HAL open science

L'Etat contre la norme. Le tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, 1959-1977 (Allemagne de l'Ouest, Etats-Unis, France)

Nicolas Heimendinger

▶ **To cite this version:**

Nicolas Heimendinger. L'Etat contre la norme. Le tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, 1959-1977 (Allemagne de l'Ouest, Etats-Unis, France). Art et histoire de l'art. Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, 2022. Français. NNT : . tel-04030910

HAL Id: tel-04030910

https://hal.science/tel-04030910v1

Submitted on 15 Mar 2023

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Ecole doctorale Esthétique, sciences et technologies des arts
Laboratoire Art des images – Art contemporain (EA 4010)

Thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts

Présentée et soutenue publiquement

par

Nicolas Heimendinger

L'Etat contre la norme

Le tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, 1959-1977 (Allemagne de l'Ouest, Etats-Unis, France)

Volume 1

Dirigée par M. le Professeur Jérôme Glicenstein
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Soutenance le 27 juin 2022

Jury de soutenance :
Catherine Dossin, Associate Professor, Purdue University (West Lafayette)
Laurent Jeanpierre, Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Béatrice Joyeux-Prunel, Professeur des universités, Université de Genève
Antje Kramer-Mallordy, Maître de conférences, Université Rennes 2
Laurent Martin, Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Jérôme Glicenstein, d'abord pour avoir accepté de diriger ma thèse à un moment où l'intérêt de celle-ci était loin d'être évident et son sens encore bien confus, y compris pour son auteur ; pour la célérité de ses relectures et la justesse de ses conseils qui ont nourri tout le développement de ce travail ; pour m'avoir introduit à un monde de la recherche dans lequel il peut être difficile de trouver des repères et des appuis ; et, plus généralement, pour son amitié et son soutien bienveillant tout au long de ces années.

Je suis aussi très reconnaissant envers Catherine Dossin, Laurent Jeanpierre, Béatrice Joyeux-Prunel, Antje Kramer-Mallordy et Laurent Martin qui ont bien voulu participer au jury de ma soutenance et avec lesquels j'espère pouvoir poursuivre le dialogue, au-delà de cette seule date. Je remercie également tous les autres chercheurs et les acteurs du monde de l'art qui m'ont accordé des entretiens ou ont accepté d'échanger par écrit, pour me faire part de leurs témoignages, de leurs conseils ou de leurs propres résultats de recherche : Bruce Altshuler, Carl Andre, Jean-Philippe Antoine, Mathilde Arnoux, Nicolas Ballet, Wolfgang Becker, Elitza Dulguerova, Fabrice Flahutez, Don Foresta, Alanna Heiss, Wulf Herzogenrath, Klaus Honnef, Birgit Jooss, Pascale Laborier, Lucy Lippard, Eric Michaud, Brian O'Doherty, Rosalind Krauss, Jim Melchert, Peter Nestler, Irving Sandler, Manfred Schneckenburger, Uwe M. Schneede, Stephanie Seidel, Norbert Sievers, Mary Anne Staniszewski, Maria Stravinaki, Annabelle Ténèze, Germain Viatte, Helene Winer.

Les échanges avec les étudiants des licences d'arts plastiques des universités Paris 8 et Rennes 2 ont également contribué à ce travail, d'une autre manière. Leurs questions et leurs remarques ont le grand intérêt d'obliger le chercheur à remettre en cause ce qu'il tient trop vite pour acquis ; et leur énergie et leur humour sont toujours de bons remèdes aux moments de doutes qui ne manquent pas de survenir au fil d'un doctorat.

Je suis redevable, bien sûr, à l'Ecole doctorale d'Esthétique, sciences et technologie des arts de l'université Paris 8 (et en particulier au laboratoire « Arts des images et art contemporain »), dont j'ai profité du soutien au long de ce travail, ainsi qu'à la Terra Foundation qui m'a permis d'effectuer un important séjour de recherche aux Etats-Unis. Au-delà de ces structures, qui m'ont accordé les moyens nécessaires à mes recherches, je voudrais remercier les très nombreuses personnes qui m'ont aidé, tantôt d'un simple e-mail, tantôt en déplaçant des montagnes, pour me permettre d'accéder à toutes sortes de ressources. Je ne peux nommer ici tous ces collaborateurs tant la liste serait longue. Si le travail quotidien du chercheur apparaît souvent solitaire, son avancement et ses résultats dépendent de la coopération directe ou indirecte d'innombrables collègues, archivistes, documentalistes, bibliothécaires, personnels

administratifs et techniques, etc. – sans compter les centaines de travaux antérieurs sur lequel toute thèse s'appuie pour construire sa propre démonstration et dont sa bibliographie ne donne jamais qu'un aperçu partiel. La description sociologique que fait Howard Becker de la création artistique, celle d'un réseau de chaînes de coopération dont l'artiste n'est au fond que le maillon le plus visible, vaut à plus forte raison pour le travail scientifique : aucune entreprise individuelle ne peut s'accomplir sans une masse suffisamment vaste et diverse de recherches préalables, sans relations avec d'autres scientifiques, aux domaines de spécialité proches ou lointains – et sans les institutions chargées de faire vivre et perdurer ces travaux et ces échanges. En ces temps où les activités de recherche et d'enseignement tendent à être administrées suivant une vision réductrice et contre-productive de l'excellence individuelle, mâtinée de darwinisme social, il paraît indispensable de rappeler le caractère foncièrement collectif et coopératif du travail et de la vie universitaires.

Sur un plan plus personnel, j'ai une pensée, tout d'abord, pour mes deux grands-pères, André et Jean, décédés ces derniers mois, qui m'ont, chacun à leur manière, beaucoup apporté et dont j'aurais aimé qu'ils puissent assister à la conclusion de ce travail. Je souhaite aussi remercier ma mère, ma grand-mère, Yves, Vincent, Claire et toute ma famille pour leur générosité et leur soutien inconditionnels. J'ai une dette particulière envers Vincent, que j'ai assommé de longues relectures et de questions inquiètes et qui n'a jamais répondu que par des encouragements et des conseils judicieux ; il pourra la faire valoir dès que son tour viendra. Marianne a quant à elle bien voulu jouer les relectrices pour l'anglais et je lui adresse donc un grand *thank you*. Je dois beaucoup également à mes amis, qui m'ont permis d'échapper au poids parfois écrasant de la thèse et de ne pas oublier de vivre hors des rayons des bibliothèques. Enfin et surtout, toute ma gratitude et mon amour vont à Louise, qui a partagé avec une infinie patience les frustrations et les tourments de la vie, à demi monacale, à demi possédée, du thésard : je n'aurais su mener à bien sans elle cette étrange épreuve qu'est le doctorat. La gentillesse, l'humour et la vie dont les uns et les autres m'ont entouré ont fait de ces années de recherches, par-delà leurs vicissitudes, des années heureuses.

Résumé en français

Les années 1960-1970 sont communément considérées comme le moment de bascule de l'art moderne à l'art contemporain. Nos recherches visent à caractériser ce changement, non pas seulement en termes d'évolutions stylistiques, mais comme l'effet d'une profonde recomposition des structures institutionnelles du champ artistique, dont l'un des principaux facteurs consiste dans l'expansion de l'intervention publique dans ce domaine, suivant en cela le développement général des politiques culturelles dans la plupart des démocraties libérales occidentales. Un trait majeur de ce rapprochement entre art contemporain et puissance publique tient au choix partagé par de nombreuses organisations de s'engager en faveur de l'art d'avant-garde, dans le sens tout à la fois d'un soutien aux innovations artistiques les plus récentes et d'une reconnaissance apportée à leurs aspects les plus anti-conventionnels – ce dont profitent aussi certaines avant-gardes historiques jusqu'alors négligées. Cette réorientation représente une rupture majeure dans l'histoire des avant-gardes, fondées sur une rupture originelle avec les instances officielles, et peut permettre d'expliquer l'épuisement de leur dynamique à la fin des années 1970. Elle marque aussi un tournant dans l'histoire longue des rapports entre Etat et culture et peut être vue comme un symptôme d'une plus large redéfinition de la culture légitime.

L'enquête sur les causes de ce changement a permis de mettre en évidence le rôle déterminant des intermédiaires auxquels sont déléguées les décisions artistiques publiques (afin de prévenir tout dirigisme culturel) : parce qu'ils tirent leur légitimité prioritairement du champ de l'art, leurs choix conduisent à importer dans les institutions publiques les valeurs de l'avant-garde. A partir de la fin des années 1960, ce mécanisme est redoublé par les effets des demandes multiples de démocratisation du monde de l'art : à défaut de pouvoir répondre pleinement à ces impératifs de démocratie culturelle (ou pour les contourner), ces intermédiaires exacerbent leur soutien à l'art le moins conventionnel comme le moyen de démontrer, à tout le moins, leur solidarité avec les contestations contemporaines des hiérarchies socio-culturelles.

Résumé en anglais

The 1960s and 1970s are commonly regarded as the period of transition from modern art to contemporary art. My research aims to characterize this change, not only in terms of stylistic evolutions, but as a profound reconfiguration of the institutional structures of the art field. One of its main factors consists in the expansion of public intervention in the contemporary art field, following the general development of cultural policies in all the Western liberal democracies at that time. A crucial feature of this rapprochement between contemporary art and public institutions is the choice shared by many organizations to promote avant-garde art. Support to the most recent artistic innovations and recognition of their most unconventional aspects are the two faces of this evolution, which has also benefited to some radical historical avant-gardes that were previously neglected. This reorientation represents a major break in the history of the avant-gardes, which originated in a radical opposition to any official authorities, and can explain the exhaustion of their dynamics at the end of the 1970s. It also marks a turning point in the long history of the relationship between state and culture, and can be seen as a symptom of a broader redefinition of high culture.

The investigation into the causes of this change has highlighted the determining role of the public intermediaries to whom artistic decisions are delegated, in order to prevent any state control on public tastes. Because these intermediaries draw their legitimacy primarily from the art field, their choices led to import the values of the avant-garde into public institutions. From the end of the 1960s, this mechanism has been intensified by the effects of the increasing demands to democratize the art world: for lack of being able to fully answer these claims for cultural democracy (or in order to circumvent them), these intermediaries have emphasized their support to unconventional art as a mean to demonstrate, at least, their solidarity with the contemporary protests against sociocultural hierarchies.

Table des matières

REMERCIEMENTS ..... **I**

RESUME EN FRANÇAIS ..... **III**

RESUME EN ANGLAIS ..... **IV**

TABLE DES MATIERES ..... **V**

ABREVIATIONS EMPLOYEES ..... **XIV**

ORGANISATIONS CITEES XIV

FONDS D'ARCHIVES CITES XVI

INTRODUCTION **1**

1. UN DOUBLE PARADOXE 2

1.1. L'inadéquation de l'art d'avant-garde aux fins des politiques culturelles *2*

1.2. Le renversement de la rupture fondatrice entre avant-gardes et art officiel *6*

2. UN TOURNANT HISTORIQUE AU CROISEMENT DE TROIS SERIES D'EVOLUTIONS INTERDEPENDANTES . 11

2.1. Politiques culturelles et art contemporain *12*

2.2. La muséalisation de l'avant-garde *14*

2.3. Nouveau cycle et derniers éclats de l'avant-garde *18*

3. SENS ET CONTRESENS D'UN PROBLEME 21

3.1. De la fin des avant-gardes à l'art-contemporain *21*

3.2. L'avant-garde, nouvel art officiel ? *24*

4. SOURCES ET METHODE 29

4.1. Comparaisons nationales, histoire croisée et transdisciplinarité *29*

4.2. Sources, cas et objets de recherches *36*

4.3. Chronologie et plan *39*

PARTIE I. LES TERMES DU PROBLEME : DEFINITIONS ET DONNEES **43**

CHAPITRE 1. QU'EST-CE QUE L'AVANT-GARDE ? **44**

1. LES REDEFINITIONS DE L'AVANT-GARDE AU FIL DE SON HISTOIRE 44

2. CATEGORIE HISTORIQUE OU INSTRUMENT NORMATIF ? 49

2.1. L'avant-garde selon Peter Bürger ou le projet d'une révolution indissociablement artistique et sociale *51*

2.2. L'avant-garde selon October : un héritage ajusté aux besoins du postmodernisme *54*

2.3. La querelle de l'art contemporain en France : l'avant-garde, mère de tous les vices *60*

3. LES GRANDS TRAITS D'UNE DEFINITION 64

3.1. Une nouveauté historique *65*

3.2. Une (auto) définition agonistique *69*

3.3. Un modèle socio-historique pour l'avant-garde *74*

3.3.1. L'avant-garde comme produit de la bipolarisation du champ de l'art 74

3.3.2. Des avant-gardes plastiques structurées par l'opposition des institutions d'Etat 77

3.3.3. Autonomie de l'art et esthétique pure : aux sources d'une confusion 80

3.3.4. L'avant-garde contre l'autonomie de l'art ? D'un écueil à l'autre 82
4. CONCLUSION : LA DISSOLUTION DE LA STRUCTURE ANTAGONIQUE DU CHAMP DE L'ART MODERNE .. 86

CHAPITRE 2. VERS UN SOUTIEN PUBLIC A L'ART D'AVANT-GARDE. ELEMENTS DE CONSTAT, 1945-1980 89

1. LA BIENNALE DE VENISE OU L'« AVANT-GARDISATION » DE LA DIPLOMATIE CULTURELLE 92
1.1. Venise dans les années 1950 : entre éclectisme salonnier et rétrospectives muséales 92
1.2. Venise après 1964 : un lieu d'expérimentation et d'affirmation pour les avant-gardes 97
2. LE MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE, SYMBOLE ET INSTRUMENT D'UN RENVERSEMENT DU RAPPORT DE L'ETAT FRANÇAIS AUX AVANT-GARDES 103
2.1. Le premier MNAM : vingt ans cantonnés à une modernité consacrée et nationale 104
2.2. Du départ de Cassou au Beaubourg de Hultén : le grand renversement 111
3. EN RFA, DE LA REHABILITATION DES « MODERNES CLASSIQUES » A LA FORMATION D'UN DENSE RESEAU D'INSTITUTIONS AVANT-GARDISTES 117
3.1. Le cas de la documenta de Cassel 119
3.1.1. D'une exposition rétrospective à la consécration de l'abstraction d'après-guerre 120
3.1.2. Avant-gardisation de la documenta, institutionnalisation de l'avant-garde 123
3.2. Une vue d'ensemble des musées et centres d'art en RFA : un tournant global 130
4. LE GOUVERNEMENT FEDERAL A L'APPUI DES NEO-AVANT-GARDES AMERICAINES 138
4.1. Une politique artistique sans musées ni lieux d'exposition 138
4.2. La difficile évaluation des orientations artistiques d'une agence contestée 141
4.3. Du couple Pop / Minimal à la scène expérimentale des années 1970 147
5. CONCLUSION : DU CONSTAT A L'EXPLICATION 149

PARTIE II. CIRCONSTANCES ET FACTEURS DES PREMIERS DEVELOPPEMENTS D'UN SOUTIEN PUBLIC A L'ART D'AVANT-GARDE (1959-1968) 151

CHAPITRE 3. DES BEAUX-ARTS A LA CREATION ARTISTIQUE : L'ETAT FRANÇAIS ET L'ART CONTEMPORAIN, HISTOIRE D'UN RETOURNEMENT 152

1. L'ETAT CONTRE L'ART MODERNE : UN RAPPEL HISTORIQUE (1870-1959) 152
1.1. Les Beaux-arts et la IIIe République : entre conservatisme et laissez-faire 152
1.2. Du Front populaire à la IVe République : élans de réforme et réactions antimodernes 156
2. LA CREATION ARTISTIQUE, NOUVEAU LEITMOTIV DE L'ACTION PUBLIQUE 161
2.1. Une rupture improvisée : limites et obstacles à l'action de Malraux 162
2.2. Le geste et la parole : l'efficacité des symboles 167
2.3. Les réformes de l'administration de la création artistique 172
2.3.1. Le service de la Création artistique et le renouvellement des responsables de la politique de l'art contemporain 172
2.3.2. La commission de l'Equipement culturel du Plan et la création artistique 179
3. LA BIENNALE DE PARIS, PREMIER PAS VERS L'ART « DES JEUNES » 185
3.1. Une initiative antérieure à la création du ministère des Affaires culturelles 185
3.2. Une vraie ouverture aux avant-gardes émergentes 189
3.3. Une manifestation opportunément alignée sur les options du nouveau ministère 192

4. DE LA REFORME SANS CESSE DIFFEREE DU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE A LA CREATION DU CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN 194
4.1. Le musée idéal de Jean Cassou : la réflexion menée au sein de l'ICOM (1962-1963) *194*
4.2. Le « Musée du XXe siècle » imaginé par Besset, Cassou et Le Corbusier (1960-1965) *200*
4.3. Un pôle avant-gardiste et critique au sein du ministère : les plans de réforme parallèles de Gaëtan Picon et François Mathey (1960-1964) *206*
4.4. Un conflit de fond entre la Création artistique et la direction des Musées (1965-1967) *213*
4.5. Le projet Latournerie, dernière tentative échouée de réforme du MNAM (1966) *223*
4.6. Une solution transitoire : le Centre national d'art contemporain (1967-1969) *227*
4.7. Bilan : le premier MNAM, une clef pour l'histoire de la politique artistique française *232*
5. DES INITIATIVES LOCALES POUR L'ART CONTEMPORAIN 234
5.1. Nice, Grenoble, Saint-Etienne… Des pôles artistiques actifs au-delà du ministère *234*
5.2. Le Musée-Maison de la culture du Havre : les limites de la politique ministérielle *237*
5.3. Dans l'autre aile du Palais de Tokyo… *239*
5.3.1. Le Musée d'art moderne de la ville de Paris : un projet retardé, un musée avancé 239
5.3.2. L'ARC de Pierre Gaudibert : premiers ferments de révolution dans les institutions de l'art contemporain en France 242
6. CONCLUSION : UN GRAND TOURNANT INACHEVE 247

CHAPITRE 4. LA FONDATION DES PREMIERES POLITIQUES ARTISTIQUES AMERICAINES 249

1. L'ETAT ET LES ARTS AUX ETATS-UNIS : HISTOIRE D'UNE RELATION EMPECHEE 249
1.1. Une intervention publique traditionnellement faible, mais non pas inexistante *249*
1.1.1. Le rôle décisif du mécénat privé dans les premiers musées d'art moderne 250
1.1.2. L'Etat fédéral et les arts avant les années 1930 253
1.2. Le « Federal Number One » : une politique de secours aux artistes en temps de crise *255*
2. LES PROLEGOMENES A L'ETABLISSEMENT D'UNE POLITIQUE FEDERALE DES ARTS 259
2.1. La politique culturelle extérieure des Etats-Unis avant les années 1960 ..... *260*
2.2. Avant le NEA : le mouvement des arts councils au début des années 1960 ..... *267*
2.2.1. Le NYSCA, expérimentation réussie et modèle fondateur 267
2.2.1.1. « L'une des expériences pionnières les plus excitantes et significatives jamais entreprises par un gouvernement d'Etat » : Nelson Rockefeller et la création du NYSCA 267
2.2.2.2. Non pas « remplacer mais compléter le soutien privé aux arts » : contre tout risque de dirigisme culturel, une logique d'incitation et de participation limitée 270
2.2.2.3. « Laisser les décisions artistiques à ceux qui sont les mieux qualifiés pour les prendre » : le mécanisme des *peer panels* 273
2.2.2.4. « Eduquer les Américains au jugement esthétique » : un soutien sélectif aux institutions de la haute culture 275
2.2.2. L'éclosion d'une première génération de *State arts agencies* et de *local arts councils* 278
3. L'INSTITUTIONNALISATION D'UNE POLITIQUE FEDERALE DES ARTS 282
3.1. La lente et difficile construction d'un accord politique *282*
3.1.1. Polémiques parlementaires et circonspection présidentielle 282
3.1.2. Kennedy et les arts : une impulsion décisive, un engagement réel mitigé 285
3.1.3. L'invention du NEA : la reprise du projet de Kennedy et l'apport de Johnson 288
3.2. L'organisation et les principes d'action du NEA *294*
3.2.1. Un budget modeste et précaire pour des subventions d'incitation et de complément 294

3.2.2. Les *peer panels* : la systématisation d'un principe de délégation des choix artistiques 298
3.2.3. Cultiver une attitude anti-institutionnelle au sein de l'administration d'Etat 301
3.2.4. La distinction de l'excellence artistique comme mission première 303
3.3. La création du Visual Arts Program et sa philosophie d'action 304
3.3.1. Une mise en place progressive, sous l'égide de d'Harnoncourt et Geldzahler 304
3.3.2. Le Visual Artists' Fellowship Program : distinguer et servir les artistes vivants 308
3.3.3. « Disséminer » les arts visuels : la marginalisation d'une mission fondatrice du NEA 312
3.3.4. Œuvres dans l'espace public : une logique d'excellence plus que de démocratisation 315
4. CONCLUSION : LA SINGULARITE DE LA POLITIQUE ARTISTIQUE AMERICAINE 316

CHAPITRE 5. LE PARADOXE OUEST-ALLEMAND : DES LIEUX D'EXPOSITION PIONNIERS, UNE POLITIQUE ARTISTIQUE INTROUVABLE 320

1. L'HISTOIRE HEURTEE DES POLITIQUES ARTISTIQUES ALLEMANDES AVANT LA CREATION DE LA RFA 320
1.1. Du mécénat privé du souverain à des politiques d'Etat régionales 320
1.2. L'avant-garde sous l'Empire : entre antimodernisme officiel et poches de liberté 324
1.3. Weimar, entre essor des institutions de l'art moderne et réactions antimodernes 327
1.4. Des destructions nazies à la reconstruction culturelle par les puissances occupantes 330
2. L'ACTION DE L'ETAT FEDERAL DANS LES ARTS 336
2.1. Fondements constitutionnels du libéralisme et du fédéralisme culturels en RFA 336
2.2. Les missions culturelles secondaires de l'Etat fédéral 338
2.3. La diplomatie culturelle, terrain d'action privilégié de l'Etat fédéral 342
2.3.1. Une politique culturelle extérieure déléguée aux « *Mittlerorganisationen* » 342
2.3.2. L'IfA, le Goethe-Institut et le Berliner Künstlerprogramm : le développement de la diplomatie culturelle dans les années 1960 et la lente ouverture à l'art contemporain 345
3. LES *LÄNDER* ET L'ART CONTEMPORAIN : UNE FONCTION D'APPUI SECONDAIRE 351
3.1. Le rôle limité de la Kultusministerkonferenz en matière de politique artistique 352
3.1.1. L'organisation de la KMK et les activités de son comité artistique 352
3.1.2. Des questions artistiques reléguées au second plan par les politiques éducatives 355
3.2. Les liens distendus des Länder aux institutions de l'art contemporain 359
3.2.1. Les musées régionaux, des institutions peu impliquées dans l'art contemporain 359
3.2.2. La rareté des lieux d'exposition régionaux pour l'art contemporain 362
3.2.3. Une fonction d'appui financier pour des institutions artistiques indépendantes 366
3.2.4. L'introuvable politique artistique des *Länder* 369
3.3. Le cas berlinois : la RDA, rival et repoussoir des politiques culturelles à l'Ouest 372
3.3.1. La vie artistique ouest-berlinoise, « vitrine » de la RFA à l'Est 372
3.3.2. Après 1961 : redéfinition de l'action culturelle et création de la Neue Nationalgalerie 375
4. LES VILLES ET L'ART CONTEMPORAIN : UN TOURNANT ARTISTIQUE « PAR LE BAS » 379
4.1. Le rôle prépondérant des municipalités en matière de politique artistique 379
4.1.1. Financement, organisation et coordination des politiques culturelles municipales 380
4.1.2. La ville, échelon décisif pour les institutions de l'art contemporain 383
4.2. Le cadre libéral-conservateur des politiques artistiques municipales 387
4.2.1. Une intervention publique structurellement limitée 387
4.2.2. Qui décide ? Le rôle décisif, mais encadré, des directeurs d'institutions artistiques 389
4.2.3. Du conservatisme des années de reconstruction aux prémices d'une nouvelle politique artistique.. 395

5. CONCLUSION : LE CAS DE LA RFA, REVELATEUR DU ROLE MAJEUR DES INTERMEDIAIRES ARTISTIQUES 399

CHAPITRE 6. L'ETAT A L'APPUI DES AVANT-GARDES : LES FACTEURS COMMUNS D'UN TOURNANT HISTORIQUE 402

1. UNE INTERVENTION NON DEMANDEE 402

1.1. Entre hostilité et indifférence : l'absence de demande du grand public 403

1.1.1. Le soutien à l'art contemporain exposé aux rejets 403

1.1.2. Les tentatives inabouties de construction d'une demande sociale 407

1.2. La défiance du champ de l'art vis-à-vis de l'intervention publique 410

1.2.1. Des artistes inorganisés 411

1.2.2. Des musées conservateurs 412

1.2.3. Une défiance structurelle 414

1.3. Bilan : deux types de destinataires visés, deux sources de critiques aux motifs opposés 416

2. DANS LE SILLAGE DES POLITIQUES CULTURELLES 417

2.1. Art contemporain et patrimoine 420

2.2. Art contemporain et démocratisation culturelle 422

2.2.1. Entre ambitions utopiques et critique de la modernité 422

2.2.2. L'art contemporain, un secteur mal adapté aux objectifs de démocratisation 427

2.3. Art contemporain et soutien à la création 428

2.3.1. Les arguments économiques en faveur d'un soutien aux artistes plasticiens 428

2.3.2. Les facteurs indirects d'un soutien aux carrières artistiques non confirmées 431

2.4. Les bénéfices politiques d'une politique de soutien à la création artistique 434

2.5. L'art contemporain, domaine privilégié de la diplomatie culturelle 439

3. L'ADOPTION DES LOGIQUES DE L'AVANT-GARDE : UN CHOIX PAR PROCURATION ET SOUS CONTRAINTE 443

3.1. « On ne peut pas ne pas choisir… » 445

3.2. Une intermédiation spécifique : les « décideurs artistiques » 448

3.3. Le champ artistique comme seule source de légitimité 453

3.4. Un contexte propice à une représentation favorable des intérêts du champ de l'art 460

3.5. Institutions publiques et avant-gardes : logiques d'une contamination interne 464

3.6. L'Internationale avant-gardiste et les intermédiaires publics 469

4. CONCLUSION : LES CONTRADICTIONS INTERNES DES POLITIQUES ARTISTIQUES EN REGIME LIBERAL 473

PARTIE III. UNE « SUBVERSION NON *CONTRE* MAIS *POUR* LA SOCIETE » : L'AVANT-GARDE COMME STRATEGIE D'ACTION PUBLIQUE DANS LES ANNEES 68 (1968-1977) 475

CHAPITRE 7. LE TOURNANT 68 476

1. ENGAGEMENTS, REVENDICATIONS ET OPPOSITIONS DANS LE CHAMP DE L'ART AUTOUR DE 1968 479

1.1. La politisation du champ de l'art 479

1.2. Revendications et mobilisations sectorielles 482

1.2.1. « *Art workers* » : améliorer les conditions d'exercice de la profession d'artiste 482

1.2.2. « Le musée appartient à tous les artistes » : participation et représentation 483

1.2.3. Codétermination et autogestion : deux expériences institutionnelles 486

1.2.4. Des propositions de réformes au rejet de toute institution – et vice-versa 490

1.3. Une flambée avant-gardiste : la production artistique autour de 1968 ..... *493*
1.4. Des critiques de « l'intérieur » : désirs de changement des acteurs institutionnels *495*
2. UN CHANGEMENT DE DOCTRINE POUR LES POLITIQUES CULTURELLES 497
2.1. « Kultur für alle » et « Kultur von allen » : la « Nouvelle politique culturelle » en RFA *498*
2.1.1. Les acteurs locaux de la *Neue Kulturpolitik* 498
2.1.2. L'importance nouvelle de la culture au niveau fédéral 502
2.1.3. Les grands axes de la *Neue Kulturpolitik* 504
2.1.4. Nouvelle politique culturelle et art contemporain 508
2.2. De Malraux à Pompidou : les nouvelles inflexions de la politique culturelle française *509*
2.2.1. Le Plan après 1968, un levier de critique et de réforme de l'action culturelle 510
2.2.2. Vicissitudes et aggiornamento du ministère dans les années 1970 515
2.3. Une nouvelle ère pour le NEA et la culture aux Etats-Unis *519*
2.3.1. Un « boom » budgétaire 519
2.3.2. « Nixon, le grand mécène des arts » : un rôle inattendu à recontextualiser 522
2.3.3. L'extension des prérogatives des administrations culturelles 528
2.3.4. Des objectifs et un cadre d'action redéfinis 531
3. CONCLUSION : SUCCES ET LIMITES DE LA CRITIQUE DU LEGITIMISME CULTUREL 534

CHAPITRE 8. L'*ALTERNATIVE* CONTRE L'*ESTABLISHMENT* : LES POLITIQUES DES ARTS VISUELS AUX ETATS-UNIS DANS LES ANNEES 1970 537

1. LE CAS BRIAN O'DOHERTY 539
1.1. Les « vies parallèles » de Brian O'Doherty *539*
1.2. « Il y a une antithèse fondamentale entre le gouvernement et l'avant-garde » *540*
1.2.1. Avant-garde et bureaucratie 540
1.2.2. Un « conflit entre excellence et équité » 544
1.3. L'avant-garde et l'administration : des intérêts mutuels bien compris *547*
2. « IDEES ACTUELLES ET CONCEPTS EMERGENTS » : UN NOUVEL ENGAGEMENT AVANT-GARDISTE 549
2.1. Un légitimisme culturel avant-gardiste *549*
2.2. La systématisation d'une politique artistique fédérale expérimentale *553*
2.2.1. Nouveaux médiums, nouvelles tendances, nouveaux artistes 553
2.2.2. Un avant-gardisme certifié : le rôle toujours décisif des *peer panels* 555
2.2.3. *Works of Art in Public Places* : de la sculpture moderniste aux installations *in situ* 557
2.3. Le New York State Council on the Arts, à l'appui de l'artiste créatif *559*
3. *ALTERNATIVE SPACES* : UN INSTRUMENT D'ACTION PUBLIQUE DANS LE CHAMP DES AVANT-GARDES 561
3.1. L'histoire mythifiée des espaces alternatifs *561*
3.2. « Le vrai pouls de cette époque » : les espaces alternatifs au NEA *564*
3.3. Le NYSCA, premier soutien des espaces alternatifs *568*
3.4. Artists Space : un espace alternatif gouvernemental *570*
3.5. Institutionnalisation et récupération : retour sur une historiographie réductrice *574*
4. AVANT-GARDE *VERSUS* DEMOCRATIE 579
4.1. La dissociation administrative entre soutien à la création et démocratisation de l'art *579*
4.2. Le Creative Artists Public Services Program : une tentative originale pour dépasser l'isolement social de la création contemporaine *581*
4.3. Priorité à l'avant-garde : la marginalisation de la démocratisation de l'art *583*

4.4. La démocratie culturelle ramenée à un enjeu esthétique : le cas exemplaire du programme Works of Art in Public Places *584*

5. CONCLUSION : LES APORIES DE LA DEMOCRATISATION DE L'ART CONTEMPORAIN COMME MOTEUR DE L'AVANT-GARDISATION DES POLITIQUES ARTISTIQUES 590

CHAPITRE 9. LA FORMATION D'UN RESEAU INSTITUTIONNEL D'AVANT-GARDE EN RFA. 591

1. DE VERITABLES POLITIQUES PUBLIQUES DE L'ART CONTEMPORAIN 591

1.1. Une collection d'art contemporain pour le Bund *592*

1.2. Refaire de Berlin une capitale de l'art contemporain *595*

1.3. Soutenir le rayonnement de la scène d'avant-garde de Düsseldorf *601*

1.3.1. « *Avantgardia* » : grandeur et décadence d'un projet d'exposition officielle de l'avant-garde dusseldorfoise 601

1.3.2. La mise en place retardée d'une politique municipale de l'art contemporain 604

1.4. La multiplication des initiatives publiques dans l'art contemporain *607*

1.4.1. Cassel et la documenta 607

1.4.2. Münster et les Skulptur Projekte 608

1.4.3. Mönchengladbach et le Museum Abteiberg 608

1.4.4. Collectionneurs privés et lieux d'exposition publics 610

2. L'EMERGENCE D'UN CHAMP DES CURATEURS D'ART CONTEMPORAIN 611

2.1. Renouvellement et rajeunissement à la tête des lieux d'exposition ouest-allemands *611*

2.2. La formation d'un champ comme facteur de changement *615*

2.2.1. Le changement dans l'art : les apports respectifs de Becker et Bourdieu 615

2.2.2. Les effets d'entraînement d'un champ émergent 618

2.2.3. Signes et instruments de la formation d'un champ des curateurs d'art contemporain 623

2.2.4. Exposer l'art contemporain : dynamiques de différenciation et d'homogénéisation 627

2.3. La fonction sociale de l'art : un enjeu central pour les curateurs *632*

2.3.1. Les curateurs d'art contemporain, entre quête d'autonomie et service public 632

2.3.2. Le rôle social du musée comme ligne de démarcation générationnelle 635

2.3.3. Politisation et polarisation au sein de la nouvelle génération 639

2.4. Un avant-gardisme institutionnel *642*

2.4.1. Des tendances d'avant-garde privilégiées 643

2.4.2. Avant-gardiser le musée 646

2.5. Le révolutionnarisme culturel comme stratégie d'action publique *649*

2.5.1. « L'art peut-il se démocratiser ? » 649

2.5.2. Révolutionner la culture, une solution pratique 653

2.5.3. Dispositions, intérêts et aspirations des curateurs d'art contemporain 657

2.5.4. Conclusion : la révolution, en mode mineur 661

CHAPITRE 10. AUTOUR DE BEAUBOURG : FACTEURS ET CONDITIONS D'UN AVANT-GARDISME D'ETAT 665

1. A L'OMBRE DU CENTRE POMPIDOU 665

1.1. Le développement de l'action publique locale dans le champ de l'art contemporain *665*

1.1.1. De rares musées ouverts à l'art actuel 665

1.1.2. Le développement des lieux d'exposition sans collection 668

1.1.3. De Bordeaux à Grenoble, le rôle décisif des élus locaux 674

1.2. L'intervention de l'Etat dans les arts plastiques phagocytée par le projet Beaubourg *677*
1.2.1. Au ministère, la poursuite de la politique de la création artistique 677
1.2.2. Le CNAC : entre expansion et subordination au Centre Beaubourg 682
1.2.3. « Subversion non *contre* mais *pour* la Société » : le VIe Plan et la création artistique 684
2. BEAUBOURG, L'AVANT-GARDE COMME STRATEGIE INSTITUTIONNELLE 687
2.1. Rappels chronologiques *687*
2.2. La cohérence d'un engagement avant-gardiste *695*
2.2.1. Une ligne de fracture artistique, muséographique, historiographique et nationale 695
2.2.2. La fusion du MNAM et du CNAC : vers un dépassement du musée ? 701
2.2.3. Le Beaubourg de Dominique Bozo comme révélateur rétrospectif 703
2.3. Le symbole et l'instrument d'une nouvelle politique artistique *707*
2.3.1. Passion et calculs présidentiels 707
2.3.2. Beaubourg comme réponse à Mai 68 713
2.3.3. Rétablir le rang de Paris : un enjeu toujours central, des méthodes renouvelées 721
2.4. Nouvelles muséologies *730*
2.4.1. L'insertion dans les débats muséologiques internationaux 730
2.4.2. Polyvalent, flexible, équipé : le musée comme outil pour l'avant-garde 734
2.5. Une avant-garde joyeuse pour une culture démocratique *739*
2.5.1. Démocratiser le musée français 739
2.5.2. Beaubourg, un exemple de démocratie culturelle ? 741
2.5.3. « La culture triste est morte » 745
2.5.4. Esquisse d'une généalogie avant-gardiste de Beaubourg 749
2.5.5. « Réinsérer l'art dans la vie » : un mot d'ordre administratif 752

CONCLUSION 758

1. ELEMENTS DE SYNTHESE 758
1.1. Le soutien à l'art contemporain en régime libéral, une intervention sous contrainte *759*
1.2. Le tournant avant-gardiste des institutions artistiques publiques comme troisième voie entre légitimisme et populisme culturel *762*
2. DE L'ART MODERNE A L'ART-CONTEMPORAIN : UNE REVOLUTION INSTITUTIONNELLE 768
2.1. La dépolarisation du champ de l'art *769*
2.2. D'une opposition intérieure à une opposition extérieure au champ de l'art *775*
3. LE REVOLUTIONNARISME CULTUREL, UNE ILLUSION ? 779
3.1. Un élargissement « longitudinal » du public de l'art contemporain *779*
3.2. L'avant-garde et les redéfinitions de la légitimité culturelle *785*

LISTE DES GRAPHIQUES, TABLEAUX ET ENCADRES 797

BIBLIOGRAPHIE 798

1. SOURCES PRIMAIRES 798
1.1. Divers *798*
1.2. Institutions artistiques *799*
1.2.1. Allemagne de l'Ouest 799
1.2.2. Etats-Unis 803
1.2.3. France 803
1.3. Politiques culturelles *806*

1.3.1. Allemagne de l'Ouest 806
1.3.2. Etats-Unis 809
1.3.3. France 811
2. SOURCES SECONDAIRES 814
2.1. Généralités 814
2.1.1. Divers 814
2.1.2. Autour du comparatisme en histoire et en sciences sociales 815
2.1.3. Sociologie politique et analyse des politiques publiques 816
2.2. Sociologie de l'art et de la culture 818
2.3. Théorie et historiographie de l'art moderne et contemporain 822
2.4. Histoire de l'art 829
2.4.1. Généralités et international 829
2.4.2. Allemagne de l'Ouest 831
2.4.3. Etats-Unis 833
2.4.4. France 835
2.5. Histoire des institutions artistiques 837
2.5.1. Généralités et international 837
2.5.2. Allemagne de l'Ouest 839
2.5.3. Etats-Unis 847
2.5.4. France 849
2.6. Histoire et analyse des politiques culturelles 857
2.6.1. Généralités et international 857
2.6.2. Allemagne de l'Ouest 859
2.6.3. Etats-Unis 865
2.6.4. France 869
INDEX DES NOMS DE PERSONNES, D'ORGANISATIONS ET DE GROUPES OU MOUVEMENTS ARTISTIQUES 875

Abréviations employées

Les chiffres romains entre crochets renvoient aux illustrations rassemblées dans le volume d'annexes.

Organisations citées

AEAR : Association des écrivains et artistes révolutionnaires
AFA : American Federation of Arts
AFAA : Agence française d'action artistique
AIAC : Association internationale des critiques d'art
ARC : Animation, Recherche, Confrontation (Musée d'art moderne de la ville de Paris)
AWC : Art Workers Coalition
BPI : Bibliothèque publique d'information (Centre Georges-Pompidou)
CAPS : Creative Artists Program Service (New York State Council on the Arts)
CAVS : Center for Advanced Visual Studies (M.I.T.)
CCI : Centre de création industrielle (Centre Georges-Pompidou)
CNAC : Centre national d'art contemporain
DAAD : Deutscher Akademischer Austauschdienst
DAP : Département des Arts plastiques (Centre Georges-Pompidou)
DGAL : Direction générale des Arts et des mettres (ministère des Affaires culturelles)
DGBK : Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst
DRAC : Direction régionale des Affaires culturelles
DMF : Direction des Musées de France
DST : Deutscher Städtetag
EAT. : Experiments in Art and Technology
EPCB : Etablissement public du Centre Beaubourg
FAP : Federal Art Project (Works Progress Administration)
FIC : Fonds d'intervention culturelle
FNAC : Fonds national d'art contemporain
IAUR : Institute for Art and Urban Resources
ICOM : International Council of Museums
IfA : Institut für Auslandsbeziehungen
IKT : Internationale Kunstausstellungsleitertagung

Ircam : Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Centre Georges-Pompidou)

KMK : Kultusministerkonferenz (ou Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland)

MAD : Musée des arts décoratifs de Paris

MAMVP : Musée d'art moderne de la ville de Paris

MNAM : Musée national d'art moderne

NBK : Neuer Berliner Kunstverein

NGBK : Neue Gesellschaft für Bildende Kunst

NNG : Neue Nationalgalerie

NCA : National Council on the Arts

NEA : National Endowment for the Arts

NFAH : National Foundation on the Arts and Humanities

NYSCA : New York State Council on the Arts

RMN : Réunion des musées nationaux

SCA : Service de la Création artistique (ministère des Affaires culturelles)

UCAD : Union centrale des arts décoratifs

USIA : United States Information Agency

VAP : Visual Arts Program (National Endowment for the Arts)

WAPP : Works of Art in Public Space Program (National Endowment for the Arts)

WPA : Works Progress Administration / Works Projects Administration

Fonds d'archives cités

Pour les sources archivistiques, les références en note de bas de page indiquent d'abord le fonds d'archives concerné, désigné par l'un des acronymes recensés ci-dessous, suivi après la barre oblique du numéro du carton ou dossier d'archives consulté et enfin de toute information complémentaire éventuellement nécessaire à l'identification du document cité. On trouvera dans le volume d'annexes des explications sur le choix de ces fonds d'archives et de plus amples détails sur leur localisation et leur composition.

AAA : Auswärtiges Amt Archive

AADK : Archiv der Akademie der Künste, Berlin

AKAD : Archiv der Kunstakademie Düsseldorf

AN : Archives Nationales

AP : Archives de Paris

BA : Bundesarchiv Deutschland

BL-HG : Yale University Library, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Henry Geldzahler Papers

BNF : Bibliothèque Nationale de France

- BNF JC : Archives et Manuscrits, Fonds Jean Cassou (NAF 28240)

CP : Archives du Centre Pompidou

- CP-C : Construction et aménagement du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, de l'établissement public du Centre Beaubourg au Cnac-Gp, 1967-1985, 20100307 1-678
- CP-CNAC : Musée National d'Art Moderne – Centre national d'art contemporain, 1965-1983, 2004W100 1-234
- CP-RA : Rapports d'activité du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1973-1998, 2016W032

CSA : California State Archives, California Arts Council Records

- CSA-M : Minutes California Arts Commission
- CSA-PF : Program Files
- CSA-P : Publications

DA : Documenta Archiv

FL : Fales Library and Special Collections (Elmer Holmes Bobst Library, New York University)

- FL AS : Artists Space

GRI : Getty Reserach Institute

- GRI-IS : Irving Sandler Papers

HLA : Hessisches Landesarchiv

KMK-A : Archives de la Kultusministerkonferenz

LAB : Landesarchiv Berlin

LA NRW : Landesarchiv Nordrhein-Westfalen

MOMAA : The Museum of Modern Art Archives

- MOMA-L : The Museum of Modern Art Library
- MOMAA-RH : René d'Harnoncourt Papers
- MoMAA-PS1 : MoMA PS1 Archives

NA : National Archives, Records of the National Endowment for the Arts

- NA-RS : Subject Files of Roger Stevens 1965-1969
- NA-NH-PF : Program Files of Nancy Hanks 1968-1977
- NA-NH-AF : Administrative Files of Nancy Hanks
- NA-M : National Council on the Arts, Records of Meetings

NYSA : New York State Archives, New York State Council on the Arts Records

- NYSA-M : Council on the Arts Meeting Minutes
- NYSA-D : Executive Director’s Files
- NYSA-GF : Grant Files

NYMA : New York City Municipal Archives

SAD : Stadtarchiv Düsseldorf

SAK : Stadtarchiv Kassel

SAKF : Stadtarchiv Krefeld

ZA SMB : Zentralarchiv Staatliche Museen zu Berlin

Car l'interprétation matérialiste de l'histoire n'est pas non plus un fiacre dans lequel on peut monter à son gré et qui s'arrêterait devant les promoteurs de la révolution !

Max Weber, « Le métier et la vocation d'homme politique » [1919], *Le Savant et le politique*, Paris, Editions 10/18, 1963, p. 215.

Introduction

Voir les pouvoirs publics, et les institutions qui en dépendent, soutenir et promouvoir des œuvres d'art non-conventionnelles est aujourd'hui un fait banal. Ce n'était pourtant qu'exceptionnellement le cas avant la seconde moitié du 20e siècle. Les premiers musées dédiés à l'art contemporain[1] datent du début du 19e siècle, les expositions officielles, commandes d'Etat et autres formes de mécénat public destinées aux artistes vivants remontent plus avant encore. Néanmoins, ces différentes formes d'intervention publique dans le champ de l'art ne se distinguaient pas alors par leur goût de la nouveauté, ni par leur attachement à la liberté de création artistique. Elles adoptaient plutôt un type d'esthétique, si ce n'est entièrement conservatrice, du moins généralement conforme aux conventions artistiques les mieux établies et susceptible de servir ou, du moins, de ne pas heurter les valeurs et les intérêts de ces Etats et de leurs classes dirigeantes. De ce fait, si ceux-ci n'ont pas systématiquement soutenu le classicisme le plus rigide, ils ne s'aventuraient guère en tout cas au-delà d'une modernité artistique bien tempérée. Les années 1960-1970 marquent une rupture assez nette à cet égard. Elles voient, tout d'abord, la multiplication et l'expansion d'organisations spécialisées dans l'art contemporain, soit directement initiées par les autorités gouvernementales, soit soutenues et stimulées par celles-ci, faisant émerger dans ce champ un vaste réseau d'institutions plus ou moins dépendantes de l'action publique, alors que celle-ci y jouait dans la première moitié du siècle un rôle plus restreint et souvent déconsidéré. D'autre part, ces institutions publiques interviennent désormais, non plus au terme, mais en amont des circuits de reconnaissance des œuvres, des carrières et des mouvements. Autrement dit, elles intègrent le premier cercle des agents concourant à la formation et la reconnaissance des valeurs artistiques, lorsque celles-ci font encore l'objet de conflits au sein même des fractions les plus avancées du champ de l'art, tandis que leur intervention n'était auparavant (dans le meilleur des cas) que la sanction finale de valeurs déjà consacrées. Troisièmement, ces institutions ne se contentent pas d'appuyer des œuvres récentes et de jeunes artistes, à la valeur encore contestée ou méconnue, mais elles supportent des tendances que l'on peut très généralement qualifier d'avant-gardistes, au sens où elles rompent ouvertement avec les conventions artistiques de leur temps et parfois, du même coup, avec certaines normes morales ou politiques. Au-delà même de l'accueil qu'elles offrent donc à des œuvres qui en étaient autrefois exclues, elles redéfinissent leurs missions, leur organisation, leur architecture ou leur relation au public en adoptant jusqu'à un certain point les

[1] Par « art contemporain », nous faisons référence aux seuls arts plastiques, sauf mention contraire, et il en sera de même, par commodité, pour l'adjectif « artistique » (notamment dans les expressions « institutions artistiques » et « politiques artistiques », ainsi distinguées des institutions et des politiques culturelles en général). Afin d'éviter certaines confusions, pour désigner l'« art contemporain » compris comme période de l'histoire de l'art succédant à l'art moderne, nous parlerons d'« art-contemporain » (avec un trait d'union donc), tandis qu'« art contemporain » sera réservé au sens le plus littéral de cette formule : la production actuelle et récente dans les arts plastiques.

formes, les valeurs et les objectifs de ces avant-gardes. Ce soutien tous azimuts apporté à partir des années 1960-1970 à des pratiques et des productions artistiques diversement transgressives, avant qu'une large diffusion ne les ait atténuées et banalisées, constitue la nouveauté la plus frappante de cette série de changements. Cette rupture est d'autant plus marquée que l'implication nouvelle des institutions publiques dans le champ de l'art contemporain coïncide avec le retour à cette période d'un avant-gardisme offensif et contestataire.

C'est ce tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, et la profonde reconfiguration des structures du champ artistique qu'elle a entraînée, que se propose d'analyser et d'expliquer ce travail de recherche, en s'appuyant principalement sur l'étude de ces transformations en Allemagne de l'Ouest, aux Etats-Unis et en France.

1. Un double paradoxe

Ces nouvelles alliances entre avant-gardes et culture officielle apparaissent éminemment paradoxales, qu'on les considère à l'aune de l'histoire de l'art moderne ou au regard de l'histoire des politiques artistiques et de leurs institutions. Autrement dit, deux grandes questions complémentaires se posent face à ce changement historique : quels facteurs ont poussé les Etats à soutenir un type de production artistique a priori très éloigné, voire opposé à leurs intérêts les plus évidents et vis-à-vis duquel ils s'étaient d'ailleurs montrés jusque-là tantôt indifférents, tantôt hostiles ? Réciproquement, en quoi cette transformation socio-institutionnelle a-t-elle affecté les dynamiques des avant-gardes, qui semblent s'épuiser précisément à cette période et laisser place, au terme d'un siècle d'art moderne, à un nouveau régime artistique ?

1.1. L'inadéquation de l'art d'avant-garde aux fins des politiques culturelles

Les objectifs généraux affichés par les pouvoirs publics dans le domaine culturel semblent en effet difficilement compatibles avec les pratiques et les productions avant-gardistes ou, du moins, avec les représentations que l'on s'en fait communément. Le premier but identifiable en matière de politique artistique, depuis l'avènement des Etats modernes, à savoir la construction (paradoxale) d'identités nationales héritées[2], apparaît doublement défavorable aux logiques avant-gardistes. D'une part, la mission de conservation et de préservation patrimoniale au cœur de l'activité des musées[3], comme de nombreux autres organes de l'administration publique de la culture, ne les prédispose guère à la sympathie envers la dynamique anti-traditionnelle qui anime, plus ou moins vivement, les artistes d'avant-garde – on connaît l'appel de Marinetti à

[2] Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Seuil, 1999, en particulier p. 204-224 pour la place des beaux-arts dans ces constructions identitaires. Voir également à ce sujet Benedict Anderson, *L'imaginaire national* [1983], Paris, La Découverte, 2002, p. 181-188 ; et, plus récemment, Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse, Laurent Martin, *Géopolitiques de la culture. L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 15-43.

[3] Sur le rôle des musées dans les constructions nationales, voir notamment Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997 ; ou, plus récemment, Peter Aronsson, Gabriella Elgeniu (éd.), *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010*, Londres, Routledge, 2015 ; et Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale. Tome II : L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.

« bout[er] […] le feu aux rayons des bibliothèques » et « inonder les caveaux des musées »[4]. C'est d'autant plus le cas pour ceux qui, rompant avec les techniques et matériaux usuels de l'œuvre d'art (tableau de chevalet, sculpture sur socle…), posent un défi objectif à leur muséalisation. De fait, c'est la tendance des institutions dédiées à l'art contemporain à ne distinguer en son sein que ce qui peut s'inscrire sans heurt dans le prolongement des chefs-d'œuvre du passé (« *the Old Masters of tomorrow* », selon la formule d'Andrew Carnegie[5]) qui les a longtemps conduit à se défier et se désintéresser des productions les plus avant-gardistes ou à ne les admettre qu'une fois consacrées de longue date, détachées de leurs implications les plus polémiques et réintégrées dans le droit fil d'une histoire de l'art nationale ou universelle.

D'autre part, la définition et la promotion d'une culture nationale semblent ne pouvoir s'accommoder aisément des logiques transnationales d'émergence et de valorisation des avant-gardes. Leur dimension transnationale a certes été nuancée par d'importants travaux ces dernières années, qui ont mis en lumière comment leurs développements et leurs affrontements mutuels ont pu s'articuler à des rivalités et des stratégies d'affirmation nationales[6], voire servir des idéologies ouvertement nationalistes : c'est le cas, bien sûr, du futurisme en Italie[7], mais aussi du cubisme et d'autres avant-gardes françaises après la Première Guerre mondiale[8], de l'expressionnisme allemand[9] ou, plus tard, de l'expressionnisme abstrait aux Etats-Unis[10]. Reste que ces tendances à la nationalisation des avant-gardes apparaissent le plus souvent comme des phénomènes réactifs, concessions ou adaptations des artistes à des pressions idéologiques (en temps de guerre ou de tensions internationales notamment) ou résultats de l'appropriation a posteriori, par des idéologues et des dirigeants politiques, d'innovations artistiques dont la genèse et l'extension débordent largement ces cadres nationaux. Celles-ci s'appuient en effet, tout au long du 20e siècle, sur la formation de grands centres artistiques internationalisés et sur l'intense circulation des artistes, des œuvres, des marchands et des

[4] Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, reproduction accessible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730 (consulté le 2 mars 2019).

[5] Collectionner les « Vieux Maîtres de demain » est la mission que donne Andrew Carnegie au musée, en l'occurrence privé, qu'il fonde en 1895 à Pittsburgh, le Carnegie Institute, premier musée d'art contemporain aux Etats-Unis : Michaël Vottero, « To Collect and Conquer: American Collections in the Gilded Age », *Transatlantica* [En ligne], n°1, 2013, http://journals.openedition.org/transatlantica/6492 (consulté le 2 mai 2019).

[6] Voir notamment Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Londres / New York, Routledge, 2015 ; et l'histoire des avant-gardes en trois volumes de Béatrice Joyeux-Prunel : *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2016 ; *Id.*, *Les Avant-gardes artistiques, 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017 ; *Id.*, *Naissance de l'art contemporain, 1945-1970 : une histoire mondiale*, Paris, CNRS Editions, 2021.

[7] Daniele Conversi, « Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909–1944) », *Sociology Compass*, vol. 3, n°1, 2009, p. 92-117 ; Anne Bowler, « Politcs as Art. Italian Futurism and Fascism », *Theory and Society*, vol. 20, n°6, décembre 1991, p. 763-794.

[8] Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991 ; Mark Antliff, *Le fascisme d'avant-garde – La mobilisation du mythe, de l'art et de la culture en France (1909-1939)* [2007], Dijon, Presses du Réel, 2019.

[9] Christian Saerhendt, *"Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im "Dritten Reich" und im Kalten Krieg*, Stuttgart, Franz Steiner, 2005.

[10] Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* [1983], Nice, Jacqueline Chambon, 1996.

critiques d'art à travers toute l'Europe, qui devient même un moyen privilégié de légitimation pour des mouvements novateurs qui peinent à se faire reconnaître dans leurs pays respectifs[11] : Comme le résume Gisèle Sapiro, « pour les avant-gardes, qui regroupent de nouveaux entrants au pôle temporellement dominé des champs de production culturelle, l'internationalisation a longtemps été un moyen de lutter contre les voies nationales d'accumulation de capital symbolique »[12]. Ceci explique que l'hostilité récurrente des responsables officiels envers les avant-gardes (comme celle de diverses fractions antimodernes du monde intellectuel) se soit si souvent appuyée sur le reproche de « cosmopolitisme » et qu'ils aient pu justifier le rejet, voire la répression de celles-ci en les assimilant à des importations étrangères corruptrices[13].

Les nouvelles finalités qui poussent et justifient le développement des politiques culturelles dans la seconde moitié du 20e siècle, à savoir l'élargissement de l'accès des citoyens à l'art et à la culture, ne paraissent pas mieux s'accorder avec l'expérimentalisme avant-gardiste et son hermétisme réel ou supposé. L'identification pure et simple de l'art d'avant-garde à une culture d'élite[14], sans être fausse à proprement parler lorsqu'elle est posée à ce degré de généralité, mérite néanmoins d'être nuancée, tant la transgression ou le brouillage des hiérarchies culturelles a constitué l'une des stratégies favorites des avant-gardes depuis leur émergence au 19e siècle[15]. Celles-ci ont fait du « goût bourgeois » et des conventions de la haute culture l'une de leurs cibles privilégiées, au moins autant, sinon plus que les normes de la production commerciale destinée au plus grand nombre. En ce sens, l'art d'avant-garde semble plutôt « se défin[ir] de manière quasi négative, comme la somme des refus de tous les goûts socialement reconnus »[16]. Mais c'est précisément ce pourquoi sa promotion publique semble, par principe, ne pouvoir rencontrer aucune demande sociale suffisamment large pour la justifier.

Plus spécifiquement, dans la mesure où l'avant-garde paraît s'attaquer aux conventions de la culture consacrée, tout en restant situé sous leur dépendance (ne serait-ce que par la relation de négation qu'elle entretient avec celles-ci et par laquelle elle se comprend), elle semble ne pouvoir répondre à aucun des deux grands systèmes de fins que poursuit en général

[11] Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2009 ; Gérard Monnier, José Vovelle (éd.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

[12] « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n°5, 2013, p. 79.

[13] Sur l'assimilation réprobatrice, par exemple, de tout art moderne à l'influence néfaste de l'impressionnisme français dans la Prusse des années 1890-1900, voir Peter Paret, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, p. 64 et suivantes ; et, plus généralement, sur ce thème de l'opposition entre art moderne et « germanité », voir Hans Belting, *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1998, p. 61-69.

[14] Comme l'on trouve par exemple dans Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1987, p. 1.

[15] Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts » [1985], *Id.*, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 3-37.

[16] Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979, p. 335.

l'action culturelle, à savoir les orientations « légitimiste » et « populiste »[17]. La perspective « populiste », promue surtout à partir des années 1970, consiste en un « *projet de réhabilitation* des cultures populaires »[18] auxquelles n'appartiennent certainement pas les productions avant-gardistes : aussi loin qu'elles puissent aller dans les stratégies d'emprunt et d'appropriation de formes, d'images et de techniques aux cultures populaires, celles-ci n'y valent pour ainsi dire qu'au second degré, en tant que signes plus ou moins ironiques d'un décalage dans les hiérarchies culturelles. A l'autre pôle, une politique culturelle « légitimiste » ouvre sur un « *projet de conversion* à la culture » savante[19], dont les avant-gardes cherchent précisément à contester les normes et les valeurs. On peut certes n'y voir qu'une critique interne, qui n'empêche pas les avant-gardes d'intégrer, à terme, cette culture savante à laquelle elles étaient censées s'opposer. Mais cet antagonisme initial, tant qu'il ne s'épuise pas dans leur consécration, n'en fait pas des objets privilégiés, à tout le moins, pour un prosélytisme culturel fondé sur le caractère supposé consensuel, évident et universel des valeurs qu'il professe.

Difficilement conciliables, donc, avec les finalités de l'action culturelle, les ruptures prônées par les avant-gardes semblent en outre entrer en conflit de manière plus générale avec l'autorité publique et les normes sociales, au-delà du seul cadre du monde de l'art. Dans la mesure où les conventions artistiques qu'elles attaquent apparaissent comme partie prenante du système des institutions sociales dans leur ensemble, elles semblent souvent valoir aussi, plus ou moins directement, comme contestation en général de ces institutions, dont les pouvoirs publics sont censés, en principe, être les garants en dernière instance, de sorte que la reconnaissance et le soutien que ceux-ci peuvent apporter à ces ruptures artistiques paraissent parfois contredire leurs fonctions et leurs intérêts les plus évidents. S'il faut se défier des représentations héroïsées qui érigent toute avant-garde en mouvement par nature subversif ou révolutionnaire et ne pas grossir à l'excès la menace que porterait sur l'ordre public les groupes artistiques même les plus contestataires et politisés, ceci ne doit pas amener à l'inverse à négliger les aspirations critiques ou utopiques qui animent les œuvres, pratiques et discours avant-gardistes, dont la réalité des effets est suffisamment prouvée par la réception hostile, scandalisée, voire franchement répressive, que ceux-ci ont souvent rencontrée. La dimension de subversion morale, sociale ou politique que semblent recéler les innovations artistiques même les plus formelles est en fait pour une bonne part indépendante des intentions des artistes

[17] Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le raisonnement sociologique* [1991], Paris, Albin Michel, 2006, p. 445-508. Cette distinction classique recoupe celle entre « démocratisation culturelle » et « démocratie culturelle », développée par exemple par Raymonde Moulin dans *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 90-92 et par Howard Becker dans *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 2010, p. 199 ; ou le « débat élitiste-populiste » analysé par Margaret J. Wyszomirski, « Controversies in Arts Policymaking », Kevin V. Mulcahy, C. Richard Swaim (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982, en particulier p. 12-21.

[18] Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, p. 454.

[19] *Ibid.*, p. 452.

concernés, pour lesquels elle n'est d'ailleurs que rarement une fin première. Elle s'explique plutôt par un principe d'équivalence, ce que Bourdieu appelle « la logique du coup double » : « les révolutions opérées au sein d'un champ, même très restreint et très spécialisé, peuvent avoir des effets révolutionnaires […] sur la base de l'homologie que le champ révolutionné entretient avec un autre champ, et en particulier avec le champ politique »[20]. Elle prend cependant aussi des formes plus directes au 20e siècle, à divers moments de politisation des avant-gardes[21]. C'est le cas, en particulier, dans les années 1960-1970, du fait de logiques de développement spécifiques du champ de l'art aussi bien que des effets des mobilisations politiques et sociales contemporaines, ce qui rend d'autant plus surprenantes les alliances qui se nouent alors entre ce type de production artistique et les institutions publiques.

Non seulement, donc, ces différents traits que partagent plus ou moins largement les productions d'avant-garde – rupture avec la culture traditionnelle et consacrée, logiques de développement transnationales, critique du goût savant aussi bien que populaire, contestations directes ou indirectes de l'ordre social – paraissent les rendre incompatibles avec un soutien public organisé, dont il faut bien pourtant constater la mise en place dans les années 1960-1970, mais, par principe, les avant-gardes semblent ne pouvoir s'ajuster aux logiques nécessairement instrumentales des politiques publiques, dans la mesure où elles se fondent par définition sur le rejet de toute norme de production et d'évaluation imposée par une autorité extérieure. On voit donc mal au premier abord quels buts permettrait de poursuivre le soutien public aux avant-gardes artistiques – ou, même seulement, quelles justifications pourraient y être apportées. Plutôt qu'à l'identification de finalités nouvelles ou cachées, une telle remarque invite surtout, comme on le verra, à sortir des schémas d'explication intentionnalistes trop simples de l'action publique pour s'intéresser plutôt à la dispersion des lieux de décision dans les chaînes de coopération qui parcourent le réseau des institutions publiques de l'art contemporain.

1.2. Le renversement de la rupture fondatrice entre avant-gardes et art officiel

Réciproquement, les avant-gardes semblent ne pouvoir admettre sans se renier un tel patronage, qui prend à revers leur histoire alors séculaire, fondée sur une rupture inaugurale vis-à-vis de l'art officiel et de ses institutions. La genèse et l'expansion des avant-gardes en Europe, du milieu du 19e siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale, est en effet étroitement

[20] Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir / Seuil, 2013, p. 213. Howard Becker souligne également la correspondance entre transgression des conventions esthétiques et transgression des conventions morales, selon un argument quelque peu différent, qui attribue à toute convention esthétique une dimension morale inhérente : « comme les convictions esthétiques semblent toujours naturelles, justes et morales à ceux qui les entretiennent, bafouer une convention et l'esthétique correspondante revient à bafouer la morale » (*Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 306).

[21] Sur les premiers stades de la politisation des avant-gardes au 20e siècle, voir Sascha Bru, Gunther Martens (éd.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006 ; et Raymond Williams, « The Politics of the Avant-Garde » [1988], *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londres / New York, Verso, 2007, p. 49-63.

corrélée à la contestation et au démantèlement des systèmes officiels d'administration des beaux-arts[22], hérités des régimes monarchiques – quand ils n'en dépendent pas encore, comme en Allemagne[23] – et dont les Académies nationales, leurs écoles, leurs prix et leurs expositions périodiques constituent les instruments centraux. L'illustration la plus éclatante et l'origine la plus communément citée de cette rupture est bien sûr l'organisation en 1863, à côté du Salon officiel parisien, d'un Salon des Refusés où Manet expose le *Déjeuner sur l'herbe* rejeté par le jury académique. Ce coin enfoncé dans le contrôle presque exclusif qu'exerce alors l'Académie des beaux-arts sur la reconnaissance et la valorisation des œuvres comme des carrières artistiques n'est cependant que l'un des jalons d'un long processus de délégitimation de l'Académie et de mise en retrait de l'Etat. Celui-ci aboutit en 1881 à la décision du ministre de l'Instruction publique, Jules Ferry, d'abandonner l'organisation du Salon aux artistes eux-mêmes, ce qui conduit à la création de plusieurs salons rivaux[24]. Dans le sillage de Paris, source d'inspiration en tant que premier centre artistique du continent – mais aussi en fonction d'enjeux locaux et d'héritages institutionnels spécifiques – émerge à la fin du 19e siècle une « Europe des Sécessions »[25] : celles-ci sont formées par scission vis-à-vis de divers organes de contrôle étatiques ou semi-étatiques, à Munich en 1892, à Vienne en 1897, à Berlin en 1898. Et, bien que la plupart des scènes artistiques européennes n'aient pas subi des contraintes aussi fortes que celles du système académique français – dont le caractère très restrictif peut d'ailleurs expliquer, par réaction, la vivacité particulière des contestations en France et la formation des premières avant-gardes à Paris[26] –, on retrouve néanmoins dans ce dernier quart du 19e siècle de semblables logiques d'émancipation vis-à-vis des tutelles officielles au Royaume-Uni autour du New English Art Club par exemple ou en Belgique avec le Groupe des Vingt.

Ces différents épisodes sont particulièrement prisés par une certaine histoire héroïque de l'art moderne, selon laquelle les premiers artistes d'avant-garde auraient renversé, au nom de la liberté de l'art et au prix de leurs intérêts les plus immédiats, le joug d'institutions officielles par principe hostiles à toute innovation artistique. Si ce récit apologétique continue d'imprégner les représentations communes, il a cependant fait l'objet depuis longtemps déjà de critiques et de révisions. Plusieurs historiens de l'art ont montré, d'une part, que les pouvoirs publics n'ont pas toujours été opposés, ni à la modernité artistique, ni à l'abandon des systèmes académiques et, d'autre part (et surtout), que les causes du déclin de ces institutions académiques ne se

[22] Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2015, en particulier p. 249-262.

[23] Peter Paret, *The Berlin Secession*, *op. cit.*, p. 9-28.

[24] Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Sur le lent déclin de ces salons après la Première Guerre mondiale, voir Claire Maingon, *L'âge critique des salons : 1914-1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*, Rouen / Le Havre, PURH, 2014 ; et Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques 1918-1945*, *op. cit.*, p. 70-76.

[25] *Ibid.*, p. 149-188.

[26] Voir les remarques à ce sujet de Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle*, *op. cit.*, p. 257-261.

réduisent pas aux coups que leur ont portés les artistes modernes, dont beaucoup, d'ailleurs, ne dédaignaient pas les honneurs officiels[27]. Les contestations des avant-gardes ne sont en effet que la partie la plus visible d'une longue séquence historique qui a vu ces institutions officielles peu à peu débordées, à la fois par leur propre incapacité à s'adapter aux transformations sociales du champ artistique – au premier rang desquelles l'explosion du nombre d'artistes, dont la production ne peut plus être absorbée par l'unique Salon annuel[28], ce qui accroît le nombre d'exclus et donc de contestataires potentiels, tous styles confondus –, et par l'émergence corrélative de structures institutionnelles concurrentes qui sapent progressivement leur situation de quasi-monopole sur l'exposition et la consécration des œuvres.

Cette reconfiguration du champ de l'art aboutit d'abord à la multiplication des lieux d'exposition pour les artistes vivants, et, conséquemment, à une relative diversification des options esthétiques admises et reconnues. Ainsi, du milieu du 19e siècle à l'entre-deux-guerres, nombre de pays européens (comme la France ou la Prusse) passent d'un système fondé sur un Salon unique ou du moins hégémonique, plus ou moins directement appuyé sur le pouvoir d'Etat, à un champ multipolaire où coexistent de multiples salons et sociétés d'artistes, des plus conservateurs aux plus modernistes. D'autre part, la seconde moitié du 19e siècle est marquée par le développement considérable du marché de l'art, qui s'émancipe progressivement de la tutelle académique jusqu'à la concurrencer et la dépasser dans sa fonction de prescription des valeurs, de construction des carrières d'artistes et de diffusion des œuvres et des styles – au point que l'avènement de l'art moderne a pu être résumé à une transition du système académique au « système marchand-critique »[29]. Pour autant, ce champ artistique restructuré

[27] Cette relecture nuancée de l'histoire des rapports entre art moderne et institutions officielles est due aux travaux d'historiens qualifiés de « révisionnistes », s'inscrivant dans le sillage notamment de l'ouvrage d'Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York, Phaidon, 1971. Nicholas Green (« "All the Flowers of the Field": The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic », Oxford *Art Journal*, vol. 10, n° 1, 1987, p. 71-84) ou Patricia Mainardi (*op. cit.*) par exemple ont ainsi mis en lumière le rôle ambigu qu'a joué l'Etat français dans l'émancipation des artistes vis-à-vis de la tutelle académique. Si le cas français a donc été au cœur de ces débats, des constats similaires ont pu être établis à propos d'autres scènes artistiques nationales : ainsi, tout en étudiant les luttes qui ont opposé la Sécession berlinoise à l'administration du Reich, Peter Paret (*op. cit.*) souligne bien que d'autres Sécessions, comme celles de Munich ou de Vienne, n'ont pas rencontré la même hostilité de la part des pouvoirs publics ; que ces Sécessions n'étaient pas systématiquement composées de modernistes revendiqués ; et que, même à Berlin, les principaux sécessionnistes (comme Max Liebermann) ont continué de rechercher la reconnaissance officielle. Ces historiens révisionnistes ont subi un certain nombre de critiques dans les années 1980, portant souvent moins sur le contenu de leurs recherches que sur leurs motivations réelles ou supposées. En effet, leur travail pouvait apparaître comme une réévaluation de l'art académique et une critique implicite de l'avant-garde,et se voir ainsi dénoncé comme une forme de réaction esthético-politique. Pour un point de vue (révisionniste) sur ce débat historiographique, voir Pierre Vaisse, « L'esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, n°44, février 1987, p. 90-105.

[28] Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes* [1965], Paris, Flammarion, 2009, p. 159-160.

[29] *Ibid.* Pour une critique de ce modèle, voir Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle*, *op. cit.*, p. 250-251. Léa Saint-Raymond a montré par ailleurs, à partir de plusieurs indicateurs quantitatifs, que cette transition du Salon au marché s'était en fait effectuée plus tardivement que dans le modèle des White, vers les années 1910 plutôt que 1870-1880 (« Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts* [En ligne], vol. 8, n°3, 2019, https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3 (consulté le 20 novembre 2021)). Sur le rôle du marché de l'art dans la légitimation de l'art moderne en France et en Europe, voir aussi Robert Jensen, *Marketing*

est loin d'être acquis dans sa totalité à la modernité artistique : dans la mesure, précisément, où il n'a pas été exclusivement produit par l'avant-garde, il n'est pas entièrement ajusté à celle-ci. Que ce soit dans les salons, les sociétés d'artistes ou chez les marchands d'art, de larges pans des expositions restent dédiés à des œuvres classicisantes ou d'un modernisme attiédi. Mais cette grande « dérégulation »[30] produit toutefois des conditions plus favorables à la reconnaissance et à l'existence même de l'art moderne. Elle bat en brèche, tout d'abord, la tendance des systèmes académiques à monopoliser les moyens de légitimation artistique, soit la condition institutionnelle essentielle permettant la prescription aux artistes d'une doctrine esthétique (plus ou moins) conservatrice, exclusive et contraignante. D'autre part, le rôle grandissant du marché de l'art s'accompagne, par principe, d'une pluralisation des modes de reconnaissance des carrières et donc des valeurs artistiques. En effet, sans ouvrir certes un espace de liberté absolue, il ne soumet plus à tout le moins l'entrée et la réussite dans le champ de l'art à la conformation à une esthétique définie a priori, comme l'implique la sélection des jurys préalable à l'exposition dans les salons, officiels aussi bien qu'indépendants. En théorie du moins – car, pour plusieurs raisons, le marché de l'art est loin de correspondre au type idéal du marché classique –, un artiste non-conventionnel peut toujours espérer voir sa production rencontrer la demande d'un acheteur. De manière plus générale, l'espace social multipolarisé qui succède à la fin des hégémonies académiques, du fait de la concurrence entre salons, entre marchands, entre groupes d'artistes, accroît le nombre des orientations artistiques recevables et reconnues, et, surtout, la possibilité d'en introduire de nouvelles. En ce sens, même si l'on ne peut les rabattre purement et simplement l'une sur l'autre, ces deux séries de changements historiques – éclatement des systèmes de régulation officiels et émergence des avant-gardes – sont étroitement co-dépendantes et leurs dynamiques respectives se soutiennent mutuellement.

Une fois passée cette longue phase d'émergence et de consolidation des structures institutionnelles du champ de l'art moderne, que l'on peut considérer à peu près achevée dans la première décennie du 20e siècle, l'opposition à l'art officiel ne constitue plus cependant une cause aussi déterminante qu'elle ne l'a été auparavant, simplement et bien logiquement parce que ces institutions étatiques ont perdu tout à la fois leur capacité de contrôle effective et leur crédit symbolique. Si la critique de l'art académique reste une motivation importante et un lieu commun des discours avant-gardistes, c'est désormais plutôt dans un sens métaphorique, désignant assez vaguement toute forme d'art convenu et consacré, plutôt que pour désigner un art officiel au sens strict, comme pouvait l'être celui des artistes distingués par les Académies du siècle précédent. Pour autant, bien que les différentes institutions culturelles publiques ne constituent plus une cible de premier choix et le principal adversaire vis-à-vis duquel se définir,

Modernism in Fin-de-Siècle Europe, Princeton, Princeton University Press, 1994.

[30] Pour reprendre la formule de Christophe Charle, *op. cit.*

la distance vis-à-vis de celles-ci reste une condition nécessaire du positionnement avant-gardiste. D'abord, les options esthétiques des instances officielles restent généralement conservatrices. Au-delà du moment initial d'émancipation vis-à-vis des systèmes académiques, un certain nombre d'épisodes viennent régulièrement rejouer la rupture entre art officiel et art moderne : de l'affaire en 1894 du legs Caillebotte, péniblement accepté par l'Etat français[31], à celle de l'annulation en 1956 de l'exposition « American Painting, 1900-1950 »[32], sous la pression d'élus conservateurs, en passant par le procès intenté par le ministère des Armées de Weimar aux artistes dadaïstes suite à la « Première foire internationale Dada » de 1920[33], l'histoire de l'art moderne regorge de péripéties de ce type, parfois grossies et romancées. Elles ont contribué à établir ce lieu commun d'une incompatibilité de fond entre Etat et avant-gardes et à le fixer ainsi comme un schème directeur pour l'ensemble des agents impliqués dans le champ de l'art, au point que la défiance vis-à-vis de l'intervention publique dans la création contemporaine déborde les rangs des artistes modernes pour s'inscrire dans l'esprit même des représentants de l'Etat[34]. D'autre part, les nouvelles formes de rejet des avant-gardes, autrement plus répressives que celles des anciens systèmes académiques, qui émergent dans les régimes totalitaires à partir des années 1930, confortent l'idée que tout ingérence gouvernementale dans la production culturelle ne peut que gravement menacer l'indépendance des artistes et a fortiori celles des avant-gardes qui en exacerbent le principe. Les contre-exemples des cultures officielles nazie et soviétique vont d'ailleurs longtemps constituer un frein au développement de politiques publiques dans le champ de l'art, puis un contre-modèle structurant, en particulier en RFA et aux Etats-Unis. Cette opposition fondatrice, consolidée par une longue histoire de conflits, est d'ailleurs si bien intériorisée que, lorsque se développeront plus tard des initiatives publiques en faveur de l'art d'avant-garde, leurs défenseurs n'hésiteront pas à les présenter, contre toute évidence, comme des « institution[s] […] anti-officielle[s] »[35].

Enfin, une raison plus structurelle de la persistance de cette défiance tient au caractère par définition anti-conventionnel des avant-gardes, au principe d'une « économie à l'envers », selon la formule de Bourdieu[36] : l'acquisition d'un capital symbolique spécifique, c'est-à-dire la reconnaissance par les pairs et la légitimation dans l'espace restreint de l'art « avancé », est inversement corrélée à l'obtention de gratifications extérieures (consécration institutionnelle,

[31] Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, Paris, INHA / Ophrys, 2014.

[32] Michael L. Krenn, *Fall-out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*, Chapel Hill / Londres, The University of North Carolina Press, 2005, p. 109-110.

[33] Helen Adkins, « Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920 », Michael Bollé, Eva Züchner (éd.), *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. exp., Berlin, Berlinische Galerie (25 septembre 1988-8 janvier 1989), Berlin, Berlinische Galerie, 1988, p. 156-183.

[34] Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 121-141.

[35] C'est ainsi que le premier directeur du musée du Centre Pompidou, Pontus Hultén, décrit son établissement (cité par Bernadette Dufrêne dans *La Création de Beaubourg*, Grenoble, PUG, 2000, p. 241).

[36] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 139-145 et p. 234-288.

succès économique, unanimité critique). C'est dire que le crédit du positionnement avant-gardiste décroît à mesure que s'accumulent les indices de reconnaissance les plus formels, les plus généraux et les mieux établis socialement, ce que représente par excellence le soutien des institutions officielles, et ce d'autant plus qu'elles apparaissent proches du pouvoir central. En ce sens, la distance vis-à-vis de ces institutions, si elle n'est plus un enjeu aussi déterminant qu'elle pouvait l'être lorsque celles-ci exerçaient un contrôle serré sur la production artistique, reste néanmoins une condition indispensable pour émerger et se légitimer comme avant-garde. De ce point de vue, les critiques précédemment évoquées des historiens de l'art dits « révisionnistes », qui montrent à raison que les relations entre artistes modernes et autorités officielles ont été plus ambiguës qu'on ne se les figure d'ordinaire, ont certes le mérite de démystifier certaines représentations hagiographiques de l'histoire des avant-gardes, mais elles risquent de passer à côté d'un point essentiel : le rejet des instances officielles et plus généralement « l'humeur anti-institutionnelle »[37] qu'affichent les avant-gardes peuvent certes apparaître, lorsqu'on les examine de manière distanciée, comme une posture tactique jouée à des fins d'auto-légitimation plutôt que comme une position objectivement bien fondée, mais, parce que l'adoption de cette posture est indispensable, précisément, pour se faire reconnaître comme artiste d'avant-garde – et doit se matérialiser jusqu'à un certain point par des gestes et des choix effectifs –, cette opposition structure bien objectivement le champ de l'art.

C'est cette logique antagonique, façonnée par l'histoire de l'art moderne et inscrite dans les structures du champ artistique, qui va progressivement s'estomper au cours des années 1960-1970. Si nous avons commencé par nous interroger sur les raisons pour lesquelles les pouvoirs publics avaient pu se mettre à soutenir activement l'art d'avant-garde à cette période, il faut donc se demander, réciproquement, comment et pourquoi ce soutien des institutions officielles a pu devenir acceptable et légitime pour des artistes non-conventionnels qui sont pourtant loin alors d'abandonner leurs principes d'indépendance à la fois sociale et esthétique.

2. Un tournant historique au croisement de trois séries d'évolutions interdépendantes

Ce changement historique se situe à l'intersection de trois processus à la fois distincts et solidaires, dont il s'agit donc de restituer les logiques propres en même temps que les interactions réciproques : l'établissement de politiques culturelles d'un nouveau genre, intéressées désormais à la création contemporaine ; le développement de la muséalisation des avant-gardes, entamée bien avant les années 1960-1970, mais qui connaît à cette période une nouvelle inflexion ; et, enfin, les évolutions des avant-gardes elles-mêmes, la fin des années 1950 marquant l'entrée dans un nouveau cycle, en rupture vis-à-vis des enjeux et des tendances artistiques qui prévalaient depuis l'après-guerre.

[37] Pour reprendre une formule de Bourdieu (*Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984, p. 228-229).

2.1. Politiques culturelles et art contemporain

Les nombreux débats et réflexions, souvent critiques, sur le rôle déterminant du marché des œuvres dans la vie artistique – rôle qu'il ne s'agit bien sûr pas de minimiser pour autant – tendent à occulter un élément capital, au moins aussi décisif dans la formation du champ de l'art-contemporain à partir des années 1960, à savoir l'irruption au premier plan d'acteurs publics jusqu'alors situés en retrait, comme le constatait Raymonde Moulin en 1981 :

> *Le marché de l'art, en tant que système d'organisation de la vie artistique déterminant en dernière analyse la condition sociale et économique de l'artiste, ne permet plus de rendre compte de la structure actuelle du champ de production artistique ni du statut des producteurs. Au cours des quinze dernières années, les relations entre le champ de production artistique et les pouvoirs publics se sont transformées. Il s'agit non plus seulement d'intervenir (indirectement) sur le fonctionnement du marché et d'imaginer des mesures ponctuelles d'assistance sociale à l'égard des artistes. La mise en place d'institutions vouées au "développement" culturel et les modifications introduites dans la nature du droit social tendent à instaurer un mécénat d'un type nouveau, bureaucratique, et à faire sortir l'artiste de sa situation de marginalité.*[38]

L'apparition d'un tel « mécénat bureaucratique » s'inscrit dans le cadre plus général du considérable développement des politiques culturelles dans le monde à partir des années 1960-1970[39]. Un certain nombre d'administrations spécifiques sont créées à cet effet ou étendues et réorganisées, au niveau étatique, régional, municipal – supranational également. Elles prennent en général le relais d'anciennes politiques des arts jugées insuffisantes ou inadaptées, mais sont parfois aussi établies *ex nihilo*, comme dans le cas américain où il n'existe aucun précédent historique d'une action fédérale en faveur des arts avant la fondation du National Endowment for the Arts en 1965 (à une exception près[40]). La mise en place de ces nouvelles administrations s'accompagne d'une augmentation conséquente de leurs moyens budgétaires, humains et matériels, ainsi que de la consolidation et de la ramification de leur organisation. Elle s'appuie aussi sur un travail de recherche et de réflexion doctrinale à travers lequel sont définis et régulièrement réévalués leurs missions, leur extension, leurs instruments et cadres d'action. Ceci conduit à institutionnaliser durablement ces politiques culturelles, dans un secteur d'activité assez peu professionnalisé, souvent organisé de manière lâche, où l'intervention publique manquait généralement de consistance et de continuité ; et, d'autre part, à les légitimer comme une composante nécessaire de la gamme des politiques publiques, nationales et locales.

[38] Raymonde Moulin, « Marché de l'art et bureaucratie culturelle » [1981], *Id.*, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 107.

[39] « Le soutien financier des gouvernements aux arts augmentait presque partout dans les années 1960 et 1970, souvent à un rythme spectaculaire » (Milton C. Cummings, Richard R. Katz, « Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects », *Id.* (éd.), *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and Japan*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 364 ; nous traduisons, sauf mention contraire). Voir aussi pour des synthèses internationales plus récentes sur le développement des politiques culturelles : Diane Saint-Pierre, Claudine Audet (éd.), *Tendances et défis des politiques culturels. Cas nationaux en perspective*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010 ; et Philippe Poirrier (éd.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, La Documentation française, 2011.

[40] La brève expérience sous Roosevelt de la Works Progress Administration, sur laquelle nous reviendrons.

La chronologie de l'établissement de ces politiques, ainsi que leurs buts, leur étendue et leur organisation, varient de manière importante selon les pays. Un Arts Council est ainsi établi en Grande-Bretagne dès 1946, le ministère des Affaires culturelles est créé en France en 1959, le National Endowment for the Arts aux Etats-Unis en 1965, le Ministère italien des Biens culturels et de l'environnement est fondé plus tardivement en 1974, l'Allemagne de l'Ouest quant à elle refuse de se doter d'un ministère fédéral dédié à la culture, mais voit de nombreux *Länder* et municipalités augmenter leur intervention en la matière à partir du milieu des années 1960 – pour ne donner que ces quelques exemples. Les spécificités administratives de chaque État, l'histoire particulière de leurs rapports aux arts et à la culture nationale, les différents contextes dans lesquels ces nouvelles politiques culturelles sont instaurées ou reprises et développées, imposent de distinguer soigneusement leur étude selon chaque pays. Par définition, celles-ci sont d'abord déterminées par le cadre national dans lequel elles s'exercent en priorité, au point que les désigner uniformément sous le nom de « politiques culturelles » (selon la dénomination commune en France) peut être discuté[41]. Néanmoins, leur développement, sinon simultané, du moins proche dans le temps, indique suffisamment l'existence de trajectoires historiques partagées. Celles-ci ne sont pas le fait d'inexplicables coïncidences ou d'un mystérieux *Zeitgeist*, mais résultent, d'une part, de contraintes et de déterminations communes ou similaires – comme l'élévation générale du niveau d'éducation ou les logiques d'extension de l'État social dans l'après-guerre – et d'autre part, d'une forme d'émulation internationale, nourrie à la fois par des échanges informels et des concertations organisées (au sein, par exemple, de l'UNESCO ou du Conseil de l'Europe), ainsi que par des rivalités mimétiques entre États, à une époque où la culture apparaît de plus en plus comme un enjeu et un instrument diplomatiques de première importance.

Or, parmi ces traits partagés figurent donc l'intérêt et le soutien nouveaux apportés à la création contemporaine, dans le domaine des arts plastiques comme dans la plupart des disciplines artistiques. Des unités administratives spécifiques sont créées à cet effet, comme le service de la Création artistique en France en 1962 ou le Visual Arts Program aux Etats-Unis en 1966 ; de nouveaux lieux d'exposition des collections nationales sont ouverts comme le

[41] Pascale Laborier remarque ainsi que le sens de « *Kulturpolitik* » en Allemagne, non seulement diffère de son équivalent français, mais n'est pas toujours évident même entre interlocuteurs allemands (*Culture et édification nationale en Allemagne. Genèse des politiques de la culture*, thèse de doctorat, Paris, Institut d'Etudes Politiques, 1996, p. 8-9). Plus généralement, Vincent Dubois souligne que « la catégorie "politique culturelle" n'est pas d'emblée transposable à toute configuration institutionnelle » et « la définition même de l'objet de l'intervention varie fortement d'un pays à l'autre » (*La Politique culturelle, op. cit.*, p. 8). Sans minorer ce que ces différences de dénomination ou de connotation expriment de variations plus substantielles dans la définition de ces politiques publiques d'un pays à l'autre, on les désignera néanmoins le plus souvent sous cette même formule de « politiques culturelles », par souci de commodité – d'autant que c'est l'appellation que retient également l'UNESCO au début des années 1970 pour ses premières conférences internationales sur le sujet, sous influence française d'ailleurs (Laurent Martin, *L'enjeu culturel. La réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 99-104).

Centre national d'art contemporain français en 1967 ou la Neue Nationalgalerie à Berlin en 1968 ; et de véritables écosystèmes institutionnels se développent en bonne partie grâce aux subventions publiques, comme le réseau des centres d'art contemporain ouest-allemands ou le monde des espaces alternatifs aux Etats-Unis dans les années 1970. Ces nouvelles politiques artistiques soutiennent aussi directement les artistes (et d'autres professionnels du monde de l'art), à travers divers systèmes de bourses, de prix, de résidences, ainsi que par des acquisitions d'œuvres et des commandes publiques qui ne se limitent plus désormais aux valeurs consacrées. En ce sens, ces interventions publiques, nombreuses et variées, affectent et modifient de manière conséquente les circuits de production, de diffusion et de consécration de l'art contemporain. Certes, ces politiques publiques ne fixent pas a priori de tendance esthétique privilégiée – au contraire leur mise en œuvre est conditionnée au respect d'un certain pluralisme et de l'autonomie des artistes. Mais, en intervenant désormais dans les premiers temps de l'exposition, voire de la production des œuvres, et au commencement des carrières, elles doivent nécessairement prendre parti dans les luttes symboliques qui agitent les milieux d'avant-garde, au moment où celles-ci sont encore vives et indécises – ce qui pose, comme on le verra, la délicate question des modalités et des critères des choix proprement artistiques à effectuer, ainsi que de la désignation des agents qui doivent s'en charger.

2.2. La muséalisation de l'avant-garde

Cette extension de l'intervention publique dans le champ de l'art contemporain, dans le sillage du développement des politiques culturelles, croise ses effets avec ceux d'une seconde évolution, à savoir la muséalisation de l'art moderne. Son histoire cependant est spécifique et ne se superpose pas à celle des politiques artistiques[42]. Les institutions pionnières en la matière sont en effet pour la plupart des organisations privées ou bien imaginées par des conservateurs de musées relativement autonomes (voire en situation de confrontation) vis-à-vis de leur hiérarchie administrative. L'apparition de musées où puisse s'exposer l'avant-garde précède donc la mise en place systématique des politiques publiques précédemment évoquées. La création de musées dédiés à l'art contemporain au sens le plus général remonte certes au début du 19e siècle : la fondation par Louis XVIII d'un musée des artistes vivants dans le Palais du Luxembourg en 1818 est le premier du genre et fait un certain temps office de modèle en Europe[43]. Mais ces institutions, encore rares au 19e siècle, restent majoritairement acquises à l'art académique et sont d'ailleurs souvent conçues, à l'instar du Musée du Luxembourg, comme des musées de passage où les œuvres, choisies de ce fait pour leur classicisme, sont vouées à intégrer, à la mort de leur auteur, les collections de musées d'art ancien (en

[42] Pour une synthèse internationale à ce sujet, voir Jesus Pedro Lorente, *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

[43] Voir notamment à ce sujet Luc Alary, *De l'"art vivant" à l'"art moderne". Genèse du musée national d'art moderne*, thèse de doctorat, Université Paris I, 1997.

l'occurrence le Louvre)[44]. Ce n'est qu'au siècle suivant qu'émerge et se diffuse un nouveau type d'institution muséale, qui non seulement n'exclut plus l'art moderne, mais s'y consacre spécifiquement. Un certain nombre d'expériences sont menées en ce sens assez tôt en Europe et notamment en Allemagne, de la « Galerie des vivants » installée dans le Kronprinzenpalais en 1919 par le directeur de la Nationalgalerie, Ludwig Justi[45], au Provinzialmuseum de Hanovre d'Alexander Dorner, qui commande à la fin des années 1920 deux salles sur l'art du 20e siècle à El Lissitzky [1] et Moholy-Nagy[46]. Les musées de ce type se multiplient aussi sur le sol américain dans l'entre-deux-guerres, à commencer par le Museum of Modern Art de New York, fondé en 1929, qui s'impose comme un modèle international, à la prééminence incontestée jusqu'aux années 1960[47]. Ces musées d'art moderne adoptent bien sûr de nouvelles politiques d'acquisition et d'exposition en se dédiant, sinon exclusivement, du moins majoritairement à la peinture et la sculpture modernes, souvent associées à d'autres disciplines artistiques. Mais cette intégration de l'art moderne au musée est indissociable aussi d'une transformation en retour des principes et des dispositifs muséaux, afin de les ajuster à la modernité artistique qu'ils entendent représenter, ce dont le MoMA est un exemple paradigmatique. Son résultat le plus visible réside dans l'abandon de la monumentalité et des ornements palatiaux caractéristiques des musées du siècle précédent au profit d'une architecture moderniste légère et fonctionnelle, ainsi que la substitution de salles d'exposition intimistes, claires et aérées, aux longues galeries surchargées que l'on pouvait encore observer au Musée du Luxembourg au début du siècle[48].

Cette première étape dans la muséalisation de l'art moderne est un important préalable au rapprochement entre pouvoirs publics et avant-gardes artistiques dans les années 1960-1970. D'une part, même dans le cas d'institutions privées, le cadre muséal, bien plus que celui des galeries commerciales ou des salons périodiques, offre à l'art moderne une forte légitimation symbolique et représente, en ce sens, une étape essentielle pour sa reconnaissance au plus haut niveau de l'Etat. D'autre part, et plus concrètement, ce processus de muséalisation produit des moyens matériels, humains et organisationnels sur lesquels peuvent s'appuyer les pouvoirs publics pour concevoir les modalités d'une intervention accrue dans un secteur qu'ils avaient jusqu'alors plus ou moins délaissé. C'est en s'appuyant, au moins pour partie, sur ces

[44] Claire Dupin de Beyssat, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIXe siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], n°11, 2017, http://journals.openedition.org/cel/684 (consulté le 25 mars 2019).

[45] Kurt Winkler, « Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationale Repräsentation », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *»Der Deutschen Kunst…« Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1999, p. 61-81.

[46] Monika Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg, Jonas, 1985, p. 56-99.

[47] Jesus Pedro Lorente, *op. cit.*, p. 251-267.

[48] Sur la genèse du MoMA, voir en particulier Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002. Sur l'histoire des dispositifs d'exposition du musée, voir Mary Anne Stanizsewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998.

institutions et sur les professionnels qui en sont issus – quitte à en redéfinir les missions et les modes d'action – qu'ils vont pouvoir tout à la fois réunir les compétences utiles à leur action et soutenir la légitimité de leur action dans le champ de l'art.

D'un autre côté – et c'est l'une des difficultés de l'analyse d'interactions dynamiques entre des processus historiques relativement indépendants, qui ne sont donc jamais que partiellement convergents –, cette première phase de muséalisation de l'art moderne a des effets ambivalents et va également opposer un certain nombre d'obstacles à l'accroissement et au développement d'une action publique plus favorable à la création contemporaine dans la seconde moitié du siècle. Elle reste en effet inaboutie sous plusieurs aspects. D'abord, et tout simplement, elle est dans les années 1950 un phénomène encore très circonscrit : les musées ou départements muséaux ouverts à l'art moderne, a fortiori dans ses aspects les moins conventionnels, demeurent rares et la défiance vis-à-vis de la création contemporaine reste monnaie courante parmi les conservateurs de musées. Ensuite, au sein de cette première génération de musées d'art moderne, et même parmi les plus « avancés », ce tournant vers l'avant-garde reste inachevé, à deux niveaux surtout. Premièrement, la plupart d'entre eux ne s'aventurent guère au-delà d'un art moderne consacré ou en voie de consécration : autrement dit, la production la plus récente en est généralement absente, particulièrement à l'orée des années 1960 alors qu'un certain nombre de ces musées se sont rabattus sur une politique d'exposition et d'acquisition moins novatrice qu'à leurs débuts[49]. Deuxièmement, s'il y a bien eu des expériences muséographiques innovantes dans les années 1920-1930 et si certaines institutions isolées tentent de ranimer cet héritage dans l'après-guerre, la plupart des musées d'art moderne n'ont rompu que de manière encore limitée avec le modèle muséal traditionnel, ce qui ravive d'ailleurs dans les années 1960-1970 la critique du musée comme temple de l'art élitiste, conservateur et dévitalisant, déjà pratiquée par les avant-gardes du début du siècle, mais cette fois adressée aux musées d'art moderne[50]. Autrement dit, la reconnaissance et la légitimation de l'art d'avant-garde liées aux premiers stades de sa muséalisation, du début du siècle jusqu'aux années 1950, s'est produite au prix d'une certaine « domestication »[51], c'est-à-dire d'un arasement de ses aspects les plus transgressifs et d'une prudente mise à distance des innovations les plus récentes, permettant ainsi le maintien, au fondement de ces institutions, d'une conception idéalisée et sacralisée de l'art qu'entendaient précisément remettre en cause un certain nombre d'avant-gardes. De ce point de vue, les transformations institutionnelles qui

[49] Sur cet éloignement progressif vis-à-vis de l'art le plus contemporain dans le cas des musées américains, voir Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 119-136.

[50] Voir par exemple Carol Duncan et Alan Wallach, « The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis », *Marxist Perspectives*, vol. 1, n°4, hiver 1978, p. 28-51.

[51] Selon le titre d'un ouvrage consacré précisément à l'ambivalente reconnaissance critique et institutionnelle dont a bénéficié l'art moderne en Allemagne dans les années 1950 : Gerda Breuer (éd.), *Die Zähmung der Avantgarde: zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld, 1997.

se produisent à partir des années 1960 ne doivent pas être réduites à une victoire des Modernes sur les Anciens : elles interviennent plutôt au terme d'une première phase de reconnaissance institutionnelle de l'art moderne, qui s'est néanmoins figée, dans les années 1950, sous la forme inaboutie et paradoxale d'un modernisme conservateur, du moins atténué et assagi, prédominante dans nombre de musées d'art moderne aussi bien que dans les grandes expositions internationales, comme la documenta de Cassel ou la Biennale de Venise.

A partir des années 1960-1970, un certain nombre d'expérimentations muséographiques, encore isolées dans l'après-guerre, vont se diffuser et prendre le pas sur la génération antérieure de musées d'art moderne symbolisée par le MoMA. Le pionnier incontestable en la matière est le Stedelijk Museum d'Amsterdam, sous la direction de Willem Sandberg[52], autour duquel se tisse peu à peu un réseau d'institutions aux principes et ambitions comparables, comme le musée de Krefeld dirigé de 1947 à 1975 par Paul Wember[53], le Moderna Museet de Stockholm ouvert en 1958 sous la direction de Pontus Hultén[54] ou encore la Kunsthalle de Berne dont Harald Szeemann prend la tête à partir de 1961[55]. Dans ces lieux, plutôt périphériques par rapport aux centres traditionnels, s'ouvrent plusieurs voies de renouvellement dans le sens tout à la fois d'une ouverture à des expérimentations artistiques peu conformes aux normes muséales et d'un déconfinement du musée vis-à-vis du grand public ainsi que de son environnement social et urbain. Ce dernier aspect tient, au-delà du seul domaine de l'art contemporain, aux évolutions plus générales qui affectent à cette période le champ muséal, pour partie rassemblées a posteriori sous le label de « nouvelle muséologie »[56]. Ces visées entrent aussi en résonance avec la redéfinition des buts et des doctrines des politiques culturelles à partir de la fin des années 1960, lorsque s'impose la nécessité de rompre avec les aspects les plus élitistes et hiératiques de la culture officielle et de ses modes de diffusion. La dynamique de renforcement mutuel entre ces innovations muséographiques et ces nouvelles orientations politiques trouve sans doute son illustration la plus marquante dans le projet du Centre Pompidou, initié en 1969 et ouvert en 1977 : celui-ci apparaît tout à la fois comme le grand symbole de la politique culturelle française des années 1970 et comme une récapitulation et un approfondissement des apports des musées précédemment cités. Ces évolutions croisées favorisent donc l'émergence

[52] Ad Petersen (éd.), *Sandberg, graphiste et directeur du Stedelijk Museum*, cat. exp., Institut néerlandais, Paris (29 novembre 2997-20 janvier 2008), Paris, Editions Xavier Barral, 2007 ; Anna-Sophia Reichelt, *Kunst macht Ausstellung: das Amsterdamer Stedelijk Museum und die Avantgarde*, Munich, Metzel, 2018.

[53] Sylvia Martin, Sabine Röder (éd.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Nuremberg, Kunstmuseen Krefeld / Verlag für moderne Kunst, 2013.

[54] Anna Tellgren (éd.), *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years*, Stockholm / Londres, Moderna Museet / Koenig Books, 2017.

[55] Voir notamment les documents réunis sur cette première période de sa carrière dans Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer (éd.), *Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Zurich / Vienne, Voldemeer / Springer, 2007.

[56] André Desvallées (éd.), *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, Macon et Savigny-le-Temple, Editions W / Presses Universitaires de Lyon, 2 volumes, 1992 et 1994 ; François Mairesse, « La belle histoire : aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics & Musées*, n°17-18, 2000, p. 35-56.

de réseaux de lieux d'exposition publics favorables à l'art le plus récent. Ils ont aussi des effets sur le type d'art d'avant-garde privilégié et la conception qui en est véhiculée : le dépassement de l'avant-gardisme institutionnel prudent et « domestiqué » des années 1950, corrélé à l'ambition d'un décloisonnement social de la création contemporaine, aussi bien de la part des administrateurs culturels que des commissaires d'exposition et directeurs de musées, tend à favoriser des formes artistiques se voulant plus audacieuses et moins élitistes, à un moment où fait retour dans le champ de l'art un avant-gardisme plus transgressif et politisé.

2.3. Nouveau cycle et derniers éclats de l'avant-garde

En effet, si nous avons parlé jusque-là d'avant-garde en général[57], en la caractérisant de manière globale sous l'angle de la nouveauté et de la rupture, celle-ci est loin de représenter une esthétique déterminée et univoque : elle constitue bien plutôt un espace socialement différencié, animé de divergences et de conflits pour l'attribution même de ce statut d'avant-garde, d'où le caractère extrêmement varié, souvent même contradictoire, des orientations artistiques qu'une telle notion peut recouvrir, à chaque moment et au fil de l'histoire. Ceci rend d'autant plus nécessaire la prise en compte des évolutions spécifiques qui affectent le champ des avant-gardes à la période qui nous intéresse. Autrement dit, ce rapprochement entre institutions publiques et avant-gardes ne doit pas être envisagé comme l'adoption unilatérale par les premières d'une doctrine artistique positivement établie, mais plutôt comme la résultante, là encore, d'une interaction complexe et dynamique entre les évolutions des avant-gardes elles-mêmes – des types d'œuvres qu'elles produisent, des enjeux auxquels elles se réfèrent et donc du sens même de la catégorie d'avant-garde – et les transformations institutionnelles précédemment décrites, qui les affectent et qu'elles contribuent à infléchir en retour. Or, à cet égard, l'entrée dans les années 1960 marque un tournant par rapport aux tendances qui prévalaient, de manière relativement continue, depuis l'après-guerre et l'avènement d'un nouveau cycle avant-gardiste, que l'on peut caractériser grossièrement par quatre grands traits. Premièrement, celui-ci rompt avec un certain état stabilisé du champ artistique, dans lequel l'opposition générale entre abstraction et figuration constituait l'opérateur de positionnement majeur pour les artistes et l'enjeu central de définition des avant-gardes – tout en admettant toutes sortes de combinaisons et de degrés intermédiaires, en fonction aussi des spécificités des scènes artistiques nationales[58]. A partir de la seconde moitié des années 1950, la constellation composée par les artistes Neo Dada aux Etats-Unis, les Nouveaux Réalistes en France, le groupe Zero en Allemagne de l'Ouest ou encore les artistes

[57] Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la définition de cette notion et les débats qui l'entourent.

[58] Voir par exemple, pour une histoire croisée des tendances informelles européennes et de l'expressionnisme abstrait américain : Kay Heymer, Susanne Rennert, Beat Wismer (éd.), *Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus 1946 – 1964*, cat. exp., Museum Kunst-Palast, Düsseldorf (10 avril-1er août 2010), Cologne, DuMont, 2010 ; et Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 19-117 et p. 141-186.

liés à la revue *Azimuth* en Italie, rompent ouvertement avec la prédominance de la question de l'abstraction et les catégorisations esthétiques qui y étaient associées[59] – ce que conforte le succès international du Pop art et de ses différentes déclinaisons au début des années 1960.

S'ouvre alors – et c'est le deuxième point – une période marquée par une multiplication des tendances novatrices. Au-delà de cet aspect quantitatif, et même si la grande variété et la fluidité des positions avant-gardistes dans ces années-là rendent difficile l'identification d'un dénominateur commun, les années 1960 voient le retour d'un avant-gardisme plus agressif et anti-conventionnel, parfois contestataire et de plus en plus politisé à la fin de la décennie, ce qu'il faut rapporter, bien sûr, aux effets des mobilisations politiques de la période. Tandis que les grandes écoles abstraites des années 1950 ne rompaient que partiellement avec les conventions matérielles et symboliques de l'œuvre d'art et pouvaient donc être réinscrites, de manière parfois forcée, dans une vision continuiste de l'histoire de l'art, les différentes expérimentations des années 1960-1970 mettent à l'épreuve de manière plus directe et résolue les cadres normatifs et institutionnels de l'art. La « dématérialisation »[60] de l'œuvre d'art qu'accomplissent les différentes ramifications de l'art conceptuel en est sans doute l'une des expressions les plus caractéristiques, même si elle ne résume pas à elle seule cette période. De telles transformations rendent d'autant plus problématiques la reconnaissance et la promotion de ces « néo-avant-gardes »[61] par les instances officielles ; réciproquement, leur analyse doit amener à s'interroger sur la manière dont elles ont pu affecter l'évolution de ces institutions, par les critiques directes qu'elles leur ont adressées aussi bien que par les défis, tant matériels que symboliques, que leur exposition et leur diffusion ont représenté.

Corrélativement, les années 1960-1970 sont marquées par la redécouverte et la réévaluation de tout un pan de l'histoire des avant-gardes de la première moitié du siècle, qui ont pu alors apparaître comme sources et précurseurs des expérimentations menées à cette période. Jusque dans les années 1950 prévalait en effet une histoire de l'art moderne centrée sur l'évolution continue vers l'abstraction et les résistances ou les alternatives que continuait d'offrir la figuration ; l'impressionnisme, le cubisme et les différentes écoles abstraites en étaient souvent les principaux jalons[62]. A partir des années 1960, critiques, historiens et

[59] *Ibid.*, p. 249-310 ; et Catherine Dossin, *op. cit.*, p. 72-78 et p. 168-175. Antje Kramer signale, à propos de Zero et du Nouveau Réalisme en particulier, que cette rupture n'est toutefois consommée qu'à partir de 1959, les frontières de ces groupes avec l'abstraction étant jusqu'alors encore assez fluides (*L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme. Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne*, Dijon, Presses du Réel, 2012, p. 37).

[60] Selon la formule de Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1997.

[61] Selon une notion popularisée par Peter Bürger pour désigner les avant-gardes de la seconde moitié du siècle, par opposition aux avant-gardes dites « historiques » – et sur laquelle nous reviendrons plus en détail (*Théorie de l'avant-garde* [1974], Paris, Questions Théoriques, 2013, p. 95-97).

[62] Voir à titre d'exemple l'un des ouvrages de référence à cette période en RFA, écrit par Werner Haftmann, co-concepteur des premières documenta de Cassel : *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel, 1954. Aux Etats-Unis, l'influente reconstruction de l'histoire de l'art moderne de Clement Greenberg ne fait quasiment aucune mention des avant-gardes russes ou de Dada et le surréalisme n'y est en général mentionné que négativement (voir

théoriciens de l'art s'intéressent à des mouvements que marginalisait une telle historiographie, comme Dada, le surréalisme ou les avant-gardes russes des années 1910-1920, c'est-à-dire des mouvements à la fois radicaux dans leurs ruptures artistiques, allant jusqu'à des formes affirmées d'« anti-art », et souvent plus politisés. Au-delà de l'aspect savant de ces révisions historiographiques, celles-ci sont indissociables des évolutions précédemment évoquées de la production artistique à cette période[63], ainsi que des transformations des contenus et dispositifs d'exposition des nouveaux musées d'art moderne et contemporain[64].

Enfin, paradoxalement, cette période est aussi celle d'une montée en puissance du discours sur la « fin des avant-gardes », bien que ses motivations et ses arguments soient assez hétérogènes, parfois même contradictoires. Ce type de déclarations est en fait récurrent tout au long de la période – il accompagne même comme son ombre portée tout le développement des avant-gardes depuis le début du siècle : on déplore ou on dénonce à chaque génération leur compromissions, leurs trahisons ou leurs échecs[65]. C'est bien néanmoins à la fin des années 1970 que ce discours s'impose comme un sentiment largement partagé et une évidence indépassable, valant non plus seulement pour un mouvement en particulier, mais pour toute avant-garde en général, comme un contrecoup à l'euphorie expérimentale et contestataire qui a agité les deux décennies écoulées. La notion même d'avant-garde semble alors définitivement caduque, incapable de désigner adéquatement aucune tendance au sein de la production contemporaine, tandis que se diffuse depuis les Etats-Unis à partir de la fin des années 1960 « l'idée du postmoderne »[66], dont les différents théoriciens et promoteurs, aux positions souvent mal déterminées et très disparates, ne se retrouvent guère, même dans le seul domaine des arts, que sur l'affirmation d'une rupture définitive, faisant époque, avec le temps du modernisme et des avant-gardes. De fait, les revendications qui caractérisaient en général les prises de position

John O'Brian (éd.), *Clement Greenberg. Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 4 vol., 1988-1995). Pour une analyse de ces orientations historiographiques et critiques dans le cas français, voir Richard Leeman, *Le Critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, PUR, 2010.

[63] Pour n'évoquer que la situation américaine, la parution en 1962 du livre de Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922* (Londres, Thames & Hudson) a permis une redécouverte des avant-gardes russes, référence décisive pour l'émergence de l'art minimal à cette période (James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / Londres, Yale University Press, n. 144, p. 290). La redécouverte aux Etats-Unis de Dada et de Duchamp, dont Robert Motherwell est l'un des pionniers (*The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn, Schultz, 1951), a eu aussi une importance capitale pour la rupture avec l'expressionnisme abstrait : voir à ce sujet Judith Delfiner, *Double-Barelled Gun. Dada aux Etats-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011 ; et Denys Riout, « Néo-Dada. Des artistes acteurs d'une réévaluation », *Id.*, Esteban Buch, Philippe Roussin (éd.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, EHESS, 2010, p. 199-216.

[64] La série des trois expositions internationales du Centre Pompidou à la fin des années 1970 – « Paris-New York (1977), « Paris-Berlin » (1978), « Paris-Moscou » (1979) – en est sans doute l'une des meilleures illustrations (Bernadette Dufrêne, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Public & Musées*, n°8, 1995, p. 75-101).

[65] Pour n'en citer qu'un exemple, particulièrement précoce, le critique littéraire Albert Thibaudet suggérait dès 1935 que « la révolution symboliste, la dernière jusqu'ici, aura peut-être été la dernière absolument, parce qu'elle a incorporé le motif de la révolution chronique à l'état normal de la littérature. » (cité par William Marx, « L'avant-gardisme est-il caduc ? D'une double palinodie de Hans Robert Jauss », Wolfgang Asholt (éd.), *Avantgarde und Modernismus*, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 37).

[66] Selon le titre de Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*, Londres, Routledge, 1995.

avant-gardistes – ambition d'une rupture artistique radicale, éventuellement associée à celle d'un changement social ou existentiel – ainsi que les rites sociaux qui les accompagnaient – regroupement sous une même bannière esthétique et un nom collectif choisi ou reçu, publication de manifestes, de revues communes, etc. – semblent bien disparaître dans les années 1980 ou ne subsister que de manière résiduelle et affaiblie[67]. Quel rôle a donc joué dans ce déclin de la dynamique avant-gardiste, près d'un siècle après son émergence, la généralisation de la reconnaissance et du soutien des instances officielles ? Notre hypothèse, on l'aura deviné, est que cette transformation des politiques et des institutions artistiques publiques a contribué à saper la possibilité même d'un positionnement avant-gardiste au sein du champ de l'art.

3. Sens et contresens d'un problème

3.1. De la fin des avant-gardes à l'art-contemporain

Il faut insister, à la suite de ces dernières remarques, sur la spécificité du processus historique que nous cherchons à analyser. Il ne s'agit pas d'étudier un cas de consécration d'un mouvement ou d'une génération d'avant-garde en particulier, tel qu'il s'en est produit tout au long de l'histoire de l'art moderne, mais bien d'analyser une rupture structurelle, qui affecte l'opposition même, au sein du champ artistique, entre des pôles consacré et avant-gardiste, dont découlent justement ces cycles générationnels substituant sans cesse de nouveaux novateurs aux anciens révolutionnaires vieillis. En ce sens, sans prétendre l'ériger en cause exclusive de ce changement, cette étude sur la résorption de l'antagonisme entre avant-gardes et institutions officielles se conçoit bien comme une contribution à l'explication de la fin des avant-gardes et, partant, de la transition du régime de l'art moderne à celui de l'art-contemporain.

Cette transformation historique n'est pas analogue cependant à celle qui a donné naissance à l'art moderne dans la mesure où elle ne substitue pas une nouvelle structure institutionnelle à un ancien système contesté et en voie de décomposition – à la manière dont, au 19e siècle, le système académique avait fait place, pour prendre le modèle socio-historique des White, au « système marchand-critique ». Le développement d'importants ensembles d'organisations plus ou moins dépendantes de l'action publique ne remplace pas, ni même ne concurrence véritablement le réseau d'institutions et d'agents spécialisés déjà actifs dans le champ de l'art contemporain. Au contraire, elles viennent plutôt les étendre et s'y adjoindre de manière complémentaire, confortant même dans bien des cas les orientations artistiques déjà poursuivies par les galeries commerciales ou par des organisations indépendantes[68]. Pour

[67] Malgré les tentatives régulières de résurrection théorique : Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005 ; Martin Puchner, « The Avant-Garde is Dead; Long Live the Avant-Garde! », David Hopkins (éd.), *Neo-Avant-Garde*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 351-368 ; Philippe Sers, « The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-Garde », *New Literary History*, n°41, 2010, p. 847-854 ; John Roberts, *Revolutionary Times and the Avant-Garde*, Londres, Verso, 2015 ; ou encore Marc Léger James, « Retroactivating the Idea of the Avant-garde », *Journal of Avant-Garde Studies*, vol. 1, 2020, p. 1-18.

[68] On peut bien noter, à la suite de Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 68-75),

autant, les transformations dont ces nouveaux acteurs sont porteurs pour l'ensemble du champ de l'art ne sont pas marginales. En effet, comme nous l'avons déjà suggéré, le développement de l'intervention publique dans l'art contemporain, en assimilant progressivement l'avant-garde à un art officiellement reconnu, mine les stratégies de distinction ou d'opposition vis-à-vis des conventions établies qui sont au principe de tout positionnement avant-gardiste. Celles-ci avaient déjà été atteintes par les débuts du processus de muséalisation de l'art moderne précédemment décrit, qui affaiblissait leurs prétentions à se distinguer de l'art consacré et de la culture légitime. Elles pouvaient apparaître usées aussi par la répétition quasi ritualisée des ruptures, que le critique d'art américain Harold Rosenberg qualifiait dès les années 1950 de « tradition du nouveau »[69]. Enfin, au début des années 1960, un mouvement comme le Pop art semble attester, par son succès marchand immédiat, de la fin d'une opposition longtemps déterminante entre art « commercial » et art d'avant-garde, d'autant que ses artistes puisent dans la culture de masse le sujet même de leurs œuvres[70]. Mais, au sein de cette combinaison de facteurs, le soutien actif apporté aux avant-gardes par le pôle qui leur est en principe le plus éloigné et le moins favorable constitue un élément décisif pour, selon la formule de Moulin, « faire sortir l'artiste de sa situation de marginalité »[71]. Autrement dit, le conflit structurant entre convention et nouveauté, appuyé sur la polarisation de réseaux institutionnels affrontés, qui constituait depuis la fin du 19e siècle le principe déterminant de la distribution des positions au sein du champ de l'art aussi bien que de ses dynamiques d'évolution historiques, apparaît définitivement désarmé par cette conversion des instances officielles à l'avant-garde.

L'idée que les avant-gardes auraient fini par s'épuiser dans leur institutionnalisation n'est certainement pas neuve. Le texte le plus représentatif d'une telle position – et qui a d'ailleurs été l'un des ouvrages les plus influents pour la réflexion autour de cette notion – est sans aucun doute la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger. Selon lui, le projet avant-gardiste d'une critique radicale de « l'institution art » a échoué dans la mesure où cette dernière, non seulement

---

une différenciation aujourd'hui entre un « art de marché » et un « art d'institution », mais celle-ci reste poreuse et peu marquée : un même artiste peut décliner sa production dans l'un et l'autre type selon la demande. En ce sens, elle ne permet certainement pas de polariser le champ de l'art, d'opposer des catégories d'artistes et des types d'esthétiques, aussi nettement que pouvait le faire la distinction entre modernes et académiques au 19e siècle.

[69] Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau* [1959], Paris, Minuit, 1962.

[70] Pour une analyse (critique et discutable) du Pop art comme terminus de la modernité, parce qu'avec celui-ci « l'opposition […] de la culture d'élite de la culture de masse s'est dissoute » et « l'art n'est plus qu'une marchandise », voir Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 137. Pour une interprétation plus générale de l'histoire des avant-gardes à l'aune de leur opposition à la culture marchande et commerciale, voir Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkeley, University of California Press, 2009. Suivant cette même voie, Stuart Hobbs interprète la fin des avant-gardes principalement comme le résultat de leur marchandisation et de leur intégration à une culture consumériste (*The End of the American Avant Garde*, New York, New York University Press, 1997). Ce type d'interprétation repose cependant sur une vision quelque peu fantasmée des rapports entre marché de l'art et avant-gardes historiques : au début du siècle, les Fauves pouvaient déjà apparaître comme « la première avant-garde pré-vendue », comme le rappelle Thomas Crow, de nombreux marchands et collectionneurs se ruant dès 1906 pour acheter leurs œuvres avant même leur exposition (« Modernism and Mass Culture… », *op. cit.*, p. 30).

[71] Raymonde Moulin, « Marché de l'art et bureaucratie culturelle », *op. cit.*, p. 107.

y a résisté, mais en a intégré les productions sous une catégorie d'œuvre « restaurée » et « étendue »[72] : c'est ainsi, par exemple, que l'objet trouvé a « perdu son caractère anti-artistique pour devenir une œuvre d'art autonome parmi les autres dans l'enceinte du musée »[73]. Cet ouvrage, marqué par le contexte de sa publication peu après 1968, condense, bien qu'il ait d'autres mérites, les principaux défauts qui affectent en général ce type de réflexion. D'une part, il tend à fantasmer rétrospectivement un état premier des avant-gardes « historiques » dans lequel celles-ci auraient été authentiquement subversives car rigoureusement extra- et anti-institutionnelles. D'autre part, et corrélativement, il s'avère incapable de produire une analyse précise et différenciée des réseaux institutionnels dans lesquels s'inscrivent les « néo-avant-gardes », en réduisant ce processus d'institutionnalisation à une assimilation par une entité monolithique, nécessairement malfaisante : ici « l'Institution art » et, dans d'autres textes comparables, l'Etat, le marché, la bourgeoisie, le monde de l'art, voire la société dans son ensemble ou tout autre « appareil » totalisant et implacable. Une telle approche – et c'est là un troisième problème – apparaît donc reposer sur un pessimisme aporétique : dans la mesure où toute médiation sociale est considérée par principe comme une récupération de la subversion radicalement anti-institutionnelle que devrait être toute avant-garde authentique, celle-ci ne peut être vouée qu'à l'échec ou à l'oubli, du moins en attendant qu'advienne l'horizon messianique d'une révolution totale de la société bourgeoise. Réciproquement, toutes les transformations des institutions artistiques qui se produisent sous la pression des critiques avant-gardistes n'apparaissent jamais que comme des remaniements cosmétiques pour des entités toujours semblables et inévitablement oppressives[74].

A rebours d'une telle analyse, reposant sur une vision naïve du monde social, il faut considérer que les avant-gardes, loin d'apparaître dans une sorte d'extériorité sociale radicale – ce qui serait une aberration sociologique –, se sont développées au cours de leur histoire dans une succession de configurations socio-institutionnelles complexes et différenciées qui les conditionnent. En ce sens, leur dimension agonistique ne doit pas être réduite à un face-à-face héroïque et désespéré entre Subversion et Institution, mais rapportée aux luttes spécifiques du champ de l'art, entre des positions socialement déterminées : les ruptures artistiques sont « issu[e]s de la structure même du champ, c'est-à-dire des oppositions synchroniques entre des positions antagonistes »[75]. De ce fait même, la fin des avant-gardes ne doit pas s'analyser comme un passage allant de l'extra-institutionnel à l'intra-institutionnel en général – comme le

[72] Peter Bürger, *op. cit.*, p. 94

[73] *Ibid.*, p. 95.

[74] Ces dernières remarques peuvent s'appliquer également à la conception de l'avant-garde que l'on trouve dans la *Théorie esthétique* d'Adorno, auquel Bürger est largement redevable. Voir la critique similaire qu'en fait Pierre-Michel Menger dans *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14-18.

[75] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 392.

laisse entendre la notion d'« institutionnalisation » lorsqu'elle est employée trop vaguement – mais il s'agit plutôt, comme on l'aura compris, d'analyser la transition d'une certaine structure institutionnelle du champ de l'art à une autre, et la manière dont celle-ci affecte les possibilités de positionnement avant-gardiste. Ces remarques invitent, du même coup, à se défier du schème de la « récupération » ou de « l'intégration » qui, séduisant à la fois par sa simplicité et par son apparence de radicalité critique, a imprégné de larges pans de la critique d'art et des discours d'artistes dans les années 1960-1970 et continue même d'informer de manière implicite certains travaux savants[76]. Bien au contraire, tout le paradoxe et la complexité de cette transformation historique est que la « pacification » du champ artistique n'a pas tant été le fait d'un affaiblissement des positions avant-gardistes face aux contre-attaques de leurs adversaires que le résultat, au contraire, de leur « victoire à la Pyrrhus »[77], c'est-à-dire la conversion aux valeurs mêmes des avant-gardes des fractions du monde de l'art qui leur étaient les plus hostiles ou éloignées, abolissant ainsi la ligne de front qui déterminait l'identité et l'appartenance avant-gardistes. Autrement dit, l'avant-garde, auparavant espace restreint et disputé au sein du champ de l'art, se dissout en étendant ses frontières à celles du champ tout entier. C'était d'ailleurs l'intuition dès 1968 de Clement Greenberg : « Aujourd'hui, […] l'avant-garde est laissée seule avec elle-même, et en pleine possession de la "scène". […] Là où tout est avancé, rien ne l'est ; lorsque tout le monde est révolutionnaire, la révolution est terminée. »[78]

3.2. L'avant-garde, nouvel art officiel ?

Cette hypothèse-cadre présente néanmoins le risque de conforter un autre lieu commun trompeur, à savoir celui d'une « académisation » de l'avant-garde[79], thème récurrent des débats sur l'art-contemporain en France dans les années 1990[80], et dont il apparaît important de

[76] C'est le cas, typiquement, d'un historien et critique d'art comme Benjamin Buchloh, influencé aussi par Adorno : voir *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2003, p. XXII ; et *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2015, p. XIX ; ou du petit ouvrage de Paul Mann, également marqué par l'Ecole de Francfort : *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indianapolis, Indiana University Press, 1991. Dans un tout autre registre, la « partie de main chaude » qui caractériserait selon Nathalie Heinich l'art-contemporain, allant d'une transgression initiale à son assimilation critique puis à son intégration institutionnelle, susceptible de devenir à son tour la cible d'une nouvelle transgression, doit beaucoup à ce schéma simplificateur – et finalement bien peu explicatif – de la récupération (*Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998).

[77] La formule est d'Andreas Huyssen, à propos des rapports entre avant-gardes et musées : *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, New York / Londres, Routledge, 1995, en particulier p. 17-23. C'est aussi la thèse défendue par Klaus von Beyme : « l'avant-garde n'a pas échoué – elle a vaincu à en mourir » (*Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905-1955*, Munich, C. H. Beck, 2005, p. 844 et suivantes).

[78] Clement Greenberg, « Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties » [1968], John O'Brian (éd.), *The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: 1954-1969*, *op. cit.*, p. 299. Il faut noter que, pour Greenberg, cette hypothèse sert à introduire l'idée que le principe de division se serait déplacé désormais au sein de l'avant-garde, entre une avant-garde authentique (qui perpétue et approfondit les conceptions formalistes qu'il défend) et une fausse avant-garde (représentée par exemple par le Pop art). De manière intéressante, on retrouve une idée similaire dans un article publié la même année par Rosenberg, qui évoque dans les pages du *New Yorker* la transformation du monde de l'art en une « zone démilitarisée » où « tout art est d'avant-garde » (« L'Avant-gardisme de la zone démilitarisée », repris dans *La Dé-définition de l'art* [1972], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 226-227).

[79] Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 21-27.

[80] Voir à ce sujet Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005 ; et Laurent Martin,

dissiper les confusions avant d'entrer dans les détails de l'analyse. Etudier l'émergence d'un soutien des institutions publiques à l'art d'avant-garde rappelle en effet inévitablement les dénonciations polémiques de l'art-contemporain comme nouvel art officiel[81], qui ont accompagné dès leur origine la mise en place de ces nouvelles politiques artistiques, au-delà d'ailleurs du seul cas français – bien que celui-ci, parce que l'administration centrale joue un rôle prédominant dans la culture, avec en outre des ingérences régulières du pouvoir politique, attire particulièrement les critiques[82]. Ce type d'argument permet de faire coup double : les contempteurs de l'art-contemporain mettent en avant le soutien que lui accordent les institutions publiques pour le dénoncer comme art d'Etat, imposé et bureaucratique, tandis que les détracteurs des politiques culturelles s'appuient sur ce qu'ils considèrent être la médiocrité de l'art-contemporain subventionné pour prouver l'échec de celles-ci. De telles critiques émanent de tous les bords de l'espace politique et intellectuel, quoique les motivations diffèrent, de la défense d'un certain conservatisme esthétique rejetant toute reconnaissance officielle de l'art actuel aux récriminations « populistes »[83] contre l'attribution de fonds publics à des œuvres jugées hermétiques et élitistes, en passant par la dénonciation de l'instrumentalisation et de la récupération politiques de l'art d'avant-garde ou encore les suspicions de principe, d'inspiration libérale, à l'encontre de toute intervention étatique dans le domaine de la culture.

Si cette recherche peut servir, pour une part, à clarifier certains points soulevés dans le cadre de tels débats, elle se fonde cependant sur une prise de distance vis-à-vis des confusions dont ceux-ci s'accompagnent et notamment, donc, de cette analogie polémique entre art-contemporain et art officiel. Dans cette perspective, le rapprochement entre institutions publiques et avant-gardes artistiques qui se produit dans les années 1960-1970 doit être spécifié et rigoureusement distingué des deux principales références historiques qu'évoque cette notion d'art officiel, à savoir les systèmes académiques du 19e siècle[84] et l'art de propagande des régimes autoritaires au 20e siècle[85]. Il semble d'autant plus important d'y insister que cette

« L'avant-garde officielle : une mauvaise querelle ? », Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (éd.), *La vie intellectuelle en France. Vol. 3 : Le temps des crises (de 1962 à nos jours)*, Paris, Seuil, 2016, p. 438-442.

[81] Un exemple parmi d'autres : Marc Fumaroli, « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », *Le Débat*, n°77, 1997, p. 183-185.

[82] C'est ce qui peut expliquer *a contrario* la faiblesse relative de ce type de critiques en Allemagne ou, du moins, leur écho limité au-delà du cadre local dans lequel s'exercent les politiques culturelles. On retrouve en revanche des critiques comparables aux Etats-Unis où l'administration fédérale a joué également un rôle moteur dans le développement du soutien public à l'art contemporain : voir par exemple Edward C. Banfield, *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, New York, Basic Books, 1984. Pour un travail de comparaison plus systématique sur ce sujet entre France et Etats-Unis, voir Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, Paris, Hermann, 2010, en particulier p. 75-96.

[83] Le terme est ici employé au sens où l'emploie la sociologie de la culture (et non pas dans son sens politique ou journalistique) : Jean-Claude Passeron, *op. cit.* ; et Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989.

[84] Pour un exemple récent de cette analogie, par l'un des protagonistes de la « querelle » des années 1990, voir Jean-Philippe Domecq, « L'académisme de la provocation », *Esprit*, n°448, octobre 2018, p. 18-20. On trouve de semblables critiques contre une « avant-garde académique » aux Etats-Unis (Stuart D. Hobbs, *op. cit.*, p. 137).

[85] Cette seconde comparaison, évidemment excessive, est plus rare, mais, de la description des fonctionnaires

comparaison imprègne, non pas seulement les essais de divers polémistes, mais aussi, de manière plus implicite, certaines catégories de la recherche universitaire[86]. Face à ces amalgames hasardeux, il faut souligner tout d'abord – et quitte à rappeler une série de truismes – que le développement de l'intervention publique dans l'art contemporain à partir des années 1960 ne recrée pas un contrôle à tendance monopolistique sur la diffusion des œuvres et la validation des carrières artistiques. Comme nous l'avons déjà dit, les nouveaux acteurs publics visent à compléter les structures préexistantes plutôt qu'à s'y substituer et, en ce sens, ils apparaissent au contraire comme un facteur de pluralisation de la demande, donc des possibilités d'exposition, de reconnaissance et de subsistance pour les artistes.

En deuxième lieu, le rôle de ces institutions publiques dans le champ de l'art ne saurait être confondu avec une forme de dirigisme culturel dans lequel un appareil hiérarchique discipliné servirait, soit l'autorité supérieure de responsables politiques codifiant les normes de production d'un art de propagande, soit celle d'un corps administratif spécialisé et hégémonique comme l'a été en France l'Académie des beaux-arts. Autrement dit, le nouveau secteur public de l'art contemporain ne peut être ramené à l'arbitraire d'un pouvoir central en situation d'exercer sa domination sur l'ensemble du champ artistique et d'imposer unilatéralement sa doctrine et ses critères esthétiques à l'ensemble de ses membres, à commencer par les artistes. Au contraire, il s'appuie sur l'action pour une bonne part non coordonnée d'une multiplicité d'institutions et d'individus en interaction, aux statuts divers et relativement autonomes. De ce fait, il s'agit de comprendre ce soutien apporté aux avant-gardes artistiques comme résultant, non pas d'un pouvoir décisionnaire unique, mais d'une combinaison complexe d'initiatives hétérogènes, orientées par des motivations tantôt similaires ou convergentes, tantôt différentes, voire contradictoires et conflictuelles – même si l'analyse ne doit pas pour autant négliger les relations hiérarchiques qui lient ces différents agents entre eux et doit pouvoir pondérer leurs rôles respectifs, en fonction de positions sociales et de capacités d'action inégales.

culturels comme « *apparatchiks cool* » (*L'artiste et les commissaires* [1989], Paris, Seuil, 2012, p. 24) aux références à Zinoviev (*La crise de l'Art contemporain*, Paris, PUF, 1997, p. 48), les allusions à la culture officielle soviétique sont fréquentes par exemple dans les essais d'Yves Michaud, autre critique prolifique de l'art-contemporain et de ses institutions.

[86] Comme les notions d'« académies informelles » chez Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 354-359) ou d'« académies invisibles » chez Philippe Urfalino (« Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 81-109). Si de telles formules ne remettent pas en cause l'intérêt des analyses de ces deux auteurs, elles paraissent néanmoins problématiques car leurs connotations tendent à conforter certains raccourcis historiques récurrents, dont la critique apparaît au contraire comme une indispensable condition préalable à l'étude des relations entre art-contemporain et institutions publiques – Urfalino explique d'ailleurs lui-même que la formule d'« académie invisible » n'est « pas complètement satisfaisante » pour ces raisons (*ibid.*, note 15, p. 101). D'autres auteurs reprennent avec moins de prudence ce thème de l'« art officiel », laissant entrevoir une motivation critique qui n'est pas toujours clairement distinguée de l'analyse scientifique : voir par exemple Pierre-Michel Menger, « L'Etat-Providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », François Chazel (éd.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 36 ; ou Nathalie Heinich, *Le Triple jeu…*, *op. cit.*, p. 348.

Enfin, et surtout, cette conversion des instances officielles aux logiques de l'avant-garde ne passe pas par la définition explicite, plus ou moins strictement formalisée, d'une doctrine artistique exclusive. Bien au contraire, le développement d'institutions et de politiques publiques dédiées à l'art contemporain est conditionné à la réaffirmation régulière de la neutralité esthétique de l'Etat, du pluralisme des choix artistiques effectués et du respect de l'autonomie des artistes, précisément pour éviter toute assimilation à la prescription d'une esthétique officielle dogmatique. On peut bien juger qu'il s'agit d'un échec et qu'une nouvelle forme de contrôle bureaucratique de la production artistique a été subrepticement rétablie à travers ces politiques culturelles, mais de tels reproches n'ont eux-mêmes de sens que comme dénonciation de l'inaccomplissement d'une rupture affichée et, au moins jusqu'à un certain degré, effectivement mise en œuvre, garantie à travers un certain nombre de mécanismes institutionnels et de principes règlementaires. L'apparition d'un soutien public à l'art d'avant-garde doit donc être appréhendée avant tout comme une tendance générale émergeant d'une accumulation de choix relativement indépendants les uns des autres – et dont la convergence tient à des facteurs communs qui doivent être déterminés – plutôt que comme l'application disciplinée d'une ligne esthétique contraignante et définie a priori. C'est d'autant plus le cas que l'art d'avant-garde apparaît par principe incompatible avec toute mise en forme dogmatique durable : non seulement il s'agit d'une catégorie labile, recouvrant à chaque moment un large ensemble de tendances artistiques variées et d'ailleurs pour une bonne part antagoniques, mais surtout, elle se définit dans l'écart vis-à-vis de toute esthétique conventionnelle, de sorte que le tournant des institutions publiques vers l'avant-garde ne doit pas être considéré comme l'affiliation à un credo artistique particulier, mais plutôt comme l'adoption esthétiquement indéterminée du principe même de contestation des esthétiques instituées.

Cette analogie entre les politiques artistiques apparues dans la seconde moitié du 20e siècle et les principaux exemples historiques de dirigisme culturel est donc trompeuse et, plus encore, elle représente un véritable contresens, dans la mesure où ce soutien inédit à l'art d'avant-garde est justement le produit d'une libéralisation des rapports entre création artistique et autorités publiques. La référence aux diverses formes d'art officiel, passées ou présentes, a en effet fonctionné comme un repoussoir déterminant pour l'élaboration, en période de guerre froide, de ces nouvelles politiques culturelles dans les régimes libéraux occidentaux, à tel point que la nécessité de se distinguer de ces contre-modèles pour se légitimer est l'un des premiers facteurs d'explication du soutien qu'ils ont pu apporter à des productions artistiques non-conventionnelles qu'excluaient, à divers degrés, systèmes académiques et Etats totalitaires. Ce cadre démocratique libéral ne doit pas cependant être posé comme un attribut bien établi des institutions des trois pays – il ne se vérifie d'ailleurs que de manière très inégale dans les faits –

mais comme un ensemble de valeurs revendiquées par l'action publique et, en tant que telles, indispensables à sa légitimation. En ce sens, les politiques culturelles ne doivent pas seulement s'y soumettre, mais elles contribuent à donner corps et visibilité à ces valeurs qui fondent la légitimité (intérieure et extérieure) des régimes occidentaux. Dans cette perspective, le jeu complexe des mécanismes imbriqués de délégation, d'intermédiation et de décentralisation, qui visent précisément à éviter la mainmise directe des hauts responsables politiques et administratifs sur les choix artistiques et, plus généralement, à garantir et protéger l'autonomie relative du champ de l'art, aboutit à confier ces choix à des agents avant tout légitimes aux yeux des milieux artistiques, plutôt qu'à des relais désignés pour leur conformité à un quelconque goût officiel prédéterminé. C'est bien l'étude de ces processus qui sera au cœur de notre travail.

Une telle approche prend donc à rebours les comparaisons réductrices avec l'art officiel mais aussi, on le voit, les récits iréniques sur la conversion éclairée des élites dirigeantes à l'art moderne, en mettant plutôt en lumière le rôle de facteurs structurels et de mécanismes institutionnels dont les effets débordent pour une bonne part les intentions qui ont présidé à leur conception. En ce sens, en le libérant des analogies faciles qui l'obscurcissent habituellement, l'identification des spécificités de ce changement historique permet aussi de produire une analyse ajustée aux particularités des problèmes, des contradictions et des inaccomplissements auxquels se heurtent ces transformations institutionnelles. En l'occurrence, loin de rejouer l'affrontement héroïque entre liberté artistique et oppression politique ou bureaucratique, le rapprochement dans les années 1960-1970 entre les pouvoirs publics et la scène artistique la plus contemporaine est au contraire marquée par les tensions que suscite la reconnaissance inconditionnelle de cette liberté de création, qui pousse jusqu'à soutenir l'art le plus anti-conventionnel, dans le cadre d'institutions démocratiques dont la légitimité se fonde aussi sur le service rendu à la communauté des citoyens, a priori guère réceptifs à ces expérimentations artistiques. La politique culturelle, comme la plupart des politiques sectorielles, est prise dans ce problème de double *constituency*, c'est-à-dire la nécessité de se légitimer à la fois auprès des agents du ou des champs sociaux auxquels elle s'applique – notamment en reconnaissant leur autonomie spécifique – et auprès de l'ensemble des citoyens qu'est censée représenter l'autorité centrale dont elle dépend – en démontrant l'utilité sociale générale de son action dans ce secteur. Dans ce cadre, la principale difficulté tient à l'articulation entre ce soutien à l'avant-garde, résultant du principe irréductible de respect de la liberté de création artistique, et l'objectif d'élargissement de l'accès du grand nombre aux arts, qui constitue le cadre déterminant pour le développement des politiques culturelles à cette période. C'est d'ailleurs là un autre aspect sous lequel l'art-contemporain se distingue de l'art moderne : l'affirmation de l'autonomie artistique ne doit plus tant s'affronter à l'ingérence ou aux résistances d'autorités publiques répressives,

qu'elle ne doit, de manière plus défensive, composer avec les exigences supposées d'un public au nom duquel ces institutions lui accordent (pour partie) les moyens de s'exercer.

4. Sources et méthode

4.1. Comparaisons nationales, histoire croisée et transdisciplinarité

Si nous avons fait le choix de concentrer nos recherches sur trois pays, l'Allemagne de l'Ouest, les Etats-Unis et la France, deux autres solutions étaient envisageables : d'un côté, une approche plus générale et exhaustive, qui aurait inclus tous les autres pays actifs dans le champ de l'art contemporain international et ayant connu des évolutions institutionnelles similaires, ce qui est le cas notamment de la plupart des Etats d'Europe de l'Ouest ; de l'autre, une approche plus restreinte qui se serait dédiée à l'étude fouillée d'un cas national en particulier. Nous avons abandonné la première option pour les difficultés pratiques que l'on peut imaginer. Elle demeure toutefois l'horizon de prolongement naturel de ces recherches[87], d'autant que d'autres pays ont pu jouer un rôle pionnier, que ce soit en matière d'innovations muséographiques ou de politiques artistiques : c'est le cas par exemple de la Suède ou des Pays-Bas, à bien des égards précurseurs par rapport aux trois pays retenus, lesquels se sont d'ailleurs inspirés de certaines des expériences qui y étaient menées, comme nous le verrons. En ce sens, leur exclusion du périmètre de cette étude représente une lacune, sans doute inévitable pour fixer un cadre précis et praticable à ces recherches et qui n'affecte certes pas la validité de leurs résultats, mais que d'autres travaux spécialisés pourraient utilement compléter. Le choix d'écarter la seconde option[88] et donc de privilégier une approche internationale, même restreinte, dépend de raisons plus substantielles. La première, et la plus évidente, tient aux mérites les plus immédiats du comparatisme, qui permet de « cesser de se consacrer à l'identité nationale et [d']en faire éclater le cadre »[89]. Un tel effet est particulièrement utile s'agissant des politiques culturelles, dont on tend souvent à exagérer les singularités nationales, notamment en France « où la thèse selon laquelle l'existence de politiques culturelles – assimilée à l'existence d'un ministère de la culture – constituerait une spécificité nationale jouit d'un large consensus, privant ainsi de son objet toute analyse comparative »[90]. L'adoption d'une perspective internationale montre à l'inverse que le développement de politiques et d'institutions publiques ouvertes à la création plastique contemporaine est loin d'être une spécificité française et concerne en fait de nombreux pays, y compris ceux qui semblent les plus éloignés de ce type

[87] Pour une réflexion sur l'intérêt et les difficultés d'une « histoire mondiale de l'art », voir Béatrice Joyeux-Prunel, « Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art », *Romantisme*, n°163, 2014, p. 63-78.

[88] De même qu'une comparaison entre deux pays seulement : comme le souligne Béatrice Joyeux-Prunel, « les approches binationales sortent mal du nationalisme méthodologique » (*ibid.*, p. 74) et apparaissent encore trop réduites pour permettre d'établir des conclusions de portée générale.

[89] Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, n°17, 1994, p. 112.

[90] Vincent Dubois, Pascale Laborier, « The "Social" in the Institutionalisation of Local Cultural Policies in France and Germany », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 9, n°2, 2003, p. 195.

de tradition interventionniste dans les arts, comme les Etats-Unis. Elle permet ainsi d'échapper à certains discours et débats rebattus, limités par leur franco-centrisme, qu'il s'agisse de célébrer complaisamment l'exceptionnalisme culturel français ou, au contraire, de déplorer le rôle « atypique » et « anachronique »[91] que joue l'Etat en France dans la vie des arts. D'autre part, ce que Cyril Lemieux appelle un « comparatisme réflexif » permet de « dénaturaliser les réalités dont [l'analyse] se saisit »[92] et ainsi de faire retour, au terme de ses recherches, vers son point d'origine – en l'occurrence le cas français – débarrassé, au moins en partie, des aveuglements que cause une grande proximité[93]. En ce sens, la comparaison apparaît même comme une condition fondamentale de la scientificité des sciences sociales[94].

Dans cette perspective, l'ensemble formé par les Etats-Unis, la France et la RFA a le grand intérêt de présenter des évolutions partagées sur le fond de différences particulièrement marquées s'agissant de la structuration de leurs scènes artistiques respectives. D'une part, si ces pays sont trois centres majeurs pour l'art au 20e siècle, d'ailleurs fortement interconnectés, ils se trouvent cependant dans les années 1960-1970 dans des situations divergentes : la France apparaît à partir des années 1960 comme un centre artistique déclinant[95], au profit de la scène américaine qui « triomphe » à ce moment-là internationalement[96], tandis que l'Allemagne de l'Ouest, après une période d'après-guerre marquée par un « besoin de rattrapage »[97], commence alors à regagner un rôle de tout premier plan grâce au dynamisme de son marché de l'art et de ses nombreux lieux d'exposition[98]. Mais surtout, ils présentent trois configurations institutionnelles aussi différentes que possible, aussi bien au niveau de leurs politiques culturelles que de leurs systèmes muséaux respectifs, résultat de trajectoires historiques bien distinctes, qui ne donnent pas tout à fait le même sens, par conséquent, au rapprochement qui s'opère dans les années 1960-1970 entre ces institutions publiques et la scène d'avant-garde. La

[91] Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires*, *op. cit.*, p. 22.

[92] Cyril Lemieux, « Faut-il en finir avec le comparatisme ? », *L'Homme*, n°229, 2019, p. 174.

[93] L'effort d'objectivation de la comparaison ne saurait masquer la perspective, d'abord française, qui est la nôtre, ni prétendre neutraliser tout biais qui pourrait en découler. Mais il se peut que la valeur de la comparaison socio-historique tienne moins à l'établissement a priori d'un inaccessible (et souvent trompeur) point de vue de Sirius qu'au processus de décentrement progressif que permet cet exercice, permettant *in fine* un retour à soi, sinon totalement, du moins *plus* objectif – soit le passage, selon la formule de Lemieux, d'une « comparaison entre "eux" et "nous" » à « une comparaison entre "eux" et "nous-en-tant-qu'autres" » (*ibid.*, p. 176).

[94] *Ibid.*, p. 174-177.

[95] « Paris n'est plus roi », comme le constate le critique d'art Pierre Restany après l'attribution du grand prix de peinture de la Biennale de Venise à Robert Rauschenberg en 1964 (cité dans Jean-Marc Poinsot, « Pierre Restany : La lettre à Leo Castelli », *Critique d'art* [En ligne], n°22, automne 2003, http://journals.openedition.org/critiquedart/1875 (consulté le 27 mars 2019)).

[96] Selon le titre d'un ouvrage marquant d'Irving Sandler consacré à l'émergence de cette scène artistique, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York, Praeger, 1970. Néanmoins, comme l'a montré Catherine Dossin (*op. cit.*, p. 164-168), contrairement à un lieu commun dérivé du livre de Sandler ou de celui, non moins fameux, de Serge Guilbaut (*Comment New York…*, *op. cit.*), c'est moins l'expressionnisme abstrait que le succès foudroyant du Pop Art à partir des années 1960 qui assure à la scène américaine une forte reconnaissance en Europe et sa prééminence internationale.

[97] Selon une formule alors courante, Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, Munich, C.H. Beck, 1989, p. 120.

[98] Sur le jeu et les enjeux de ces évolutions croisées, voir notamment Catherine Dossin, *op. cit.*

France est marquée en effet par une tradition de centralisme culturel tenace, qui se retrouve aussi bien dans la concentration des musées et des galeries à Paris que dans le fort étatisme des politiques des beaux-arts, puis des « affaires culturelles » après la création en 1959 du ministère dédié – en dépit de ses promesses de décentralisation. La RFA se reconstruit à l'inverse dans l'après-guerre, par opposition à la culture officielle répressive nazie et soviétique, suivant un principe de subsidiarité culturelle, sa scène artistique se ranimant progressivement grâce à un dense réseau de musées et centres d'art, de sociétés artistiques (*Kunstvereine*), de galeries d'avant-garde et de grands collectionneurs, souvent étroitement liés, d'où des alliances courantes entre acteurs publics et privés, marchands et non-marchands. L'émergence d'une politique artistique aux Etats-Unis dans les années 1960 représente en revanche une expérience tout à fait inédite, qui intervient dans un monde de l'art principalement concentré à New York (dans une moindre mesure sur la côte Ouest), et déjà largement florissant, grâce à son riche marché de l'art et ses grands musées privés, créés et contrôlés par d'influents philanthropes.

De telles différences posent d'ailleurs le problème, inévitable pour toute opération de comparaison historique, de la « définition de l'objet de la comparaison. Son choix n'est jamais neutre, mais toujours déjà empreint d'une représentation particulière qui mobilise des catégories spécifiques historiquement constituées »[99]. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de constater que les modes d'intervention publique dans le champ de l'art contemporain diffèrent selon les espaces nationaux, mais que la définition même de ce que constitue une telle intervention publique et, corrélativement, la nature de la frontière entre « secteur public » et « secteur privé » (de toute manière souvent indécise et poreuse) ne sont pas identiques d'un pays à l'autre, malgré l'apparence d'évidence et d'universalité de ces notions. Il apparaît important à cet égard de ne pas projeter les représentations françaises de l'action publique, marquées par le rôle déterminant de l'Etat central et une séparation plutôt nette entre acteurs publics et privés, sur les situations américaine et ouest-allemande[100]. Aux Etats-Unis, en effet, le gouvernement fédéral est beaucoup moins interventionniste, mais peut néanmoins exercer une influence importante, quoique plus diffuse et indirecte, dépendante de l'action des Etats fédérés et caractérisée par une imbrication plus graduelle avec des acteurs non étatiques, notamment au sein du très important secteur *nonprofit*[101]. En RFA, les institutions publiques sont fondées sur un fédéralisme plus marqué encore, l'attachement à des « coordinations entre acteurs collectifs autonomes » et « une forme de délégation de fonctions publiques à des

[99] Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58e année, n°1, 2003, p. 11.

[100] Desmond King, Patrick Le Galès, « Sociologie de l'État en recomposition », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 3, 2011, p. 470.

[101] Voir notamment à ce sujet Desmond King, Robert C. Liebermann, « L'État aux États-Unis : nouvelles perspectives de politique comparée. Pour en finir avec le mythe de l'État "faible" », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n°3, 2011, p. 481-507.

organisations privées ou à des institutions contrôlées par des organes privés »[102]. Le risque néanmoins d'une telle déconstruction des catégories d'institution et de politique publiques, poussée au bout de sa logique, est d'aboutir à une situation aporétique :

> *Le* tertium comparationis *entre les deux termes d'une comparaison est en principe indispensable. Or cette médiation, dans le cas de comparaisons entre nations, risque fort d'aboutir à la projection d'un point de vue strictement national. L'historien se voit contraint d'utiliser des notions telles que "les intellectuels, les hommes politiques, les enseignants ou les bourgeois européens du 19e siècle" qui sont moins des auxiliaires de la recherche que de nouvelles contraintes idéologiques. Et lorsqu'on renonce à ces catégories trop vastes, on peut souvent parvenir à la constatation qu'il n'y a plus rien à comparer.*[103]

Entre ces deux écueils opposés – projection trompeuse d'un point de vue national, négation de la possibilité même de comparaison –, une solution réside dans l'historicisation des concepts employés : plutôt que de présupposer l'existence d'une catégorie générale comme celle de politique culturelle, il s'agit d'analyser la manière dont ces catégories se construisent,

> *non pas de manière abstraite et générale, mais en liaison avec l'étude des dispositifs d'action, des schèmes d'interprétation et des procédures de généralisation qui concourent à l'institution d'une catégorie générique […] une telle mise en perspective catégorielle permet, grâce à l'introduction d'une dimension diachronique, d'échapper à l'emprise de modèles culturels implicites et réducteurs.*[104]

Dès lors, « l'objet de la comparaison devient la manière dont des domaines d'action sont délimités ; l'agrégation d'objets et de pratiques d'intervention qui sont ainsi rassemblés et conceptualisés conjointement ; la production de principes mettant en cohérence des éléments qui, en d'autres temps et d'autres lieux, auraient été considérés séparément »[105]. Dans cette perspective, une attention particulière doit être portée aux interactions entre ces espaces nationaux (coopérations, transferts, imitations, etc.), fréquents dans le cas des politiques culturelles à cette période, qui révèlent utilement les différences de catégorisation selon les pays et contribuent en même temps à les lisser par l'élaboration de nomenclatures communes.

Si ces remarques préventives quant aux problèmes que posent les comparaisons internationales sont essentielles, elles ne doivent pas laisser entendre pour autant que ce travail constituerait un pur exercice d'histoire comparée. Le point de départ (et la condition de

[102] Olivier Giraud, « Une école allemande d'analyse des politiques publiques entre traditions étatiques et théoriques », *Revue française de science politique*, vol. 52, n°1, 2002, p. 6.

[103] Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *op. cit.*, p. 113.

[104] Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée… », *op. cit.*, p. 29-30. Il est à noter que ce problème concerne également, quoique dans une moindre mesure, l'autre catégorie au cœur du présent travail, à savoir celle d'avant-garde. Son homonymie dans de nombreuses langues et le caractère largement transnational du phénomène artistique qu'elle désigne tendent à uniformiser son sens par-delà les frontières géographiques et linguistiques, ce qui semble rendre la comparaison internationale a priori moins problématique. Mais elles masquent par là même certaines différences subtiles de connotation d'un pays à l'autre, qui peuvent aussi générer confusions et contresens. Sur ce point, sur lequel nous reviendrons plus en détail dans le chapitre suivant, voir les études consacrées au sens du terme d'« avant-garde » dans près d'une dizaine de langues rassemblées dans Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984, p. 17-72.

[105] Vincent Dubois et Pascale Laborier, *op. cit.*, p. 195-196.

possibilité) de nos recherches est le constat d'une évolution commune à un champ artistique largement transnational, dont une partie seulement des facteurs dépend donc de déterminations nationales, et non pas, à l'inverse, un ensemble de cas nationaux relativement isolés dont il s'agirait dans un second temps de dégager par comparaison des traits généraux (selon l'acception la plus ordinaire de l'histoire comparée). C'est d'autant plus le cas que le caractère international du champ des arts plastiques, déjà particulièrement marqué par rapport à d'autres disciplines artistiques, notamment dans ses fractions acquises à l'avant-garde (comme nous l'avons déjà signalé), s'accentue à partir des années 1960 sous l'effets de facteurs extérieurs facilitants, à la fois techniques et socio-économiques[106]. Autrement dit, la question qui nous occupe n'est pas – il faut insister sur ce point – l'étude exhaustive de divers systèmes publics d'administration de l'art contemporain dans une série de pays s'étant dotés de tels dispositifs[107], mais bien l'explication du problème plus spécifique du rapprochement entre institutions publiques et avant-gardes et de ses effets sur les unes comme sur les autres[108]. En ce sens, la comparaison n'est pas la fin générale de cette étude, mais un moyen partiel d'élucidation d'un problème qui ne se pose pas exclusivement ni même prioritairement en termes nationaux. Prise dans son ensemble, l'approche retenue se rapproche plutôt des propositions de « l'histoire croisée »[109], conçue précisément pour l'étude de phénomènes d'intersections multiples et dynamiques entre des processus qui s'affectent mutuellement et génèrent éventuellement de nouvelles combinaisons – par contraste avec la comparaison *stricto sensu*, qui met en rapport de manière synchronique des ensembles statiques, et avec les études de transfert[110], en général centrées sur un processus de déplacement simple, linéaire et souvent unidirectionnel.

Il ne s'agit pas là néanmoins d'affirmer la supériorité d'un type d'approche sur un autre : les atouts propres à l'histoire croisée la rendent simplement mieux adaptée aux spécificités de l'objet qui nous occupe. Elle convient bien en effet à l'étude de configurations sociales et historiques complexes, qui nécessitent de tenir compte de la spécificité et de la relative indépendance des processus et des entités impliqués, tout en pensant leurs transformations respectives sous l'effet de leurs croisements. Un autre grand intérêt de l'histoire croisée, en tant

[106] Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 3.

[107] Selon un type de comparatisme que pratique surtout (et parfois avec une certaine naïveté méthodologique) la science politique : voir à ce sujet Laurie Boussaguet, Claire Dupuy, « L'analyse des politiques publiques à l'épreuve de la comparaison », *Revue internationale de politique comparée*, n°21, 2014, p. 97-119.

[108] D'ailleurs, certains aspects qui relèvent bien des rapports entre politiques culturelles et art contemporain, mais qui sont peu pertinents pour l'explication de ce phénomène, seront de ce fait abordés de manière plus marginale. Par exemple les politiques fiscales ont des effets considérables sur les évolutions du marché de l'art, mais sont esthétiquement « neutres », dans la mesure où elles s'appliquent uniformément à tous les échanges d'œuvres d'art et ne peuvent donc expliquer l'émergence spécifique d'un soutien public à l'art d'avant-garde.

[109] Celles-ci sont développées en détail dans Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée… », *op. cit.*, en particulier p. 15-17. Cet article est repris et complété d'autres études dans Michael Werner, Bénédicte Zimmermann (éd.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

[110] Pour une réflexion générale sur les apports des études de transferts culturels en histoire de l'art, voir Michel Espagne, « Cultural Transfers in Art History », Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (éd.), *Circulations in the Global History of Art*, Londres / New York, Routledge, 2016, p. 98-112.

qu'approche « relationnelle, interactive et processuelle »[111] est qu'elle « permet d'appréhender de manière plus satisfaisante la complexité d'un monde composite et pluriel en mouvement, et par là même la question fondamentale du changement, point critique, sinon aveugle, de la comparaison et dans une certaine mesure des transferts »[112]. Or l'analyse du changement historique est bien, comme on l'a vu, au cœur de la présente recherche. Enfin, l'histoire croisée met l'accent sur la diversité des types de croisements à considérer pour rendre compte avec rigueur des facteurs et des modalités de ces transformations. Dans le cas présent, il s'agit d'abord de considérer les interactions dynamiques entre des séries historiques relativement autonomes, notamment les trois principaux processus que nous avons identifiés plus haut : émergence de nouvelles politiques artistiques, transformations des musées et lieux d'exposition de l'art contemporain, entrée dans un nouveau cycle avant-gardiste.

Il s'agit ensuite d'analyser les effets des croisements entre différents types d'espaces socio-géographiques. Nous avons longuement évoqué le problème des comparaisons entre espaces nationaux, mais d'autres échelles sont également pertinentes, par exemple dans le cas ouest-allemand où l'intervention publique dans les arts plastiques est plutôt assumée par les *Länder* et, surtout, les municipalités. Ainsi, une analyse des effets des nouvelles politiques culturelles sur le champ international de l'art à cette époque doit pouvoir articuler l'étude de décisions prises à l'UNESCO aussi bien qu'au ministère des Affaires culturelles français, au State Council on the Arts de l'Etat de New York ou au *Kulturdezernat* de Cologne[113]. En outre, ces « jeux d'échelles »[114] dépendent aussi des besoins et des choix du chercheur : en l'occurrence, l'étendue importante de notre sujet implique d'alterner, sinon entre des analyses micro et macro à proprement parler, du moins entre des perspectives relativement générales et des études de cas plus spécifiques, afin de compenser l'impossibilité d'un examen absolument exhaustif de toutes les institutions impliquées dans l'art contemporain à travers trois pays.

Troisièmement, les croisements entre des séries d'évolutions distinctes impliquent aussi d'articuler leurs temporalités spécifiques. En effet, ces différents processus n'ont ni la même étendue chronologique, ni le même rythme, et peuvent donc évoluer tantôt de concert, tantôt de manière désaccordée[115]. Il faut donc pouvoir faire varier la focale chronologique autant que

[111] Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée… », *op. cit.*, p. 17.

[112] *Ibid.*

[113] Au sens où « le transnational ne peut pas simplement être considéré comme un niveau d'analyse supplémentaire qui viendrait s'ajouter au local, régional ou national, selon une logique de changement de focale. Il est, au contraire, appréhendé en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents et qui génère des logiques propres, avec des effets en retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. » (*Ibid.*, p. 22).

[114] Jacques Revel (éd.), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard / Seuil, 1996.

[115] Sur l'intérêt de penser le changement historique « en termes de séries […], comme la résultante d'une interaction multifactorielle complexe, […] comme la résultante d'historicités sectorielles plurielles » (Alexandre Escudier, « "Temporalisation" et modernité politique : penser avec Koselleck », *Annales*, 64e année, n°6, 2009, p. 1286), on peut se référer bien sûr aux travaux de Reinhart Koselleck : voir notamment « Histoire, histoires et structures temporelles formelles » [1973], *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 2016, p. 149-162.

nécessaire : si nous avons délimité comme dates-cadres pour le changement qui nous intéresse la période 1959-1977 (avec la part d'arbitraire qui s'attache inévitablement à ce type de bornes chronologiques), cela ne doit pas empêcher de remonter en amont pour saisir la logique au long cours de chaque processus considéré. D'autre part, il ne s'agit pas d'épuiser l'intégralité des changements survenus au sein du champ artistique dans ce laps de temps : la période choisie n'a pas d'unité en soi, mais constitue plutôt le cadre général d'évolutions et d'événements pertinents pour l'explication de cette conversion des institutions officielles à l'art d'avant-garde. Par conséquent, il est nécessaire d'éviter une mise en récit linéaire, unidirectionnelle et homogène et d'alterner plutôt des analyses tantôt diachroniques, tantôt synchroniques, l'identification de tendances longues et la focalisation sur des conjonctures plus délimités – en tenant compte du fait que cette hétérogénéité des temporalités produit elle-même des effets spécifiques, par exemple de désajustement (pouvant ainsi produire dysfonctionnements et incompréhensions) ou à l'inverse de catalyse (lorsque les rythmes d'évolution s'accordent). Autrement dit, « le croisement n'est pas considéré comme une figure abstraite donnée par avance, mais comme un développement temporel déployant son historicité propre »[116].

Enfin, un dernier type de croisement doit s'ajouter aux précédents, cette fois situé tout entier du côté du chercheur plutôt que de son objet (même si c'est bien celui-ci qui l'impose), à savoir un croisement entre disciplines, comme on peut le deviner au vu de la variété des processus historiques considérés. Les transformations institutionnelles en question impliquent en effet d'articuler des approches et des savoirs issus de l'histoire et de la sociologie de la culture aussi bien que du champ politique, en y intégrant des instruments tirés de subdivisions disciplinaires plus spécifiques (comme la muséologie et l'histoire des expositions, l'analyse des politiques publiques, etc.). Quant à l'analyse des évolutions artistiques à cette période, elle ramène sur le terrain plus attendu de l'histoire de l'art, mais avec une orientation résolument sociologique – longtemps restée rare tant les avant-gardes, par l'affirmation de la radicalité de leurs ruptures, ont paru devoir échapper à l'explication socio-historique[117]. Elle doit être associée aussi à des éléments de théorie de l'art, intégrés au sein d'une sorte d'histoire sociale des idées artistiques, afin de ressaisir les enjeux qui ont structuré le champ de l'art contemporain

[116] Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée… », *op cit.*, p. 31.

[117] Nous avons cité les ouvrages classiques des White, de Becker, Bourdieu, Crane ou Moulin allant dans ce sens. Les publications de sociologie historique ou d'histoire sociale et institutionnelle des avant-gardes se sont multipliées ces dernières années, même en se limitant au seul cadre de la recherche française. Outre les ouvrages déjà mentionnés de Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel ou Antje Kramer, on peut citer, concernant notre période : Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2013 ; Eric Brun, *Les Situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Editions, 2014 ; Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Editions, 2014 ; Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Editions, 2018 ; ou encore la plateforme de recherches coordonnée par Mathilde Arnoux, « OwnReality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 » [En ligne], *Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, 2010-2016, https://dfk-paris.org/fr/ownreality (consulté le 23 septembre 2020).

à cette période. Plutôt qu'un simple éclectisme méthodologique, une telle approche tient à une volonté tout à la fois d'approfondissement réflexif et d'ouverture disciplinaire de l'histoire de l'art, longtemps restée crispée sur des approches strictement internalistes des œuvres d'art, certes contestées mais tenaces, et donc réticente à l'apport d'autres disciplines des sciences sociales. Une telle ambition n'est certainement pas nouvelle et de nombreux travaux ont été entrepris en ce sens au cours des dernières années, tout en s'éloignant des approches souvent réductionnistes de l'histoire sociale de l'art ou de certaines sociologies marxistes de la culture, en vogue justement dans les années 1960-1970. Il existe donc de nombreux exemples sur lesquels s'appuyer, même si l'on peut regretter que ces croisements disciplinaires restent parfois inaboutis, les sociologues n'osant que rarement s'aventurer sur le terrain de l'interprétation des œuvres ou même simplement intégrer les aspects esthétiques des phénomènes qu'ils analysent[118], tandis que les historiens de l'art même les plus favorables à la prise en compte du caractère social de l'art, se contentent souvent d'extrapoler à partir d'analyses encore strictement internes des œuvres[119]. A l'inverse, la présente recherche voudrait contribuer, à son niveau, à l'intégration de l'histoire de l'art au projet plus général d'une socio-histoire de la culture[120], dans laquelle l'interprétation et l'histoire des œuvres et des mouvements artistiques ne puissent être séparées de l'analyse des conditions sociales et historiques de leur production, de leur réception et des institutions qui s'y attachent. Une telle approche, non seulement respecte, mais se fonde même sur l'analyse spécifique des enjeux et des dynamiques historiques propres au champ de l'art, tout en permettant éventuellement son articulation à des programmes de recherche historique plus généraux ou transversaux.

4.2. Sources, cas et objets de recherches

S'il existe des bibliographies parfois très riches sur l'un ou l'autre des différents thèmes et enjeux que touche un problème comme celui du rapprochement entre avant-gardes et institutions publiques, aucun ouvrage à notre connaissance n'a en revanche traité directement d'un tel sujet. La question de la fin des avant-gardes ou de leur institutionnalisation, bien qu'elle ne soit pas neuve, comme nous l'avons vu, est restée cantonnée en général à des considérations assez sommaires de critiques d'art ou à divers essais aux visées normatives, voire polémiques, plutôt qu'elle n'a été analysée systématiquement dans le cadre de recherches plus empiriques[121].

[118] C'est une difficulté que pose, par exemple, le travail de Diana Crane sur les avant-gardes new-yorkaise (*The Transformation of the Avant-Garde, op. cit.*) : voir *infra*, chapitre 1, 3.2.

[119] C'est le cas par exemple de Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, op. cit.*

[120] Gérard Noiriel, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 87-102.

[121] Et lorsque c'est le cas, la question est plus souvent abordée sous l'angle de la théorie de l'art et de l'histoire des idées – aussi intéressantes que puissent être ces perspectives – qu'à travers des analyses socio-historiques. Voir à titre d'exemples : Wolfgang Asholt, « L'avant-garde, dernier mythe de l'histoire littéraire ? », Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat (éd.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2003, p. 19-32 ; Jean-Pierre Cometti, « Que signifie la "fin des avant-gardes" ? », *Rue Descartes*, n°69, 2010, p. 96-107 ; ou Stuart D. Hobbs, *The End of the American Avant-Garde, op. cit.*

De même, l'histoire socio-institutionnelle de l'émergence du champ de l'art-contemporain dans la seconde moitié du 20e siècle – cadre général dans lequel peut s'inscrire la présente étude – reste encore un domaine à explorer, bien qu'un certain nombre d'ouvrages-jalons aient déjà été publiés en ce sens[122]. Enfin, les publications sur les politiques culturelles sont certes nombreuses, du moins dans les cas français et américain – elles sont plus rares dans le cas allemand, comme nous le verrons – mais, d'une part, elles ne détaillent pas toujours leur histoire, en particulier pour la période relativement restreinte qui nous intéresse, et d'autre part, elles sont généralement peu loquaces sur le cas spécifique des arts plastiques, qui ne constitue qu'un sous-secteur (et rarement le plus important) de ces politiques publiques[123]. Face à ces lacunes et à cette dispersion des données, la synthèse et l'articulation de nombreuses publications spécialisées constituent donc le premier apport de notre étude.

Ce travail a été complété par une série de recherches en archives dans chacun des trois pays[124], notamment pour recueillir des informations sur les politiques culturelles et leur action spécifique dans le champ de l'art contemporain, sujet sur lequel les sources secondaires sont les plus défaillantes – bien que nous ayons également mis à profit les archives d'autres types d'institutions, musées, centres d'art, biennales, espaces alternatifs, etc. Du fait de l'étendue géographique de cette étude et du grand nombre d'institutions actives dans le champ de l'art en Allemagne, en France et aux Etats-Unis, ces recherches archivistiques ne peuvent prétendre à l'exhaustivité. Il s'agit moins, de toute façon, de dépouiller intégralement tel fonds d'archives que d'en utiliser les éléments pertinents pour nourrir l'enquête, en comblant les lacunes de la littérature existante et en approfondissant certains exemples significatifs. Ces remarques valent particulièrement pour la RFA, où la forte décentralisation des politiques culturelles comme des institutions artistiques rendent difficile l'élaboration d'un panorama même approximativement complet et impliquent plutôt de fonctionner par études de cas. Ces recherches en archives ont été complétées en outre par une série d'entretiens semi-directifs et écrits avec divers témoins d'époque[125]. La combinaison entre des synthèses locales ou générales et des études de cas aussi variées que possible ne peut certes empêcher que demeurent certains manques ; mais elle

[122] Voir *supra*, note 117. En outre, les travaux de sociologie de l'art-contemporain sont en général consacrés à l'analyse synchronique du champ de l'art, plutôt qu'à l'étude socio-historique de sa genèse.

[123] Comme le note Richard Leeman, « l'idée, qui a eu beaucoup de succès à partir des années soixante-dix, selon laquelle la politique culturelle américaine était relative à un *agenda* politique en matière de relations extérieures, a été depuis vérifiée par la mise au jour de nombreuses archives confirmant la nature concertée de cette diplomatie culturelle. Mais aucune étude n'a porté en détail sur la politique culturelle française ou européenne de l'époque – même si les études de "politique culturelle" abondent chez les historiens, elles ne traitent jamais du champ artistique » (*Le Critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 208). On peut citer toutefois comme exception l'ouvrage de Gérard Monnier (*L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995) qui n'est certes pas consacré exclusivement au cas des politiques et des institutions publiques de l'art contemporain – mais, puisqu'il traite du cas français, celles-ci y occupent évidemment une place prépondérante.

[124] La liste complète des archives consultées, les raisons de leur choix, les conditions de leur consultation et leurs éventuelles limites ou lacunes sont détaillées en Annexes VI.

[125] La liste de ces entretiens, leur présentation et leurs retranscriptions, se trouvent en Annexes IV.

apparaît comme le meilleur moyen de couvrir de manière étendue et représentative les changements qui affectent les institutions publiques de l'art contemporain dans ces trois pays.

Au-delà de la disponibilité et de la dispersion des sources, une autre difficulté d'ordre plus théorique s'est posée dans la délimitation et l'identification des matériaux de la recherche : celle-ci réclame en effet de définir la notion d'institution publique afin de circonscrire le corpus des organisations susceptibles de tomber sous cette catégorie. Sans trop nous attarder sur définition d'une notion aussi fondamentale en sciences sociales que celle d'institution[126], il faut préciser néanmoins que nous l'entendons ici dans un sens plus proche de son usage courant que du sens que lui ont donné les fondateurs de la sociologie – cette discipline que Durkheim définissait comme « science des institutions »[127] –, c'est-à-dire non pas comme régularité sociale en général, mais, dans une acception plus restreinte, comme organisation plus ou moins formalisée. Nos objets d'étude incluent donc ce que l'on entend le plus souvent par « institution » : des musées, des écoles d'art, des administrations publiques, c'est-à-dire des types d'organisations associées à des lieux, des fonctions, des professions et des systèmes de règles spécifiques, mais aussi des entités collectives plus atypiques et moins caractérisées, parfois éphémères ou sans lieu matériel, comme peuvent l'être des programmes publics de commande, de bourses, de prix, de résidences d'artistes – autrement dit, toute forme d'action organisée. Se cantonner aux institutions *publiques* restreint évidemment le champ d'étude, mais pose deux nouveaux problèmes de définition. Premièrement, comme nous avons commencé à l'expliquer, la délimitation entre public et non-public est loin d'être évidente. Les organisations de droit public, comme peuvent l'être les administrations d'Etat, les musées nationaux ou municipaux s'imposent bien sûr en premier lieu, mais une définition strictement juridique est insuffisante pour rendre compte de la diversité des instruments de l'action publique. Il faut *a minima* la compléter par une approche financière : de nombreux lieux d'exposition ont un statut associatif (privé donc), mais reposent essentiellement sur des subventions publiques ainsi que sur divers types d'aides matérielles (par exemple la mise à disposition d'un édifice municipal). Ces critères juridiques et financiers doivent s'accompagner enfin d'une analyse plus fine des liens, formels et informels, qui peuvent unir organisations privées et puissance publique, des cas les plus évidents – lorsque des élus siègent par exemple au conseil d'administration d'une institution ou lorsqu'une association se voit attribuer par contrat une mission de service public – aux plus complexes et singuliers – à l'instar du MoMA, un musée en théorie entièrement privé, mais qui entretient, via notamment le mécénat de la famille Rockefeller, des relations étroites,

[126] On peut renvoyer à ce sujet au numéro consacré à cette question (« Que faire des institutions ? ») par la revue *Tracés* et notamment à l'introduction d'Arnaud Fossier et Eric Monnet, « Les institutions, mode d'emploi », *Tracés* [En ligne], n°17, 2009, http://journals.openedition.org/traces/4183 (consulté le 19 janvier 2021) ; et Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 85-86.

[127] « Préface à la seconde édition », *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1983, p. XII.

parfois dissimulées d'ailleurs, avec certaines administrations fédérales (nous y reviendrons). Bien sûr, le coefficient d'« officialité », si l'on peut dire, n'est pas le même selon ces différents types d'institutions, mais, là encore, il faut se méfier des évidences : la documenta de Cassel par exemple, une association privée (mais appuyée sur diverses subventions publiques), peut être considérée comme l'une des premières instances de consécration officielle dans le champ de l'art contemporain en RFA, bien plus que tel musée municipal de second rang, pourtant intégralement public, dans sa forme juridique comme dans la composition de son budget.

La méthode employée pour identifier, décrire et analyser les transformations historiques qui nous intéressent doit donc éviter de plaquer des grilles et des critères de définition uniformes sur chaque cas ; elle doit elle-même varier pour s'adapter à chaque type d'institution considéré et, surtout, à chaque espace national. Ainsi, tandis que les rapports entre instances officielles et création artistique dans les années 1960-1970 se cristallisent surtout en France autour de la situation alors problématique du Musée national d'art moderne, l'action publique en faveur de l'art actuel dépend en RFA des activités non coordonnées d'une myriade de lieux d'exposition publics et parapublics, aux statuts hétérogènes, dispersés sur tout le territoire. Quant aux Etats-Unis, où les musées d'art moderne et contemporain sont pour la plupart privés, l'étude des relations entre arts et pouvoirs publics doit se concentrer sur les agences artistiques gouvernementales qui se multiplient à partir des années 1960. Ce sont donc, sous la formulation d'un même problème, des objets institutionnels et des réseaux organisationnels en réalité bien différents qui doivent être abordés. La seule question du nombre des organisations à prendre en compte dans chacun de ces cas explique la variété des approches employées dans les chapitres qui suivent : dans le cas français, où il n'existe guère dans les années 1960 que trois institutions à Paris et moins d'une demi-douzaine ailleurs qui se dédient activement à l'art contemporain, il est possible de revenir de manière détaillée sur l'histoire de chacune d'entre elles – et c'est à plus forte raison le cas aux Etats-Unis où l'intervention publique dans les arts est plus concentrée encore – tandis qu'en RFA, plusieurs dizaines de *Kunsthalle, Kunstvereine* et musées régionaux ou municipaux sont impliquées dans le champ de l'art, nécessitant de trouver des solutions inventives pour établir des évaluations d'ensemble. Ces différences prononcées rendent d'autant plus remarquable l'émergence dans ces trois pays à partir des années 1960, selon une chronologie assez similaire, d'un engagement inédit de ces diverses entités publiques (ou apparentées) en faveur d'une production artistique novatrice et anti-conventionnelle.

4.3. Chronologie et plan

Comme nous l'avons souligné à propos des apports de l'histoire croisée, le sujet de cette étude se prête mal à une narration linéaire, scandée par des divisions chronologiques bien nettes, non seulement du fait de la pluralité des espaces nationaux étudiés et de la diversité des objets

et des processus impliqués, mais aussi à cause de la nature même de ces recherches, à savoir une enquête historique fondée sur un problème à résoudre plutôt que sur un thème à épuiser. La période choisie ne doit donc pas être appréhendée comme un espace à arpenter et à cartographier de manière exhaustive, mais plutôt comme un réservoir dans lequel piocher des événements et des séries de changements susceptibles d'expliquer la transformation rapide des rapports entre institutions publiques et avant-gardes artistiques qui s'est produite dans ce laps de temps. Tout en préservant pour ces raisons une certaine souplesse dans la délimitation chronologique de notre objet d'étude, nous avons néanmoins choisi de le structurer autour de trois dates principales, qui doivent être prises pour ce qu'elles sont : non pas des moments de rupture globale, mais plutôt des repères pratiques, retenus pour leur valeur symbolique, d'une part, et parce qu'ils concentrent plusieurs moments-pivots de diverses séries d'évolutions, d'autre part. La première d'entre elles est l'année 1959, moment fondateur pour trois institutions centrales dans chacun des pays étudiés. C'est en effet la date de création du ministère des Affaires culturelles en France, qui impulse une réorientation décisive de la relation de l'Etat à la création artistique. C'est, aux Etats-Unis, le moment de genèse du New York State Council on the Arts (même s'il n'est créé officiellement que l'année suivante), qui représente le modèle et la matrice de toutes les politiques de soutien aux arts mises en place dans la décennie suivante, au niveau fédéral comme au niveau des Etats fédérés. Et c'est la date, sur un plan quelque peu différent, de la deuxième documenta de Cassel, qui institutionnalise cette manifestation comme la principale exposition publique d'art contemporain en RFA, là où la première édition en 1955 était encore largement tournée vers un art moderne déjà historicisé. Ces trois événements symbolisent, chacun à leur manière, la genèse et le développement au tournant des années 1960 de nouvelles politiques culturelles, qui s'accompagnent d'une ouverture progressive à la création actuelle, au moment même où le champ de l'art connaît, comme nous l'avons vu, un important renouvellement, mettant à distance les générations avant-gardistes d'après-guerre et des formules abstraites de plus en plus stéréotypées.

A l'autre bout de cette période, la date de 1977 apparaît comme un moment de clôture de ces transformations, en deux sens au moins. D'un côté, le rapprochement entre avant-gardes et instances officielles semble s'être désormais pleinement institutionnalisé et normalisé, ce qu'illustre de manière exemplaire l'ouverture du Centre Pompidou. De l'autre, comme le montrent la sixième documenta, bien plus assagie que l'édition organisée par Harald Szeemann en 1972 ou, de manière différente, les changements à la tête du National Endowment for the Arts aux Etats-Unis et les premiers signes de la fin de son « âge d'or », cette normalisation se paye aussi d'un certain reflux des ambitions et des utopies qui avaient orienté ces rapprochements depuis les années 1960. Entre ces deux bornes – qui ne nous empêcheront pas,

d'ailleurs, de nous aventurer régulièrement en-deçà et au-delà lorsque l'analyse le réclame –, se détache un moment-pivot évident, autour de 1968-1969, qui s'impose en premier lieu pour des raisons extérieures aux enjeux artistiques *stricto sensu* : ce sont, bien entendu, les grands mouvements sociaux, grèves ouvrières et révoltes étudiantes de 1968, mais aussi un changement de pouvoir quasi simultané en 1969 à la tête des Etats américain, français et ouest-allemand, avec l'élection respectivement de Nixon, Pompidou et Brandt. Or, ces événements politiques impactent profondément le champ de l'art et s'articulent à diverses transformations spécifiques dans lesquelles celui-ci était déjà engagé, à plus ou moins long terme : c'est, d'une part, la politisation du champ de l'art et notamment des avant-gardes qui les conduit à contester et à mettre au défi plus que jamais le rôle des institutions artistiques, en particulier celles qui dépendent des pouvoirs publics ; et c'est, d'autre part, en lien étroit d'ailleurs avec ces contestations, un moment de bascule dans la façon de penser et de mettre en œuvre les politiques culturelles, suite aux remises en cause virulentes du légitimisme culturel qui orientait leurs missions et leurs modes d'action jusque-là. Les choix effectués en la matière par les gouvernements Nixon, Pompidou et Brandt vont s'efforcer d'en tirer les conséquences, chacun à leur manière. Ce contexte changé ne conduit pas seulement, comme on le verra, à accélérer et étendre le tournant des institutions publiques vers l'avant-garde, mais à l'infléchir dans de nouvelles directions et à lui adjoindre de nouvelles motivations.

C'est donc en suivant cette trame chronologique très générale que s'ordonne notre étude. La première partie, poursuivant cette introduction, vise d'abord à étayer et à préciser le changement que nous cherchons à expliquer. Le premier chapitre revient, à partir d'éléments historiques et théoriques, sur la notion complexe et débattue d'avant-garde pour en proposer une définition qui permette de mieux saisir la nature et la portée de la réorientation des institutions publiques vers ce type de production artistique. S'appuyant sur cette définition, le deuxième chapitre propose, à partir de nombreuses données sur les expositions, les acquisitions et autres distinctions accordées par diverses institutions, un panorama strictement constatatif des évolutions de ces choix artistiques entre 1945 et 1980, afin de mettre en évidence le changement global qui se produit au cours de cette période et d'en préciser la chronologie. La deuxième partie de notre étude couvre (approximativement) la période 1959-1968. Ses trois premiers chapitres sont consacrés successivement aux transformations des politiques et des institutions publiques de l'art contemporain en France, aux Etats-Unis et en RFA. Ils permettent, dans une perspective très factuelle, de détailler les acteurs individuels et institutionnels, nombreux et variés, qui interviennent dans les premières phases du développement d'un soutien public à l'art d'avant-garde et de les replacer dans l'histoire longue des rapports entre Etat et culture dans chacun de ces trois pays. Le sixième chapitre, qui conclut

cette partie, reprend et synthétise les éléments saillants des évolutions décrites jusque-là pour en proposer un premier modèle explicatif et dégager les facteurs de changement communs aux trois espaces nationaux étudiés : si les chapitres qui précèdent sont encore assez descriptifs, on pourra trouver dans celui-ci une première exposition détaillée de nos principales hypothèses. La troisième et dernière partie de cette étude, courant de 1969 à 1977, s'ouvre sur l'analyse des changements considérables et soudains qui affectent à la fin des années 1960 le champ de l'art, d'un côté, et les politiques culturelles, de l'autre (chapitre 7). Les chapitres 9 à 11 en détaillent les conséquences tour à tour pour la RFA, les Etats-Unis et la France, en intégrant cette fois plus directement les éléments explicatifs à la description de ces changements, afin de mettre en évidence les facteurs spécifiques de l'adoption par les institutions publiques des logiques avant-gardistes dans les années 1970 : la radicalisation des avant-gardes après 1968, loin de décourager les initiatives encore timides lancées en leur direction au cours de la décennie précédente, offre au contraire des opportunités de convergence (sous certaines conditions et non sans heurts) avec les buts renouvelés de l'action culturelle. Dans cette dernière partie, l'étude de chaque cas national représente aussi un moment de notre démonstration générale ; c'est pourquoi nous n'avons pas jugé bon d'ajouter, avant la conclusion, un dernier chapitre synthétique et explicatif, comme nous l'avons fait au terme de la deuxième partie.

La bibliographie et un index des personnes, des organisations et des mouvements artistiques cités se trouvent à la fin du présent volume. On trouvera aussi dans le volume d'annexes plusieurs compléments utiles à cette lecture : une chronologie générale et un recueil d'illustrations qui permettent notamment de contrebalancer la perspective principalement socio-institutionnelle de notre étude en rappelant la dimension proprement artistique des transformations qu'elle cherche à éclairer ; une série d'organigrammes d'institutions évoquées au fil de ce travail ; la retranscription d'une dizaine d'entretiens réalisés en Allemagne, aux Etats-Unis et en France auprès de plusieurs témoins historiques ; les données complètes utilisées pour évaluer l'histoire des expositions publiques d'art contemporain dans ces pays entre 1945 et 1980 ; et enfin la reproduction d'une sélection de quelques documents d'archives particulièrement significatifs sur lesquels se sont appuyés nos recherches.

Partie I.

Les termes du problème : définitions et données

Car, imagine que tu aies à dessiner une image nette qui « corresponde » à l'image floue. Il y a, dans la seconde, un rectangle de couleur rouge aux contours flous ; tu le remplaces par un rectangle aux contours nets. Certes – on pourrait dessiner plusieurs rectangles aux contours nets correspondants au rectangle aux contours flous. – Mais si les couleurs de l'original se fondent les unes dans les autres sans qu'il y ait la moindre trace d'une limite, – vouloir dessiner une image nette correspondant à l'image floue ne deviendra-t-il pas une entreprise sans espoir ? Ne faudra-t-il pas alors que tu dises : « Ici, j'aurais pu dessiner un cercle aussi bien qu'un rectangle ou la forme d'un cœur, étant donné que les couleurs se fondent vraiment toutes les unes dans les autres. Tout est juste – et rien ne l'est. » – C'est dans cette situation que se trouve, par exemple, celui qui en esthétique ou en éthique cherche des définitions qui correspondraient à nos concepts.

Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, 2014, p. 69-70.

Répondre au problème que nous venons d'exposer réclame une double enquête préalable. Avant d'analyser les circonstances et les causes de ce tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, il faut en effet montrer que celui-ci a bien eu lieu, ce que permet d'établir l'histoire des expositions, des acquisitions, des commandes publiques et d'autres formes de mécénat officiel : ce sera l'objet de notre deuxième chapitre. Mais on ne peut dresser un tel constat sans préciser d'abord ce que l'on entend par le terme d'avant-garde, d'autant que cette notion, incontournable dans l'historiographie de l'art moderne et contemporain, en constitue néanmoins l'une des catégories les plus discutées et les plus confuses. C'est donc à l'élucidation de ce concept et des débats qui l'entourent que ce premier chapitre est consacré.

Chapitre 1. Qu'est-ce que l'avant-garde ?

1. Les redéfinitions de l'avant-garde au fil de son histoire

La première difficulté qui entoure la notion d'avant-garde tient à la grande variabilité de son sens, à la fois dans le temps et selon les divers espaces linguistiques et nationaux où elle est employée. Tracer à grands traits l'histoire de ces usages permet non seulement de clarifier certaines confusions, mais surtout de commencer à dégager les fondements d'une définition.

L'émergence et la diffusion, depuis le premier tiers du 19e siècle en France, de cette métaphore de l'avant-garde appliquée aux arts a suivi en effet un cours heurté, marqué par d'importants revirements sémantiques, qui ont pu nourrir des malentendus durables. Son origine est communément attribuée aux cercles saint-simoniens, sa première occurrence[1] étant généralement située dans un petit opuscule de 1824, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel*, rédigé par un disciple de Saint-Simon (Olinde Rodrigues ou Léon Halévy selon les sources)[2]. La métaphore y est employée en un sens bien différent de celui qui lui est couramment attribué aujourd'hui. Elle évoque la fonction de propagateurs des idées de progrès qu'entendent assigner les Saint-simoniens aux artistes : leurs œuvres doivent servir de véhicules sensibles aux inventions des savants et des industriels, dont la stricte intellectualité ne permet pas de toucher les masses et d'enclencher le grand mouvement de modernisation auquel ces derniers aspirent

[1] Il existe en fait une occurrence bien antérieure, en 1596, dans les *Recherches de la France* d'Etienne Pasquier, à propos des poètes de la Pléiade, mais tout à fait isolée et dans laquelle la métaphore n'est pas encore lexicalisée (Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume 1, op. cit.*, p. 18).

[2] « C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tour-à-tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme, nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale. » (exte reproduit dans Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources* [En ligne], 2014, http://journals.openedition.org/inha/5083 (consulté le 18 avril 2019)).

et travaillent. Les artistes consentent ainsi à abandonner la définition du contenu de leurs œuvres à d'autres qu'eux ; en contrepartie, ils peuvent retrouver la reconnaissance et le rôle de premier plan qu'ils ont perdus dans la société moderne. Cette représentation de la fonction de l'artiste n'est certainement pas une invention des Saint-simoniens. Elle s'inscrit dans le cadre des conceptions utilitaristes de l'art qui se développent à cette période, au sein de cercles intellectuels de gauche[3], et auxquelles s'opposent les romantiques : elles sont tournées en dérision à cette époque par Stendhal, Benjamin Constant[4] ou Théophile Gautier[5]. Et cet utilitarisme artistique lui-même s'enracine plus profondément dans le programme des Lumières qui entendait charger les écrivains d'un « sacerdoce laïque » au service de l'émancipation de l'homme[6]. Autrement dit, « l'avant-garde » (comme d'autres métaphores comparables utilisées dans ce texte) renvoie alors à l'idée déjà bien ancienne du rôle instrumental que peuvent jouer les arts en faveur d'un progrès politique et social général et non à une position avancée dans le domaine spécifique des arts. Le vocabulaire et les références artistiques employés dans le texte saint-simonien (le marbre, la lyre, l'ode, etc.) sont d'ailleurs tout à fait classicisantes.

Il semble donc abusif de faire de ce petit ouvrage de 1824, comme il est d'usage, l'origine de la notion actuelle d'avant-garde artistique. L'auteur de cet opuscule ne fait qu'appliquer aux arts, et sans lui donner d'importance particulière, une métaphore répandue en fait depuis la Révolution française. C'est en effet dans le contexte des guerres révolutionnaires que la presse a commencé à dériver le sens militaire originel de ce terme pour l'appliquer au combat des idées sur le champ de bataille politique[7] et, à l'orée du 19e siècle, la métaphore s'élargit pour désigner plus généralement tout engagement dans les luttes intellectuelles et idéologiques d'une époque, sans qu'elle ne soit réservée d'ailleurs à des positions révolutionnaires ou progressistes[8]. C'est ainsi qu'elle va naturellement se répandre dans les milieux littéraires et artistiques, où elle est de ce fait employée pour désigner avant tout une littérature et des œuvres militantes, en particulier issus des courants réalistes et socialisants. Ce sens semble être devenu courant vers le milieu du siècle : on la trouve employée dans cet esprit en 1845 sous la plume d'un disciple de Charles Fourier[9] et, au début des années 1860, Baudelaire critique la

[3] Au sujet de ces partisans d'un « art social », on peut se référer à l'étude de référence de Neil McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)* [1993], Paris, Les Presses du réel, 2007.

[4] Cités par Philippe Régnier, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *Romantisme*, n°67, 1990, p. 31.

[5] Dans sa préface bien connue à *Mademoiselle de Maupin* (1834).

[6] Paul Bénichou, *Romantismes français I. Le Sacre de l'écrivain. Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1996, en particulier p. 56-82. Comme le note Bénichou, la différence fondamentale à cet égard entre les philosophes des Lumières et les utopistes du début du 19e siècle tient moins à l'attribution d'une fonction utilitaire, sociale et morale à l'art – tous en partagent l'idée – qu'au caractère (pseudo) scientifique et historiquement nécessaire du progrès que les seconds entendent faire promouvoir par les artistes (*ibid.*, p. 655-656).

[7] Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *« L'avant-garde ». Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre « L'avant-garde »*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968.

[8] Madame de Staël parle en 1810 des Espagnols comme de « l'avant-garde de la chrétienté européenne », Chateaubriand en 1814 du roi comme de l'« avant-garde de la nation » (Jean Weisgerber (éd.), *op. cit.*, p. 18-19).

[9] Gabriel-Désiré Laverdant, « De la mission de l'art et du rôle des artistes », *La Phalange* (1845), reproduit dans Neil McWilliam *et al.* (éd.), *op. cit.*

« prédilection des Français pour les métaphores militaires », parmi lesquelles il cite celle de « littérateurs d'avant-garde »[10]. Ce n'est donc que dans les décennies suivantes que le terme va gagner un sens spécifique dans les arts et ne plus désigner seulement une notion générale de combat et de propagande idéologiques, valant indifféremment dans des contextes politique, religieux, intellectuel, littéraire ou artistique. Bien sûr, cette redéfinition de la notion d'avant-garde en art ne se produit pas à cette période sans raison et correspond au moment d'émergence de formes d'art novatrices, appréciées non pas en dépit, mais en raison même de leur caractère non-conventionnel (du moins par une partie, encore minoritaire, du public et de la critique d'art). Autrement dit, l'apparition, à partir de la métaphore déjà lexicalisée de l'avant-garde, d'un sens propre à celle-ci dans le vocabulaire artistique suit, avec un certain décalage, et bien logiquement, l'émergence du phénomène caractéristique qu'elle va désormais servir à désigner. Selon Antoine Compagnon, qui a bien perçu ce glissement sémantique, la généralisation de l'emploi du terme d'avant-garde dans la critique d'art, pour qualifier désormais une orientation favorable à la nouveauté *en art*, se produit au cours du Second Empire[11]. Il semble qu'elle ait été en fait un peu plus tardive, à partir plutôt de la fin des années 1880[12]. L'un des premiers emplois notables en ce sens est dû à Théodore Duret, critique d'art favorable à Courbet, Manet et aux impressionnistes, qui intitule en 1885 un recueil de ses articles *Critique d'avant-garde* ; dans les années 1910, le terme s'est banalisé, comme en atteste sa présence dans les textes de critique d'art d'Apollinaire[13]. Pour autant, il n'est qu'une appellation possible de ces courants novateurs et, jusqu'à la seconde moitié du 20e siècle, son usage reste relativement marginal. Outre, bien sûr, la formule d'art moderne et ses dérivés, l'expression d'art « indépendant »[14] lui est aussi longtemps préférée, du temps des impressionnistes et jusqu'à l'entre-deux-guerres, comme en atteste le titre de l'une des premières grandes expositions muséales dédiée en France à ces avant-gardes, « Les maîtres de l'Art Indépendant (1895-1937) », en 1937 au Petit Palais[15].

C'est donc en fait assez tardivement dans le siècle, et surtout dans sa seconde moitié, que le terme d'avant-garde s'impose comme une catégorie privilégiée pour désigner ces courants artistiques apparus depuis le milieu du 19e siècle, marqués par la valorisation d'un art novateur

[10] Dans *Mon Cœur mis à nu* (cité dans Jean Weisgerber (éd.), *op. cit.*, p. 20).

[11] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 49-50. Matei Calinescu, qui a bien analysé aussi ce basculement, le situe quant à lui dans les années 1870 : *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 112.

[12] D'après une recherche non exhaustive dans les numéros de plusieurs revues et titres de presse numérisés sur Gallica (*Le Figaro*, *La Revue illustrée*, *Le Monde artiste*, *Les Annales politiques et littéraires*, *La Gazette des Beaux-arts*, *La Chronique des arts et des curiosités*, etc.). Son emploi reste même encore rare dans les années 1880 et il semble ne devenir courant dans la presse artistique et littéraire qu'à partir des toutes dernières années du siècle.

[13] Par exemple dans une chronique sur « Les peintres futuristes italiens » publiée dans *L'Intransigeant* daté du 7 février 1912 : « Les jeunes peintres futuristes peuvent rivaliser avec quelques-uns de nos artistes d'avant-garde, mais ils ne sont encore que les faibles élèves d'un Picasso ou d'un Derain ».

[14] Voir Pierre Vaisse, « L'esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses », *op. cit.*, p. 5.

[15] Benjamin Fellmann, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 221. En 1958 encore, le critique d'art Pierre Courthion publie un « panorama international de 1900 à nos jours » (son sous-titre) intitulé *L'Art indépendant* (Paris, Albin Michel).

et non-conventionnel, non seulement dans le langage de la critique d'art, mais aussi, de plus en plus, dans la théorie et l'histoire de l'art et de la littérature[16]. C'est d'autant plus le cas que le mot se diffuse aussi au milieu du siècle dans d'autres langues, notamment en anglais et en allemand, où son emploi restait rare avant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il s'était répandu plus rapidement depuis le français vers les autres langues latines (dès les années 1890 en italien[17], vers la fin des années 1910 en espagnol[18]). En allemand, d'autres notions étaient jusqu'alors privilégiées comme celles de « *Moderne* », « *neu* », « *jüngst* » ou même d'« *Expressionist* » (terme lui-même importé du français dans les années 1910 et qui pouvait être employé dans un sens très large pour désigner tout art moderne)[19]. Les termes d'« *Avant-garde* » et d'« *Avantgardismus* » apparaissent à la fin des années 1930 sous la plume de Lukács, mais employés négativement, dans le contexte de l'*Expressionismusdebatte*, au cours duquel il mène une offensive contre l'art moderne face à des marxistes plus hétérodoxes engagés à divers degrés en faveur d'un art d'avant-garde (Bloch, Brecht, plus tard Adorno et Benjamin)[20]. Ce débat politico-artistique est d'ailleurs repris et prolongé après 1968 par une nouvelle génération de théoriciens[21], dans un effort pour repolitiser une notion d'avant-garde réduite dans l'après-guerre à des conceptions jugées trop formalistes et esthètes. Mais, avant 1945 donc, l'emploi de cette notion reste rare, le mot comme la chose étant rejetés aussi bien par le régime nazi que par les intellectuels marxistes orthodoxes, qui désignent en général ces mouvements artistiques non-conventionnels par d'autres formules, plus péjoratives (du *Formalismus* des soviétiques et de leurs alliés germanophones au *Kulturbolchevismus* et à l'*entartete Kunst* des Nazis). Ce n'est qu'à partir de l'après-guerre que le terme se diffuse plus largement, poussé notamment par le mouvement de réhabilitation de l'art moderne en RFA, dont nous reparlerons[22].

C'est également le cas en langue anglaise, quoique le terme y suive une trajectoire bien différente. Il se répand en effet lentement aux Etats-Unis, à partir surtout des années 1930, avant d'être employé de manière plus fréquente dans l'après-guerre. L'influent article de Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch », publié en 1939 dans la *Partisan Review*, est d'ailleurs l'un des premiers cas notables d'emploi de cette notion dans la critique d'art américaine.

[16] En 1962 encore, Renato Poggioli note que « depuis que le terme d'"avant-garde" est rentré dans l'usage courant, il est employé de manière extraordinairement fréquente, non seulement dans la littérature et le journalisme, mais aussi dans le débat public et dans la conversation cultivée. Non moins extraordinaire, par contraste, est la quasi absence d'élaboration critique exhaustive et même d'une simple définition du concept » (*The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, p. 12-13).

[17] Alessandra Briganti, « Le mot et le concept d'avant-garde : Italien », Jean Weisgerber (éd.), *op. cit.*, p. 24.

[18] Gustav Siebenmann, « Le mot et le concept d'avant-garde : Espagnol », *ibid.*, p. 60.

[19] Ulrich Weisstein, « Le mot et le concept d'avant-garde : Allemand », *ibid.*, p. 42-55.

[20] Voir à ce sujet Hans-Jürgen Schmitt (éd.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1973 ; et Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, György Lukács, *Aesthetics and politics* [1977], Londres, Verso, 2007.

[21] C'est le cas par exemple de Peter Bürger, dont on reparlera plus loin : « Kunstsoziologische Aspekte der Brecht-Benjamin-Adorno-Debatte der 30er Jahre », *Id.* (éd.), *Seminar Literatur- und Kunstsoziologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1978, p. 11-20.

[22] Ulrich Weisstein, *op. cit.*

Auparavant, les notions de « *modern* », « *modernist* », « *new* » ou « *experimental* » sont privilégiées par la critique pour désigner ces nouveaux courants artistiques et littéraires[23]. Plusieurs phénomènes concourent en outre à infléchir le sens du terme d'avant-garde aux Etats-Unis, vers l'idée d'un art ésotérique et élitiste plutôt qu'un art de contestation, comme le montre bien justement l'opposition entre avant-garde et kitsch que Greenberg contribue alors à imposer comme une évidence. L'art d'avant-garde a pu d'abord apparaître comme un produit d'importation européen, à une période où les œuvres du Vieux Continent sont encore reçues outre-Atlantique comme le mètre-étalon de toute valeur artistique, ce qui tend à assimiler ces avant-gardes à un simple prolongement de cette culture savante européenne dont se prévalent les élites de la côte Est, sans que ne soit toujours bien perçue la relation plus conflictuelle qu'elles entretiennent avec les hiérarchies culturelles (et sociales) traditionnelles dans leurs pays d'origine. C'est d'autant plus le cas que l'entre-deux-guerres est le moment d'essor aux Etats-Unis d'une peinture dite régionaliste, au style figuratif plus conventionnel, dont les thèmes favoris exaltent la vie ordinaire et les paysages américains : celle-ci peut ainsi offrir le modèle d'une peinture nationale et populaire qui contraste avec l'hermétisme des avant-gardes cubistes, abstraites ou surréalistes nées à Paris, Berlin et Moscou. D'autre part, la fin du New Deal et l'entrée dans la guerre froide conduisent à partir de la fin des années 1930 à une certaine dépolitisation du monde intellectuel et artistique américain[24]. Le parcours de Greenberg, de jeune intellectuel trotskyste à critique d'art hostile à tout engagement politique, en est un exemple, mais cette évolution se retrouve aussi dans les expositions d'Alfred Barr au MoMA, qui se recentrent alors sur un récit formaliste de l'art moderne où le cubisme et l'abstraction tiennent désormais les premiers rôles, au détriment de tendances plus figuratives et/ou engagées[25]. Le concept d'avant-garde et la réalité qu'il désigne se sont donc répandus aux Etats-Unis au prix d'une atténuation de leur dimension antagoniste et d'une assimilation sans nuance au *high art*, les situant de ce fait non pas tant en opposition à la culture établie qu'à la culture de masse, ce qui a suffisamment imprégné la connotation du terme pour qu'une importante sociologue de l'art américaine fasse encore du rejet de « la culture populaire et du style de vie des classes moyennes » l'un des principaux traits de sa définition[26], là où une antithèse plus évidente dans son contexte d'origine européen l'opposerait plutôt à l'art « bourgeois »[27].

[23] John Fletcher, « Le mot et le concept d'avant-garde : Anglais », Jean Weisgerber (éd.), *op. cit.*, p. 55-60.

[24] Sur cette évolution des intellectuels de gauche américains et le rôle qu'y joue notamment de la *Partisan Review* (dans laquelle Greenberg publie ses premiers articles), voir Alan M. Wald, *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill / Londres, University of North Carolina Press, 1987 ; voir aussi, pour le cas plus spécifique des arts plastiques, Serge Guilbaut, *op. cit.*

[25] Susan Noyes Platt, « Modernism, Formalism, and Politics: The "Cubism and Abstract Art" Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art », *Art Journal*, vol. 47, n°4, hiver 1988, p. 284-295.

[26] Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde*, *op. cit.*, p. 1. Pour une réévaluation de cette opposition trop schématique entre avant-garde et culture populaire, voir Thomas Crow, *op. cit.* ; ou Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven, Yale University Press, 1994.

[27] Voir à ce sujet Raymond Williams, « The Politics of the Avant-Garde », *op. cit.*, en particulier p. 53-57.

Entre les premières applications de cette métaphore au monde littéraire et artistique, au début du 19e siècle en France, sa généralisation dans la critique d'art à la fin du siècle, puis sa diffusion internationale et son entrée parmi les principaux outils conceptuels de l'histoire de l'art dans la seconde moitié du 20e siècle, le sens de l'avant-garde a donc changé du tout au tout. D'une conception de l'art comme instrument idéologique et moyen de propagande, le plus souvent en faveur du progrès social, et esthétiquement indifférente (voire plutôt favorable à un art conventionnel, jugé plus immédiatement compréhensible et émouvant), le terme d'avant-garde en est venu à désigner l'idée d'une « avancée » spécifiquement artistique, donc d'un écart valorisé comme tel par rapport à un certain état présent du champ de l'art, indépendamment de toute prise de position politique, morale, philosophique – extra-artistique en somme – jusqu'à inclure, sans s'y réduire néanmoins, des approches de type « l'art pour l'art » qu'honnissaient les tenants d'un art utilitaire à la manière des Saint-Simoniens. Pour autant, la notion reste marquée par une certaine ambivalence, d'autant que la métaphore a continué d'être employée dans le vocabulaire politique au 20e siècle, en particulier à travers les discours des théoriciens marxistes et des dirigeants communistes[28]. Loin de constituer un problème à l'usage, cette polysémie est, au contraire, l'une des principales raisons du succès durable de ce terme dans le lexique artistique. Elle lui permet en effet de prendre en charge les deux pôles opposés d'une tension qui a animé le champ de l'art tout au long du 20e siècle, entre une orientation se donnant comme fin première le renouvellement des formes et des techniques artistiques, allant jusqu'aux esthétiques les plus puristes, et une tendance qui entend plutôt, à travers ces nouveaux moyens artistiques, « changer la vie » ou révolutionner la société. C'est autour de cette alternative que se sont affrontées, dans le dernier tiers du 20e siècle, les principales tentatives de conceptualisation des avant-gardes, comme nous allons le voir à présent.

2. Catégorie historique ou instrument normatif ?

Nous l'avons dit : l'avant-garde est loin de constituer une esthétique homogène et positivement déterminée. Au contraire, elle désigne par principe une multiplicité d'orientations artistiques, fréquemment renouvelées et constamment disputées. Cette instabilité tient aux luttes dont elle fait l'objet à chaque période, sur un double front : tout d'abord, celui qui sépare ses partisans et ses contempteurs, les promoteurs de la nouveauté ou de la rupture en art et les défenseurs de certaines traditions et conventions artistiques ; ensuite, celui qui oppose les différentes factions qui se réclament de l'avant-garde et s'affrontent à chaque moment pour en

[28] Parmi les langues des principaux centres de l'art moderne, le russe est l'une des rares à ne pas importer ce concept dans le vocabulaire artistique, le mot d'avant-garde restant cantonné au lexique politique, pour les raisons historiques que l'on peut deviner, tandis que les mouvements artistiques non-conventionnels, comme les constructivistes après la révolution de 1917, sont plutôt qualifiés d'« art de gauche » (Mihai Novicov, « Le mot et le concept d'avant-garde : russe », Jean Weisgerber (éd.), *op. cit.*, p. 32-42). Pour une comparaison des usages artistiques et politiques de la notion, voir l'article toujours instructif de Donald D. Egbert, « The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics », *The American Historical Review*, vol. 72, n°2, décembre 1967, p. 339-367.

être reconnues comme la tendance prépondérante ou même la seule valable, puisqu'un tel statut de novateur est devenu, au 20e siècle, l'un des premiers critères de valorisation des œuvres, des artistes et des mouvements. Ces deux logiques d'affrontement nourrissent à la fois une dynamique de changement à rythme rapide – chaque avant-garde, dès qu'elle acquiert une position dominante, tend à devenir l'art de convention contre lequel se dresseront de nouvelles avant-gardes – et une forte conflictualité au sein du champ de l'art – chaque génération est divisée entre des tendances et des groupes avant-gardistes rivaux, qui doivent en outre se confronter, séparément ou dans leur ensemble, à l'hostilité des tenants d'un art de convention.

Le sens même de la notion d'avant-garde en est profondément affecté : il varie souvent, et de manière conséquente, en fonction des positions que défend dans le champ artistique celui qui emploie ce terme et selon l'évolution des enjeux esthétiques, théoriques, politiques, qui déterminent ces positionnements. Autrement dit, aux mutations sémantiques de longue durée, dues à la diffusion du terme au cours de son histoire à travers divers espaces (sociaux, nationaux, linguistiques), telles que nous les venons de les exposer, s'ajoutent des divergences plus synchroniques, provoquées par des conflits de valeurs. Plus encore, cette notion doit sa large diffusion et son existence même aux visées évaluatives et prescriptives, parfois violemment polémiques, dont elle a été l'instrument. Son sens s'est construit avant tout grâce à l'efficacité et la polyvalence de ses usages pratiques, dans le contexte de forte conflictualité que l'on vient d'évoquer, bien plus que selon des critères de cohérence logique ou de validité descriptive – d'où un flou et une instabilité conceptuelles difficilement réductibles, auxquels ne peuvent manquer de se heurter les historiens de l'art dès qu'ils cherchent à en donner une définition stable, comme si le terme recouvrait une réalité déterminée en soi. Ces désaccords sur le sens de l'avant-garde que l'on rencontre dans ses usages courants, au sein du champ de l'art, se retrouvent donc dans la littérature savante, particulièrement abondante, qu'a suscité cette notion depuis qu'elle est devenue, à partir surtout du milieu du 20e siècle, l'une des principales catégories de l'historiographie de l'art moderne. C'est d'autant plus le cas qu'il existe une large zone d'indistinction entre les publications à caractère scientifique et ce qu'il est convenu d'appeler, depuis Julius von Schlosser, la « littérature artistique »[29], c'est-à-dire tout un ensemble de textes, au statut souvent mal déterminé, de critiques d'art, d'essayistes, de conservateurs de musée, d'artistes, etc. qui ont façonné les premiers cadres, souvent durables, de cette historiographie. Comme le remarque Richard Leeman, « ces textes forment le substrat relativement impensé des constructions historiques ultérieures »[30] : l'historien de l'art hérite de ces récits historiques et de leurs catégories classificatoires et normatives, sans toujours savoir

[29] Julius von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* [1924], Paris, Flammarion, 1984.

[30] Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 207 (voir aussi p. 9-14 à ce sujet).

les mettre à distance, surtout lorsqu'il s'agit de l'art le plus récent, alors même qu'ils ont rarement la rigueur que l'on peut attendre d'outils historiographiques. Il est utile, pour cette raison, de revenir plus particulièrement sur trois entreprises influentes de conceptualisation de l'avant-garde, entre les années 1970 et 1990, dans chacun des pays étudiés, qui ne résument certes pas l'ensemble des débats qu'a suscités cette notion, mais qui imprègnent aujourd'hui encore le sens que l'on attribue à ce terme en contexte universitaire, au prix d'un certain nombre de confusions. Elles illustrent, chacune à leur manière, la difficulté à dissocier la définition d'une telle catégorie des visées normatives qu'implique habituellement son usage.

2.1. L'avant-garde selon Peter Bürger ou le projet d'une révolution indissociablement artistique et sociale

Les publications académiques elles-mêmes ne font en effet pas toujours la part entre les connaissances et les théories qu'elles entendent produire et les motivations critiques et prescriptives, plus ou moins explicites, qui peuvent les animer. C'est le cas notamment de débats sur l'avant-garde marqués par l'esthétique de l'Ecole de Francfort, héritière sous bien des aspects de cette « théorie spéculative de l'art », enracinée dans le romantisme allemand, dont Jean-Marie Schaeffer remarquait que « les définitions d'essence qu'elle propose sont en réalité toujours des propositions évaluatives cachées »[31]. Ainsi, la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, profondément marquée par l'esthétique d'Adorno et restée depuis sa publication à Francfort en 1974 l'une des références les plus influentes (et les plus débattues) à ce sujet, est pour une bonne part déduite d'un système de contraintes normatives implicites, suffisamment puissant pour prévaloir sur les critères les plus élémentaires d'un travail de définition[32].

Pour Bürger, l'avant-garde émerge dans les années 1910-1920 comme une réaction critique à l'« esthétisme », moment de parachèvement d'un long processus d'autonomisation de l'« institution art » entamé dans les sociétés de cour du bas Moyen-âge. A la fin du 19e siècle, non seulement l'art s'est émancipé des demandes d'utilité que faisaient peser sur lui les autres sphères sociales, qu'elles soient politiques ou religieuses, mais « la séparation de la pratique de la vie, qui a toujours constitué le statut institutionnel de l'art dans la société bourgeoise, devient alors le contenu des œuvres »[33] – la doctrine de l'art pour l'art étant l'expression exemplaire de cette réduction des œuvres à l'autoréférentialité. Or, « dès lors qu'il a chassé la totalité de ce qui n'est pas art, l'art devient un problème pour lui-même »[34]. En effet, cette séparation vis-à-vis de la vie pratique, dont se paye son autonomisation achevée, le condamne à l'impuissance

[31] Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 357.

[32] Cette partie et la suivante condensent des analyses que l'on trouvera détaillées dans Nicolas Heimendinger, « Avant-garde et postmodernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, à paraître

[33] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 45.

[34] *Ibid.*, p. 46.

et à l'isolement vis-à-vis du reste de la société. C'est à cette situation que réagissent les avant-gardes dites historiques au début du 20e siècle, par une tentative de dépassement de l'institution art devenue pleinement autonome, dépassement qui passe par l'ambition proprement révolutionnaire de « réintégrer l'art à la pratique de la vie »[35]. Il faut insister sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'un mouvement de réaction visant à retourner à une époque où l'art se trouvait en situation d'hétéronomie, mais bien d'une « tentative de transférer dans la pratique de la vie l'expérience esthétique […] à laquelle l'esthétisme a donné naissance »[36]. En ce sens, la critique radicale que portent les avant-gardes contre l'« institution art » ne peut se résumer à une rupture stylistique ou même seulement à une contestation des cadres institutionnels de l'art, mais vaut comme critique indirecte de la société bourgeoise dans son ensemble. Celle-ci, en reléguant dans la sphère séparée de la culture tout ce qui ne peut se soumettre au règne de la raison instrumentale, a conduit tout à la fois à un appauvrissement, une « mutilation »[37] de l'expérience quotidienne et à un détournement des aspirations révolutionnaires (selon un argument qui décalque la critique marxiste de la religion) : l'art « laisse entrevoir l'image d'un ordre meilleur en protestant contre la médiocrité de l'ordre existant, mais en réalisant illusoirement dans l'apparence l'image d'un ordre meilleur, il affranchit la société existante de la pression des forces qui conspirent à un changement, les reléguant ainsi dans l'idéal »[38]. Néanmoins, constate Bürger, ce grand projet avant-gardiste d'un dépassement de l'institution art s'est avéré être un échec, puisque nous vivons toujours sous le régime de l'autonomie de l'art, aussi contestée soit-elle. C'est ce qui le conduit à formuler une condamnation sévère de ce qu'il appelle les « néo-avant-gardes », c'est-à-dire des différents mouvements artistiques qui ont repris depuis 1945 certaines stratégies et pratiques caractéristiques des avant-gardes historiques :

> *Dans la mesure où les moyens grâce auxquels les avant-gardes espéraient aboutir au dépassement de l'art se sont vu attribuer, entre-temps, le statut d'œuvres d'art, l'ambition de renouveler la pratique de la vie ne peut plus faire légitimement appel à ces mêmes moyens. Pour dire les choses plus précisément : la néo-avant-garde institutionnalise l'avant-garde comme art, et nie ainsi proprement les intentions des avant-gardes.*[39]

L'une des conséquences les plus remarquables de cette téléologie historique aux accents hégéliano-marxistes est la réduction brutale de l'extension du terme d'avant-garde, limité à un bref moment (l'entre-deux-guerres tout au plus) et à trois courants essentiellement : les avant-gardes révolutionnaires russes, Dada et le surréalisme[40]. Par contrecoup, des mouvements considérés habituellement parmi les avant-gardes les plus caractéristiques et influentes, comme le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme ou encore les diverses abstractions picturales, sont

[35] *Ibid.*, p. 36.
[36] *Ibid.*, p. 58.
[37] *Ibid.*, p. 57.
[38] *Ibid.*, p. 83.
[39] *Ibid.*, p. 95-96.
[40] *Ibid.*, p. 27.

rejetés aux marges, voire hors des limites d'une définition qui apparaît donc plus stipulative que descriptive. C'est que le but de Bürger est moins d'expliquer le sens de la notion d'avant-garde, tel qu'il est employé dans le contexte artistique, que d'en produire un concept utile à la résolution d'un certain nombre de problèmes qui préoccupent alors une nouvelle génération d'universitaires, engagés dans une entreprise de renouvellement méthodologique des études littéraires, dans le contexte d'émergence des mouvements antiautoritaires et de la nouvelle gauche ouest-allemande. Elle vise, plus spécifiquement, à critiquer les approches trop internalistes de l'œuvre d'art (ou « *Werkimmanente Interpretation* » selon le terme-repoussoir employé à l'époque)[41], rejetées pour leurs effets de décontextualisation et de dépolitisation, tout en se distinguant des tendances les plus réductrices de l'esthétique marxiste orthodoxe, qui condamnent l'art d'avant-garde et défendent une forme de conservatisme artistique au nom d'une représentation supposée fidèle de la réalité matérielle et sociale (Lukács étant ici, comme pour Adorno, le premier adversaire). La volonté de dépassement de ces deux pôles théoriques opposés conduit Bürger à adopter le cadre marxiste hétérodoxe de l'École de Francfort tout en prenant ses distances vis-à-vis de la figure tutélaire d'Adorno, dont la défense d'une avant-garde limitée à ses tendances les plus formelles et la condamnation sans appel de tout art engagé ne correspondent guère aux aspirations de la génération d'étudiants et de jeunes universitaires des « années 1968 »[42]. Les thèses de Benjamin et Marcuse apparaissent dans cette perspective comme un utile correctif aux positions adorniennes, en ceci qu'elles permettent d'appuyer une politisation de l'art et de l'esthétique, sans tomber pour autant dans les travers du « marxisme vulgaire »[43]. Le concept d'avant-garde que propose Bürger est donc l'instrument de cette ambition fortement normative, visant à aligner différentes espèces d'avant-gardisme (artistique, politique, théorique), bien plus qu'il n'est dirigé vers l'élucidation de ce que recouvre ce terme dans l'histoire de l'art et de la littérature modernes. Or ce contexte intellectuel ouest-allemand de l'après-68, qui donne son sens à de nombreuses thèses et prises de position de l'ouvrage, sans cela guère compréhensibles pour le lecteur contemporain, a été largement oblitéré dans ses réceptions ultérieures, en particulier dans les discussions nourries qui en ont été faites à la suite de sa traduction aux Etats-Unis dix ans plus tard[44], contribuant ainsi à ériger en une définition de référence une reconceptualisation de la notion d'avant-garde en fait pensée avant tout comme

[41] Lutz Danneberg, « Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation », Wilfried Barner, Christoph König (éd.), *Zeitenwechsel – Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996, p. 313-342. Pour un aperçu général sur les transformations du champ des études littéraires en RFA à cette période, voir Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature [À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 78, juin 1989, p. 94-101.

[42] Peter Bürger, « L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno », *Revue d'esthétique*, n°8, 1985, p. 85-93. Sur la réception ambivalente d'Adorno parmi les intellectuels de la *Neue Linke* : Peter Hohendahl, « Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie* », *German Quarterly*, vol. 54, n°2, p. 133-148.

[43] Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde* », *New Literary History*, vol. 41, n°4, 2010, p. 699.

[44] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

un instrument théorique et stratégique *ad hoc* pour intervenir dans plusieurs débats croisés[45], au prix d'importantes réductions sémantiques et de coups de force conceptuels qu'aucune enquête empirique sur l'histoire des avant-gardes ne saurait justifier.

2.2. L'avant-garde selon *October* : un héritage ajusté aux besoins du postmodernisme

Si certaines définitions de l'avant-garde débattues dans le cadre académique peuvent donc être déterminées a priori par des prises de parti artistiques et politiques, réciproquement, les engagements partisans d'importants critiques d'art ont marqué les approches universitaires du phénomène avant-gardiste. C'est le cas notamment d'une veine assez théoricienne de la critique d'art américaine, allant de Clement Greenberg, dont les thèses sur l'art moderne font autorité des années 1940 jusqu'au début des années 1960, à la génération de ses héritiers et adversaires, dont l'un des cercles les plus influents gravite autour de la revue *October* (fondée en 1976), avec pour principaux représentants Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Craig Owens ou Hal Foster. La consécration académique dont ont bénéficié ces auteurs, devenus professeurs dans les plus prestigieuses universités américaines, a contribué à diffuser largement leurs thèses, mais elle ne s'est pas toujours accompagnée d'un examen critique des présupposés normatifs, souvent implicites, qui sous-tendent leur écriture de l'histoire de l'art du 20e siècle et les catégories qu'ils emploient à cet effet, parmi lesquelles les concepts d'avant-garde et de néo-avant-garde, de modernisme et de postmodernisme[46].

L'avant-garde – ou le modernisme, les deux notions étant alors considérées comme interchangeables – avait été identifiée par Greenberg dès la fin des années 1930 à un processus de réduction autoréférentiel de chaque médium artistique à son essence supposée. Dans le cas de la peinture, celle-ci aurait, à partir de Courbet et Manet, abandonné progressivement le mode de construction de l'espace du tableau de chevalet codifié depuis la Renaissance, à savoir l'illusionnisme tridimensionnel obtenu par la perspective géométrique, pour rendre de plus en plus manifeste la bidimensionnalité ou la planéité du tableau (*flatness*), considérées comme la nature véritable du medium pictural, au cours d'un long processus historique dont le terme aurait été atteint avec les *all-over* de Pollock et les *color fields* de Rothko ou Newman[47]. Proposant, malgré (ou grâce à) leur caractère réducteur et partiel, un principe explicatif à la fois

[45] Comme le reconnaît Bürger lui-même : « si nous jetons aujourd'hui un regard sur les discussions que le livre provoqua à sa publication, il apparaît clairement qu'elles se préoccupaient moins en premier lieu de la définition de l'avant-garde que de questions de méthodologie. Même son auteur comprenait la *Théorie de l'avant-garde* avant tout comme une tentative pour poser les fondations d'une science matérialiste de la culture. » (« Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics… », *op. cit.*, p. 699).

[46] Voir à ce sujet leur somme sur l'histoire de l'art au 20e siècle (Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004) dont Richard Leeman a recensé les critiques (« Changer d'histoire ? *Art since 1900*, revue de presse », *20/21 siècles*, n°5-6, Paris, automne 2007, p. 279-288).

[47] Clement Greenberg, « Vers un Laocoon plus neuf » [1940], *Appareil*, n°17 [En ligne], 2016, http://journals.openedition.org/appareil/2288 (consulté le 18 septembre 2020) ; *Id.*, « La peinture moderniste » [1960], *Appareil*, n°17 [En ligne], 2016, http://journals.openedition.org/appareil/2302 (consulté le 18 septembre 2020).

simple et puissant de l'histoire de l'art moderne, les thèses greenbergiennes ont rencontré le succès aussi parce qu'elles s'accordaient bien, dans le contexte de la guerre froide, avec les entreprises plus ou moins officielles de promotion d'une avant-garde tempérée, dépolitisée, ramenée à de stricts enjeux esthétiques, assimilable aux valeurs libérales et individualistes qu'entendaient alors véhiculer les Etats-Unis sur la scène internationale[48]. Correspondant au mythe d'un passage de flambeau de l'Ecole de Paris à l'Ecole de New York, son récit justificateur, traçant une ligne continue de l'impressionnisme à l'expressionnisme abstrait, flattait aussi la fierté nationale d'un pays jusque-là situé plutôt en marge des grands centres de l'avant-garde et peu considéré par l'Europe artistique[49].

A partir des années 1960, cette approche formaliste et historiciste du modernisme s'est vue de plus en plus critiquée : il lui est reproché, pêle-mêle, d'adopter une analyse internaliste naïve des œuvres d'art[50] ; de dénier les déterminations matérielles, institutionnelles et sociales de l'art[51] ; de proposer un schéma continuiste réducteur de l'histoire des avant-gardes[52] ; de défendre une conception élitiste de l'art moderne, figé dans une opposition austère à la culture de masse[53] ; d'exclure de cette histoire toutes les « pratiques de négation »[54] et ainsi d'ignorer de larges pans des avant-gardes historiques (futurisme, Dada, surréalisme, constructivisme, etc.) ; d'être inapte à saisir et apprécier les expérimentations artistiques les plus récentes, qui s'aventurent hors des cadres stricts des médiums traditionnels[55] ; ou encore de propager une conception apolitique, voire foncièrement conservatrice de l'avant-garde, par son insistance exclusive sur l'autoréférentialité de l'art, dédaignant tout engagement et même toute référence au monde « extérieur »[56]. C'est cette rupture vis-à-vis du modernisme ou, plus précisément, de la version qu'en avait imposé la critique d'art formaliste de Greenberg et de ses épigones (comme Michael Fried[57]), qui motive les premiers positionnements « post-modernistes » dans les arts plastiques, de même que le postmodernisme en architecture ou en littérature s'est

[48] Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, *op. cit.* ; Francis Frascina (éd.), *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985 ; *Id.*, « Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting' », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n°1, 2003, p. 71-97.

[49] Sur ce mythe du triomphe de l'art américain au détriment de Paris dans l'après-guerre, voir notamment Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 141-223. Sur les difficultés de l'art américain à s'imposer hors de ses terres jusqu'alors, voir Annie Cohen-Solal, *« Un jour ils auront des peintres ». L'avènement des peintres américains, Paris 1867-New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000.

[50] Craig Owens, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, n°12, printemps 1980, p. 67-86 ; et « The Allegorical Impulse… Part 2 », *October*, n°13, été 1980, p. 58-80.

[51] Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme » [1986], *Le Retour du réel*, *op. cit.*, p. 78.

[52] Rosalind Krauss, « A View of Modernism », *Artforum*, vol. 11, n°1, 1972, p. 48-51 (traduit en français dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 17-30).

[53] Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts », *op. cit.*

[54] T. J. Clark, « Clement Greenberg's Theory of Art », *Critical Inquiry*, vol. 9, n°1, septembre 1982, p. 153.

[55] Douglas Crimp, « Pictures », *October*, n°8, printemps 1979, p. 75-88.

[56] T. J. Clark, « More on the Differences Between Comrade Greenberg and Ourselves », Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut, David Solkin (éd.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers* [1983], Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 169-187.

[57] Michael Fried, « How Modernism Works: A Response to T. J. Clark », *Critical Inquiry*, vol. 9, n°1, septembre 1982, p. 217-234.

constitué contre de semblables doctrines esthétiques consacrées, érigées en repoussoirs (respectivement le fonctionnalisme et le *New Criticism*)[58].

Ces conditions d'émergence du postmodernisme sont à l'origine de confusions persistantes. L'avant-garde étant venue à s'identifier dans le contexte américain à cette conception formaliste et aristocratique que l'on trouve dans la critique d'art greenbergienne, les revendications formulées dans les années 1960 en faveur d'un art de rupture, plus franchement anti-conventionnel et souvent politisé, se sont souvent accompagnées de déclarations sur la « fin de l'avant-garde »[59], alors même qu'un tel discours les apparentait à une position avant-gardiste typique, au sens « européen » du terme. C'est ce qui a conduit Andreas Huyssen à avancer que le postmodernisme constituait en fait à ses débuts, contrairement à ce que prétendaient ses partisans eux-mêmes, « une avant-garde américaine », marquant « pour la première fois dans la culture américaine une révolte avant-gardiste contre une tradition de haute culture »[60]. Cette dimension critique et contestataire du premier postmodernisme n'a pas toujours été comprise, d'autant que l'acmé de ces débats et leur internationalisation sont plus tardives, à un moment, dans les années 1980, où tend à s'imposer, comme nous le verrons ensuite, une autre veine du postmodernisme, plus « anti-moderne », mettant à distance la recherche de nouveauté et/ou les tendances transgressives et utopiques associées aux avant-gardes[61]. Sous des discours en apparence identiques, appelant au nom du postmodernisme à la fin des avant-gardes, ce sont donc souvent, entre les années 1970 et les années 1980, des constats et des revendications radicalement opposées qui sont en fait formulés, sans que cela ne soit toujours bien perçu : volonté de réhabiliter un art de rupture dans le premier cas et renonciation (joyeuse ou désabusée) à cette même volonté de rupture dans le second. C'est dire que les variations de sens que connaissent, même à intervalles de temps rapprochés, des notions aussi centrales pour l'histoire de l'art que celles d'avant-garde, de modernisme ou de postmodernisme, loin de se réduire à de légères modulations, peuvent aboutir, de manière insensible, à de véritables contradictions et renversements sémantiques, qui participent de la confusion caractéristique des débats sur ces notions.

[58] Sur la longue et complexe généalogie du postmodernisme, voir Hans Bertens, *op. cit.* ; et Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité* [1998], Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

[59] C'est le cas par exemple des textes de Leslie Fiedler ou de Ihab Hassan, parmi les tout premiers critiques littéraires à prôner et théoriser la rupture postmoderniste : Fiedler réclame ainsi la fin de l'avant-garde au profit d'un art qui n'hésite pas à se fondre dans la culture populaire et à attaquer l'ordre social et moral de l'Amérique blanche, masculine, hétérosexuelle et puritaine (« The New Mutants », *Partisan Review*, vol. XXXII, n°4, automne 1965, p. 505-525). Ihab Hassan dresse quant à lui une table d'oppositions entre modernisme et postmodernisme, plaçant dans cette seconde colonne une série de mots-clefs dont la plupart (hasard, indétermination, ironie, anarchie, dadaisme, etc.) pourraient tout aussi bien s'appliquer à certaines avant-gardes du début du siècle (Ihab Hassan, « The Question of Postmodernism », *Performing Arts Journal*, vol. 6, n°1, 1981, p. 34).

[60] Andreas Huyssen, « Mapping the Postmodern », *New German Critique*, n°33, automne-hiver 1984, p. 21.

[61] Dont un bon exemple se trouve dans la revendication d'un passage « de la critique à la complicité » formulée lors d'une célèbre table ronde réunissant quelques-uns des principaux artistes américains associés à Neo-Geo et au postmodernisme artistique des années 1980 (Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Sherrie Levine, Haim Steinbach…) (Peter Nagy, « From Criticism to Complicity », *Flash Art*, n°129, été 1986, p. 46-49).

C'est justement pour résoudre ce type de confusions que la revue *October* redéfinit au tournant des années 1980 les positions postmodernistes qu'elle avait défendues jusque-là et, corrélativement, les notions de modernisme et d'avant-garde. Si ses auteurs ne sont pas les premiers à employer le concept de postmodernisme dans les arts plastiques[62], ce sont eux néanmoins qui contribuent à la fin des années 1970 à le consolider théoriquement et à lui donner un contenu artistique précis, au point d'en faire l'étendard, pour un temps, de la revue[63]. Or, au début des 1980, le premier postmodernisme établi par *October* se trouve fragilisé notamment par l'émergence d'un postmodernisme concurrent jugé réactionnaire, incarné notamment par la peinture néo-expressionniste[64]. Il apparaît alors indispensable pour les auteurs d'*October* de réviser leurs propres positions pour mieux étayer, face à la concurrence de ce « postmodernisme de réaction », leur « postmodernisme de résistance »[65]. Cette volonté de raffermir la dimension critique du postmodernisme implique, corrélativement, de réviser l'histoire de l'art moderne, pour en réévaluer et en préserver l'héritage contestataire ou utopique, que tendent au contraire à liquider certaines tendances postmodernistes adverses. Ceci suppose un important revirement par rapport au premier postmodernisme des années 1970. Là où celui-ci tendait à proclamer une rupture pure et simple avec l'art moderne, souvent identifié sans nuance aux conceptions formalistes critiquées chez Greenberg[66], il devient désormais nécessaire au contraire de dissocier l'histoire de l'art moderne du récit moderniste greenbergien, pour redécouvrir sous celui-ci le versant subversif des avant-gardes du début du siècle. La lecture de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, alors récemment traduite, va d'ailleurs offrir l'un de ses principaux appuis à cette révision historiographique. En effet, les thèses de Bürger ont l'intérêt de définir les avant-gardes historiques comme une réaction critique face à la réduction des œuvres à des contenus autoréférentiels, soit l'inverse du but que Greenberg fixait à l'évolution des avant-gardes depuis Courbet et Manet. D'autre part, là où Greenberg faisait de l'impressionnisme, du cubisme et de l'expressionnisme abstrait les principaux jalons de

[62] Sa première mention dans le champ de l'art, à notre connaissance, est due à Leo Steinberg dans « Reflections on the State of Criticism », *Artforum*, vol. 10, n°7, 1972, p. 37-49 (texte issu d'une conférence au MoMA de 1968).

[63] « Les seules personnes […] qui parlaient alors de [postmodernisme] dans les arts visuels du début au milieu des années 1970 […] étaient des gens associés à *October* » (Anders Stephanson, « Interview with Craig Owens », *Social Text*, n°27, 1990, p. 56). Sur les relations entre la revue et le postmodernisme, voir Katia Schneller, « Pluralité contre pluralisme. L'apparition de la notion de postmodernisme dans la revue *October*, 1979-1981 », Fabien Danesi, Katia Schneller, Hélène Trespeuch (éd.), *Le postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?* [En ligne], HiCSA Editions, 2008, https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=593&lang=fr (consulté le 22 avril 2021) ; et Matthew Bowman, « *October*'s Postmodernism », *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. 31, n°1-2, 2015, p. 117-126.

[64] Voir les critiques adressées à ce « retour de la peinture » par Benjamin H.D. Buchloh, « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, n°16, printemps 1981, p. 39-68 ; et Douglas Crimp, « The End of Painting », *October*, n°16, printemps 1981, p. 69-86.

[65] Hal Foster, « Postmodernism: A Preface », *Id.* (éd.), *The Anti Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press. 1983, p. XI.

[66] Comme le résume rétrospectivement Owens, le postmodernisme était « une réaction à l'hégémonie de la théorie formaliste qui avait revendiqué ou s'était approprié le terme de modernisme. "Modernisme" signifiait ce que Clement Greenberg disait que cela signifiait. » (Anders Stephanson, *op. cit.*, p. 56).

l'histoire des avant-gardes, Bürger identifie quant à lui comme cas exemplaires « la culture Dada dans toutes ses formes, le surréalisme, le constructivisme russe et le productivisme soviétique », explique Buchloh, et attire ainsi « notre attention à nouveau sur ces héritages que les formalistes américains comme Greenberg et Fried […] ont rejeté ou renié »[67]. Autrement dit, le livre de Bürger permet d'étayer tout à la fois une définition opposée et une histoire renversée de l'avant-garde par rapport à celles qu'avait imposées le canon moderniste.

Ceci conduit, dans une logique de clarification terminologique, à introduire une distinction nouvelle en langue anglaise, du moins dans les usages de la critique d'art américaine, entre les notions d'avant-garde et de modernisme, jusqu'alors employées assez indifféremment[68]. Peu à peu, le terme d'« avant-garde » va être en quelque sorte expurgé de ses usages formalistes pour être réservé à la conception bürgerienne du phénomène, tandis que « modernisme » est maintenu seulement pour désigner les conceptions « puristes », greenbergiennes, de l'art moderne. Le critère décisif est donc celui du rapport à l'autonomie de l'art : le modernisme prolongerait et radicaliserait la tendance moderne à l'autonomisation sociale de l'art, là où l'avant-garde chercherait à la dépasser ou du moins à en dénoncer la dimension idéologique. Cette distinction nouvelle s'avère particulièrement opportune à ce moment précis de crise et de complexification du premier postmodernisme : elle permet en effet de maintenir et même d'approfondir la critique du modernisme, qui était au fondement du postmodernisme, tout en sauvant de cette critique la part contestataire, utopique ou révolutionnaire des avant-gardes du début du siècle, comme un héritage que le postmodernisme se doit de faire fructifier et non de liquider. Autrement dit, elle offre au « postmodernisme oppositionnel »[69] une sorte de tamis théorique pour trier, dans l'histoire de l'art moderne, le bon grain de l'ivraie – ce avec quoi il faut définitivement rompre et ce avec quoi renouer.

C'est ce qui conduit aussi ces auteurs à privilégier, dans les années 1990-2000, à la notion devenue confuse de postmodernisme, celle de néo-avant-garde, directement reprise à Bürger[70], mais dans un sens renversé. Là où le théoricien allemand entendait désigner par ce terme la trahison du projet originel des avant-gardes historiques et sa perpétuation sous la forme d'un anti-art institutionnalisé, Foster défend l'idée que « l'institution art est appréhendée comme telle non pas par l'avant-garde historique mais par la néo-avant-garde »[71] et il appuie cette inversion de la thèse de Bürger sur une analogie avec le modèle psychanalytique du trauma et

[67] Yve-Alain Bois *et al.*, *op. cit.*, p. 380.

[68] Andreas Huyssen, « The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, n°22, hiver 1981, p. 26 ; Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 140. C'est encore le cas dans le titre du recueil d'essais de Rosalind Krauss publié en 1985, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit*.

[69] Hal Foster, « Postmodernism: A Preface », *op. cit.*, p. XI.

[70] Hal Foster, « What's Neo About the Neo-Avant-Garde ? », *October*, n°70, 1994, p. 5-32 ; Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, *op. cit*.

[71] *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 47.

de « l'après-coup », emprunté à Freud et Lacan. L'histoire de l'art au 20e siècle serait ainsi comparable à la vie psychique d'un individu, dans laquelle les avant-gardes historiques représenteraient le moment originel du « trauma », c'est-à-dire une rupture si radicale qu'elle aurait été immédiatement refoulée, avant d'être répétée et de faire retour dans les années 1960-1970, de manière plus « créative », « spécifique » et « déconstructive »[72].

Cette thèse apparaît sur le fond aussi discutable que celle de Bürger, ne serait-ce qu'à cause de l'analogie problématique entre temporalité historique et temporalité psychique[73], mais l'important ici est de saisir les visées stratégiques qui motivent la prise de position et l'argumentaire de Foster. Son texte illustre bien en effet l'interdépendance, qui caractérise les efforts théoriques des auteurs d'*October* dans les années 1980-1990, entre, d'une part, un mouvement de révision de l'historiographie de l'art moderne et, d'autre part, l'ambition de redéfinition d'une esthétique critique pour l'art contemporain. Il s'agit en somme de dépasser les défauts du premier modèle postmoderniste aussi bien que ceux du modèle de Bürger, tout en conservant leurs atouts fondamentaux respectifs, à savoir la critique du modernisme formaliste pour le premier et la mise en valeur d'un héritage avant-gardiste critique pour le second. Dès lors, à la coupure historique binaire, strictement diachronique, latitudinale si l'on peut dire, caractéristique du premier postmodernisme, va être superposé un second antagonisme cette fois synchronique, longitudinal, à la limite plus important que le premier, qui complexifie le récit initial et change l'appréciation portée sur chacun de ces blocs historiques. Autrement dit, il ne s'agit plus tant d'opposer un mauvais modernisme à un bon postmodernisme que de distinguer deux courants parallèles et rivaux, l'un régressif – passant du formalisme moderniste au postmodernisme « réactionnaire » –, l'autre progressiste – des avant-gardes historiques au postmodernisme « oppositionnel » –, qui animeraient toute l'histoire de l'art au 20e siècle.

Alors même que les engagements théoriques, artistiques et politiques qui motivaient initialement son adoption se sont en partie épuisés[74], cette distinction entre avant-garde et modernisme s'est répandue assez largement et de manière diffuse dans les usages académiques de ces deux notions – du fait de l'influence durable des auteurs d'*October*, comme nous l'avons signalé, ainsi que de discussions similaires, également appuyées sur la lecture de la *Théorie de*

[72] *Ibid.*

[73] Judith Delfiner, *Double-Barrelled Gun*, *op. cit.*, p. 552. Foster reste en fait tributaire d'une conception linéaire et évolutionniste de l'histoire de l'art : ce n'est qu'à l'aune de ce référentiel implicite que le « retour de l'avant-garde » dans les années 1960 apparaît comme un scandale théorique réclamant de recourir à ces explications douteuses, alors qu'il ne s'agit que de phénomènes (au fond très banals) d'oublis, de décalages et de redécouvertes dans la réception et la diffusion d'innovations artistiques (voir à ce sujet Béatrice Joyeux-Prunel, « La discordance des temps mise en œuvre. Une relecture au prisme de l'art moderne », François Jarrige *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 161-180). Pour une approche plus historienne de ces relations ambivalentes entre avant-gardes historiques et néo-avant-gardes, en particulier du cas paradigmatique de Dada et des divers néo-dadaïsmes, voir (outre l'ouvrage de Judith Delfiner) le dernier chapitre d'Antje Kramer, *L'Aventure allemande…*, *op. cit.*

[74] Comme le constate Foster en 2009, « des paradigmes tels que "la néo-avant-garde" et le "postmodernisme", qui ont un temps orienté une certaine forme d'art et de théorie, semblent aujourd'hui s'être désagrégés » (Hal Foster (éd.), « Questionnaire on "The Contemporary" », *October*, n°130, automne 2009, p. 3).

l'avant-garde, dans le champ des études littéraires notamment[75]. A partir du centre américain, l'idée que se seraient ainsi affrontées au 20e siècle « deux avant-gardes »[76] s'est diffusé à l'international[77] et jusqu'en France, pourtant longtemps restée à l'écart de ces débats[78].

2.3. La querelle de l'art contemporain en France : l'avant-garde, mère de tous les vices

On retrouve en effet en France de semblables tentatives pour dissocier deux versants de l'art moderne, mais plus tardivement et dans un contexte bien différent : celui du débat sur l'art-contemporain des années 1990, qui s'accompagne d'une relecture critique de l'histoire des avant-gardes, sur laquelle cherchent à s'appuyer les contempteurs de la production artistique la plus récente, dans la mesure où celle-ci apparaît comme l'héritière des expérimentations avant-gardistes. Ces révisions historiques intéressées s'inscrivent en outre dans le contexte plus général d'un nouvel essor des conservatismes au sein champ intellectuel français[79], pour lesquels l'art-contemporain a pu faire office d'adversaire utile (et facile). Il ne s'agit pas néanmoins pour la plupart de ses détracteurs de répudier tout entier l'art moderne dont il est issu, mais au contraire, et de manière plus subtile, de faire jouer contre l'art-contemporain une image rétrospectivement idéalisée d'une partie de l'art moderne, expurgé de ses aspects les plus transgressifs et présenté comme un nouveau canon de chefs-d'œuvre et de grands Maîtres, à l'aune desquels dénoncer la décadence actuelle. C'est cette manœuvre qu'accomplit le troisième numéro de la revue *Esprit* consacré à la « crise de l'art contemporain » – le premier numéro de cette série, publié à l'été 1991, avait été l'un des points de départ de la controverse – et significativement intitulé « L'art contemporain contre l'art moderne ? ». Dans son texte introductif[80], Jean-Philippe Domecq oppose ainsi un versant sensible et humaniste de l'art moderne, incarné dans le tragique existentiel d'un Giacometti, à un versant aride, excessivement formaliste, obnubilé par la nouveauté, représenté par le Picasso cubiste, que prolongeraient et exacerberaient les vices de l'art-contemporain. Cette bipartition se retrouverait dans la période d'après-guerre entre les « questions existentielles » de la peinture d'un Bacon, jugée positivement, et les « allégories abstraites » d'un art conceptuel honni[81].

Si ce schéma historique repose sur une conception encore assez rudimentaire de l'histoire de l'art au 20e siècle, on le retrouve à la même époque, de manière plus rigoureuse et étayée

[75] Voir par exemple : Thomas Pinkney, « Understanding Modernism: A Response to Franco Moretti », *New Left Review*, n°167, 1988, p. 124-127 ; ou Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

[76] Selon la formule de Frédéric Noudelmann (*Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 70-72).

[77] Par exemple dans les publications de l'European Network for Avant-Garde and Modernism Studies. Voir notamment leur premier ouvrage collectif : Sascha Bru, Peter Nicholls (éd.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009.

[78] Sur la faible réception en France des thèses de Bürger et des débats qui y sont associés, voir Wolfgang Asholt, « A l'avant-garde de la théorie ? », *Critique*, n°814, 2015, p. 235-245.

[79] Ludivine Bantigny, « Flux et reflux de l'idée révolutionnaire », Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (éd.), *op. cit.*, p. 302-306.

[80] Jean-Philippe Domecq, « L'art contemporain contre l'art moderne ? », *Esprit*, octobre 1992, p. 5-17.

[81] *Ibid.*, p. 10-11.

(mais non moins binaire), sous la plume d'universitaires, au premier rang desquels Antoine Compagnon qui introduit dans ses *Cinq paradoxes de la modernité* une distinction fondatrice entre « modernité » et « avant-garde », dont les implications semblent être autant politiques qu'esthétiques : loin de la « manie de la rupture »[82], du « dogme du progrès »[83] et de « l'enthousiasme futuriste des avant-gardes »[84], les modernes font un « choix héroïque »[85], celui de « l'assentiment au présent »[86] ; à l'inverse, « l'affirmation avant-gardiste n'a souvent servi qu'à légitimer une volonté de destruction, le futurisme théorique étant un prétexte pour la polémique et la subversion » et sa « revendication nihiliste a masqué bien des dogmatismes »[87]. Cette opposition tranchée conduit par la suite Compagnon à de délicates acrobaties argumentaires pour tirer autant que possible les différents courants abstraits ou même Duchamp, qu'il veut défendre, du côté de la modernité – quitte à repeindre l'inventeur du ready-made sous les traits d'un « puris[te] négatif et critique »[88] – afin de mieux condamner, comme symboles d'une avant-garde tantôt « terroris[te] »[89], tantôt « superficielle »[90], le surréalisme de Breton et le Pop art de Warhol[91]. Le thème du « terrorisme » de l'avant-garde, loin d'appartenir au seul Compagnon, fait écho à l'assimilation provocatrice et polémique qui se répand à cette période entre avant-gardes artistiques et totalitarisme, en se fondant souvent sur des raisonnements analogiques discutables : les deux auraient en partage un discours violent, un prosélytisme doctrinaire, des programmes utopiques, une organisation de groupe disciplinaire, etc. Elle peut apparaître comme une manœuvre tactique permettant de lier cette controverse spécifiquement artistique au courant intellectuel plus large de l'antitotalitarisme, devenu depuis la fin des années 1970 un point d'attaque privilégié contre le pouvoir déclinant de la gauche communiste et révolutionnaire[92]. On la retrouve de manière plus explicite sous la plume de Jean Clair, où elle vise d'ailleurs en particulier le surréalisme, pourtant nettement moins compromis avec les régimes totalitaires que les avant-gardes russes ou les Futuristes[93].

[82] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 37.
[83] *Ibid.*, p. 47.
[84] *Ibid.*, p. 9.
[85] *Ibid.*, p. 31.
[86] *Ibid.*, p. 48.
[87] *Ibid.*
[88] *Ibid.*, p. 135.
[89] *Ibid.*, p. 199.
[90] *Ibid.*, p. 136.
[91] Voir le chapitre 3 pour l'opposition entre l'abstraction suprématiste et la peinture surréaliste et le chapitre 4 pour celle entre Duchamp et Warhol.
[92] Michael Scott Christofferson, *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, Marseille, Agone, 2013. La traduction rapide et le bon accueil en France des thèses de Boris Groys, qui défend une semblable assimilation de l'avant-garde au stalinisme, ne sont sans doute pas étrangers à ce contexte intellectuel et artistique (*Staline. Œuvre d'art totale* [1988], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990).
[93] Voir notamment *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Fayard, 2003. Pour une approche tout à fait différente de la « rhétorique incendiaire » des surréalistes, resituant celle-ci dans le contexte de la violence verbale croissante des champs politique et intellectuel dans l'entre-deux-guerres, voir Kirsten Strom, « "Sometimes I Spit for Pleasure on My Mother's Portrait". On the Strategic Uses of Inflammatory Rhetoric in Surrealism », Sascha Bru, Gunther Martens (éd.), *op. cit.*, p. 35-48.

L'opération est donc symétriquement inverse à celle mise en œuvre par l'historiographie postmoderniste d'*October* : l'avant-garde est également distinguée de la modernité, mais cette fois pour se voir dénoncée en écho à la critique de l'art-contemporain, dont elle est identifiée comme l'ascendant délétère, tout en permettant de découper un espace préservé pour la promotion d'une modernité apaisée et consensuelle, où brillent quelques grands « phares » isolés (de Baudelaire et Manet à Proust ou Giacometti), à l'écart de toutes les ruptures brutales, des transgressions revendiquées, des ambitions utopiques ou contestataires aussi bien que des excès d'autoréférentialité d'un formalisme jugé abscons et déshumanisant. A chaque fois, il s'agit de dédoubler l'histoire de l'art du 20e siècle, de manière inévitablement simplificatrice, en fonction d'un critère essentiellement normatif (œuvres et tendances évaluées positivement d'un côté, négativement de l'autre), à l'aune de débats contemporains et, notamment, de la dénonciation de certaines tendances artistiques actuelles jugées nuisibles. Sous l'influence de ces enjeux parfois mal perçus par ceux qui en ont repris ultérieurement les grilles de lecture, s'est donc répandue l'idée que l'art au 20e siècle se départagerait en deux grands courants antinomiques, d'un côté une modernité esthète, réflexive, humaniste ou formaliste, de l'autre un « anti-art » ironique et destructeur, critique ou utopique. Cette distinction repose en fait essentiellement sur le rapprochement, l'abstraction et la dés-historicisation de deux moments de rupture majeurs au sein du champ international des avant-gardes au cours du siècle : celui, tout d'abord, de la fin des années 1910, dans le contexte de la Première Guerre Mondiale et de la révolution d'Octobre, qui voit Dada, les avant-gardes révolutionnaires russes ou encore le Bauhaus (prolongés dans les années 1920 par le surréalisme et le constructivisme international) rompre avec la modernité picturale de l'avant-guerre, pour attribuer à l'avant-garde un rôle politique et social nouveau ; celle, ensuite, de la fin des années 1950, portée en premier lieu, avant même l'émergence au cours de la décennie suivante du Pop art, de l'art minimal ou conceptuel, par ce que Béatrice Joyeux-Prunel appelle la « génération zéro »[94], et qui réagit contre un autre avant-gardisme pictural, celui de l'abstraction non géométrique, assimilée à une conception auratique et élitiste de l'œuvre d'art. Le rapprochement de ces deux tournants historiques paraît d'autant plus naturel que, de la fin des années 1950 à l'après-68, ces néo-avant-gardes se sont appuyées sur une redécouverte de Dada comme du constructivisme russe, en partie oubliés et négligés en tout cas par l'historiographie de l'art moderne dans l'après-guerre. Symétriquement, les courants abstraits auxquels elles se sont opposées ont leurs propres sources dans la modernité du début du siècle (post-impressionnisme, fauvisme, cubisme, expressionnisme) à laquelle réagissait la génération avant-gardiste de l'entre-deux-guerres.

[94] C'est-à-dire le réseau transatlantique composé des Neo Dada américains, des Nouveaux Réalistes français et suisses, de Zero en Allemagne, des artistes réunis autour de Manzoni et de la revue *Azimuth* en Italie ou encore des Néerlandais du groupe Nul (Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit*, p. 258).

Cette homologie de positions historiques n'est pas le produit du hasard, pas plus que la manifestation d'une quelconque dualité esthétique transhistorique qui partagerait tout l'art moderne. Elle résulte plutôt de ce que l'on peut appeler un effet de balancier ou de double négation caractéristique de la dynamique historique par laquelle s'affirment successivement les générations d'avant-garde : en s'opposant à leurs prédécesseurs, celles-ci sont conduites à retrouver certaines des positions de la pénultième génération contre laquelle se sont définis ces prédécesseurs eux-mêmes, bien que, comme le note Bourdieu, « ces retours [soient] toujours *apparents*, puisqu'ils sont séparés de ce qu'ils retrouvent par la référence négative (quand ce n'est pas par l'intention parodique) à ce quelque chose qui était lui-même la négation (de la négation de la génération, etc.) de ce qu'ils retrouvent »[95]. C'est ce phénomène de redoublement des ruptures – à rebours, donc, du lieu commun de l'avant-garde comme « table rase » – que Duchamp décrivait par la métaphore du « *double barelled gun* »[96], en s'étonnant qu'il soit si caractéristique de l'art moderne et ne se retrouve pas dans l'histoire de l'art des périodes antérieures. Il ne peut en effet s'expliquer qu'en tenant compte de la dynamique oppositionnelle par laquelle émergent et s'affirment les avant-gardes, qui les distingue d'un simple enchaînement évolutif de styles ou de mouvements : c'est là l'un de leurs principaux traits définitoires, sur lequel nous allons revenir. C'est cette histoire à « deux coups », en tout cas, qui a été lue, un peu trop rapidement, comme le signe d'une coexistence entre deux lignes avant-gardistes continues, parallèles et adverses tout au long du siècle. Si cette distinction entre un avant-gardisme esthète et un avant-gardisme « anti-art », entre modernisme (ou modernité) et avant-garde, selon les terminologies employées, peut servir de résumé commode sous certaines conditions, elle est cependant le résultat d'une opération de généralisation excessive, qui méconnaît les modalités particulière de développement historique des avant-gardes, écrase d'importantes différences internes – entre le Bauhaus de Gropius, le Dada de Tzara, le productivisme de Rodtchenko, le surréalisme de Breton, pour ne citer que quelques-uns des principaux représentants des avant-gardes historiques, les options esthétiques, politiques, intellectuelles sont bien différentes – et sépare des tendances qui communiquent plus qu'on ne croit[97]. Le cubisme, souvent placé en majesté dans les historiographies formalistes de l'art moderne, représente aussi un moment pionnier pour les pratiques d'assemblage et d'intégration à l'œuvre peinte de matériaux non-artistiques, censées être caractéristiques du courant « anti-art » de l'avant-garde[98] ; de même que les happenings de Kaprow, principal acteur de la

[95] *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 267.

[96] Judith Delfiner, *Double-Barrelled Gun*, *op. cit.*

[97] David Cottington montre, par exemple, qu'un tableau comme *Un dimanche après-midi à la grande Jatte* peut être décrit comme une œuvre moderniste aussi bien qu'avant-gardiste (*The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 10-13). Noudelmann souligne aussi que « l'opposition ne semble pas si nette entre les tenants de la pureté et les partisans de l'intervention politique » (*op. cit.*, p. 71).

[98] L'important article de Greenberg sur le collage cubiste est caractéristique de cette réduction des œuvres de

réactivation de cette veine « anti-art » aux Etats-Unis à la fin des années 1950, est directement inspirée de l'*action painting* de Pollock (en tant que proto-performance)[99], pourtant érigé habituellement en figure de proue du modernisme de l'après-guerre.

Plus encore que la formulation de jugements évaluatifs en tant que tels, peut-être inévitables dans l'écriture de l'histoire de l'art, le problème tient donc à ce qu'ils soient, de manière en outre inavouée, le critère déterminant des classifications et des catégories qui scandent et orientent cette historiographie, au point d'en brouiller la validité descriptive et la pertinence explicative, en marginalisant ou en surévaluant arbitrairement l'importance de certaines œuvres et courants, en opérant des rapprochements forcés ou des distinctions trop tranchées, en attribuant à ces artistes et mouvements des intentions ou des affinités idéologiques largement fantasmées et, souvent, anachroniques. L'influence durable de ces élaborations théorico-historiques, que ce soit celles de Greenberg, de Bürger, d'*October* ou de Compagnon, explique que nous nous y soyons attardés : elle montre en tout cas la nécessité de faire précéder toute entreprise de définition de notions comme celles d'avant-garde, de modernisme ou de postmodernisme d'une histoire de leurs définitions – dont nous n'avons certes esquissé ici que les linéaments –, pour tenter de se défaire de la charge des prises de position, artistiques, intellectuelles, politiques, sédimentées dans le sens de ces termes par leurs usages successifs.

3. Les grands traits d'une définition

Ces remarques invitent donc à se défier des définitions trop restrictives et univoques, aussi séduisantes puissent-elles être : certaines des propositions les plus influentes, comme celles de Greenberg ou de Bürger, doivent sans doute leur succès à leur capacité à réduire la variété des manifestations avant-gardistes à un principe explicatif simple[100], mais elles perdent pour cette raison de leur valeur descriptive et s'écartent arbitrairement, sur certains points, du sens attribué à cette notion dans le langage ordinaire. Toutefois, ces considérations ne doivent pas mener non plus à bricoler une définition syncrétique – qu'empêchent de toute façon les divergences entre les multiples « théories de l'avant-garde » que nous avons évoquées – ni à se résigner à une forme de relativisme interdisant d'expliquer le sens d'une telle catégorie. Elles constituent plutôt le préalable d'un travail de définition plus modeste, fondé non pas sur une entreprise spéculative de saisie de la réalité essentielle de l'avant-garde, mais sur l'analyse concrète des usages effectifs et en contexte de cette notion, afin de dégager le sens dans lequel le terme est le plus généralement employé et de le préciser en le confrontant aux réalités qu'il sert à désigner.

Braque et Picasso à une pure réflexion formelle sur le médium pictural et les lois de la perspective (« Le collage », *Art et culture*, *op. cit.*, p. 81-95). Voir la critique qu'en fait Thomas Crow dans « Modernism and Mass Culture », *op. cit.*, p. 8.

[99] Allan Kaprow, « The Legacy of Jackson Pollock », *ARTnews*, vol. 57, n°6, octobre 1958, p. 24-26 et 55-57.

[100] C'est cette « réduction modélisatrice » qui exerce encore aujourd'hui une fascination sur ceux qui entendent prolonger l'effort théorique de Bürger : voir Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, Paris, Questions Théoriques, 2015, p. 27 et suivantes.

3.1. Une nouveauté historique

Comme nous l'avons relevé en détaillant la longue histoire de la lexicalisation et de la diffusion de cette métaphore dans le vocabulaire artistique, la notion d'avant-garde n'émerge et ne se répand à proprement parler qu'à partir de la fin du 19e siècle pour désigner des artistes et des mouvements novateurs *en art*. Néanmoins, posée à ce degré de généralité, l'idée de nouveauté est encore insuffisamment spécifique[101] et peut d'ailleurs valoir pour des productions artistiques et des doctrines esthétiques antérieures à l'art moderne. Les ruptures artistiques impulsées par les avant-gardes se distinguent, d'abord, du simple renouvellement impersonnel des formes artistiques à chaque époque : elles sont visées intentionnellement et valorisées en tant que telles, que ce soit par les artistes, par les intermédiaires du monde de l'art (critiques d'art, conservateurs de musée, etc.) ou par le public. Cette remarque, assez évidente, est néanmoins nécessaire tant les histoires les plus scolaires des avant-gardes tendent à les faire se succéder comme autant de cycles stylistiques s'engendrant mécaniquement les uns les autres, selon un modèle qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à d'autres périodes de l'histoire de l'art.

Les innovations avant-gardistes se distinguent, ensuite, de la simple expression d'une originalité personnelle[102]. Non seulement la valorisation du style singulier de l'artiste remonte bien avant l'émergence des avant-gardes, même entendue au sens le plus large[103], mais en outre plusieurs d'entre elles ont précisément cherché à remettre en cause ce principe d'originalité individuelle et expressive, du ready-made duchampien aux divers programmes de création collective des avant-gardes russes, du Bauhaus ou encore des surréalistes. Il faut donc plutôt insister, pour distinguer le type spécifique de nouveauté auquel se rapportent la notion d'avant-garde et les courants artistiques qu'elle désigne ordinairement, sur sa dimension historique. Elle implique un écart vis-à-vis des traditions et des conventions artistiques qui lui sont contemporaines. Elle est donc reconnue comme telle dans la mesure où elle marque une rupture vis-à-vis d'un certain état présent de l'art, qu'elle tend de ce fait à rejeter dans un passé révolu, que ce soit l'intention de ses membres ou l'interprétation qu'en font ses publics. C'est cette définition historique de la nouveauté avant-gardiste qui a conduit certains auteurs, comme Schaeffer, à critiquer les avant-gardes comme porteuses d'un projet foncièrement historiciste. Celles-ci reposeraient sur le postulat d'une

> histoire interne *de l'art […] c'est-à-dire qui est téléologique et soumise à une dynamique autoréférentielle. […] Le passé doit être vu comme ayant une force de contrainte en tant qu'histoire, donc en tant que récit orienté […] Il faut que s'y ajoute l'idée d'un progrès*

[101] Comme l'ont d'ailleurs bien remarqué certains des auteurs précédemment cités : Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 98-105 ; Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 17-28.

[102] C'est une critique que l'on peut adresser à Rosalind Krauss, qui identifie trop rapidement la notion d'avant-garde à la promotion de l'originalité individuelle de l'artiste (« L'originalité de l'avant-garde : une répétition moderniste » [1981], *Id.*, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 129-149).

[103] Voir notamment à ce sujet Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

historique et plus précisément d'une auto*téléologie artistique, donc d'un but interne […]. L'historicité complexe, multiple, contradictoire et différentielle des pratiques artistiques se trouve réduite à l'histoire linéaire d'un projet collectif que la communauté des artistes se pose et à la résolution duquel tout le monde est appelé à participer.*[104]

Les avant-gardes, explique quant à lui Compagnon, se légitimeraient abusivement à travers un « récit orthodoxe », fondé sur « une intention apologétique ou téléologique »[105] et orienté par un « fanati[sme] du nouveau »[106]. Le rejet de cet historicisme permet, corrélativement, de faire l'éloge de quelques grandes figures artistiques, dont le génie serait précisément de n'y avoir pas cédé : ce sont donc les « modernes », posés comme antithèses de « l'avant-garde ». Compagnon peut ainsi « présenter Baudelaire et Cézanne, qui au demeurant n'étaient pas progressistes, comme les empêcheurs de tourner en rond de l'historicisme génétique »[107]. Celui-ci apparaît néanmoins bien plus comme une construction intellectuelle a posteriori des critiques et des historiens de l'art, une manière pratique de mettre en forme le récit d'une multiplicité de ruptures et d'innovations artistiques, qu'une doctrine revendiquée par les artistes eux-mêmes[108]. « Nous nous représentions l'histoire, de Manet aux impressionnistes jusqu'à Cézanne et enfin Picasso, comme une série de pièces *en enfilade* », explique Krauss au moment de sa prise de distance vis-à-vis de l'historicisme formaliste de Greenberg[109], soulignant bien, quant à elle, qu'il s'agit là d'une linéarité projetée par une historiographie simplificatrice plutôt que de la réalité de l'histoire de l'art moderne, bien plus foisonnante et contradictoire que ne la suppose un tel modèle. Contrairement au lieu commun qui veut que l'épuisement des avant-gardes et l'entrée dans l'ère postmoderne correspondent à la fin d'une période où les innovations artistiques se seraient succédées l'une après l'autre en ligne droite, au profit désormais d'un irréductible pluralisme artistique, la coexistence à une même époque d'avant-gardes différentes, voire opposées, représente plutôt un fait ordinaire de l'histoire de l'art moderne, a fortiori considérée dans une perspective internationale, même si certaines orientations peuvent exercer, pour un temps limité et à l'échelle d'un espace plus restreint, une influence prédominante. En ce sens, la pluralisation des positions artistiques, identifiée comme un fait nouveau par la critique d'art américaine dans les années 1970[110], représente moins la fin des avant-gardes en tant que telle que la fin d'une manière assez scolaire

[104] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 362.
[105] *Les cinq paradoxes de la modernité, op. cit.*, p. 57.
[106] *Ibid.*, p. 65.
[107] *Ibid.*, p. 78.
[108] Le projet que Schaeffer attribue aux avant-gardes ressemble d'ailleurs bien plus au schéma historique d'un Greenberg qu'aux pratiques et discours effectifs de la plupart de de ces artistes : « L'essentialisme des avant-gardes picturales a abouti […] à un purisme autotéléologique tentant de réduire l'art à ce qu'on pensait être ses composantes fondamentales internes. » (*op. cit.*, p. 362-363). Et les deux illustrations que donne Compagnon de l'historicisme des avant-gardes sont les thèses de Greenberg et de Hugo Friedrich (un influent historien allemand de la poésie d'après-guerre), et non pas une analyse des œuvres ou des discours des artistes concernés eux-mêmes.
[109] Rosalind Krauss, « Un regard sur le modernisme » [1972], *L'Originalité de l'avant-garde…*, *op. cit.*, p. 21.
[110] Par exemple dans Irving Sandler, « Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism », *Art Journal*, vol. 40, n°1/2, 1980, p. 345-347.

de narrer leur histoire, encouragée par le déclin de l'hégémonie de l'expressionnisme abstrait à New York et de ses récits justificateurs dans le style greenbergien.

Les prises de position des artistes avant-gardistes eux-mêmes sont en outre loin d'avoir systématiquement exprimé une adhésion active à une quelconque forme de « progressisme », que ce soit sur le plan politique[111] ou sur celui de la philosophie de l'histoire. D'ailleurs, ce modèle historiciste, qui tend à minorer la singularité de chaque avant-garde et lui promet d'être rapidement dépassée par la suivante, semble assez mal correspondre aux ambitions de rupture historique inédite, voire définitive, qui sont souvent celles de ces artistes. Si ceux-ci peuvent bien s'engager, comme l'affirme Schaeffer, dans la résolution collective d'un problème artistique historiquement situé, ce type de « projet » est en fait bien plus informel et plus localisé qu'il ne le suggère : il s'agit en général de problèmes pratiques, discutés en des termes souvent vagues et généraux, à un moment précis et à l'intérieur de mouvements particuliers – qu'il s'agisse, pour citer quelques exemples rebattus, de la représentation en peinture de la vitesse et de la violence du monde moderne pour les Futuristes, du dépassement de l'art bourgeois pour les avant-gardes russes révolutionnaires ou de la libération des puissances de l'inconscient pour les surréalistes. Plutôt que maillons d'une chaîne d'innovations successives, les membres de l'avant-garde se représentent comme les déclencheurs d'une bascule décisive entre un « avant » et un « après » : s'il y a bien là une forme de critère historiciste – la valeur artistique dépend de la position dans l'histoire –, il s'agit d'un historicisme plus simple, plus concret et, en un sens, binaire que l'historicisme génétique attribué à l'idéologie avant-gardiste par Compagnon. D'autre part, comme le montrent bien les quelques exemples que nous venons de citer, ces « projets collectifs » que se donnent les avant-gardes sont loin de se réduire au « but interne » d'une « autotéléologie artistique », pour reprendre les termes de Schaeffer : si les lectures internalistes de ces ruptures avant-gardistes continuent d'imprégner l'histoire et la théorie de l'art, elles ne peuvent être résumées à la forme vide et autoréférentielle d'une opposition au dernier stade de développement historique de la production artistique et doivent, pour être bien comprises, se voir restituer un contenu plus substantiel, indissociable des expériences, réflexions et prises de parti de ces artistes au contact des évolutions sociales, politiques, techniques, intellectuelles, scientifiques de leur temps.

Mais cette valorisation par les avant-gardes de la nouveauté historique ne doit pas elle-même être exagérée. Elle admet des modalités et des intensités très variables. Le cas des Futuristes, qui revendiquent une rupture radicale et même violente vis-à-vis du passé et de ses

[111] Eric Michaud propose une intéressante distinction entre avant-gardes « selon qu'elles ont visé la réalisation d'une utopie ou la construction d'un mythe » ; le futurisme, dans son articulation au fascisme, se situerait du côté du second terme de cette alternative (« Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction », *Mil Neuf Cent*, n°21, 2003, p. 22). Au-delà du cas exemplaire du futurisme, sur les relations des avant-gardes françaises aux idéologies d'extrême-droite dans l'entre-deux-guerres, voir Mark Antliff, *Le fascisme d'avant-garde*, *op. cit.*

symboles (comme le musée), constitue sur ce point l'archétype de la plupart de nos conceptions de l'avant-garde. Or, si le futurisme a effectivement exercé une influence internationale durable sur les choix d'autoreprésentation publique des groupes artistiques au 20e siècle, il ne résume pas à lui seul la variété des représentations que peuvent avoir ces artistes de leur position dans l'histoire. L'ambition de faire « table rase » du passé pour faire advenir un futur socialement et artistiquement révolutionnaire ne se retrouve guère par exemple dans la plupart des mouvances abstraites d'après-guerre aux Etats-Unis et en Europe, pourtant principaux représentants de l'avant-garde à cette période. D'autre part, même parmi les courants les plus enclins à revendiquer des formes de ruptures radicales, il existe une grande variété de positions quant au sens que celles-ci doivent revêtir et à leurs rapports vis-à-vis de l'idée générale de progrès. Là où le futurisme embrasse frénétiquement la modernisation technique pour en exacerber les effets destructeurs et supposément réjuvénateurs, un mouvement comme Dada adopte une perspective nettement plus sceptique à cet égard – lui-même étant partagé entre des tendances critiques et politisées, au sein du groupe berlinois, et des positions plus ironiques et nihilistes, prônées par Tzara à Paris. D'autres courants peuvent quant à eux adopter une attitude d'accompagnement relativement pacifique de la modernisation sociale et technologique en cours, comme c'est le cas de certaines ramifications du constructivisme international des années 1920. Même le programme déroulé par Le Corbusier et Ozenfant autour de *L'Esprit Nouveau*, qui n'hésite pas à lancer dès son quatrième numéro une enquête sous le titre (bien dans l'esprit futuriste) « Faut-il brûler le Louvre ? »[112], n'adopte pas toujours une position confrontationnelle et cherche à développer une esthétique rationaliste la mieux adaptée à la civilisation industrielle, susceptible de produire pour celle-ci ce que les temples et les cathédrales ont été pour les civilisations grecque et médiévale[113]. Comme nous l'avons vu déjà à propos de la dynamique historique à « deux coups » de l'art moderne (selon la formule de Duchamp), les projets de transformation avant-gardistes s'appuient d'ailleurs plus fréquemment qu'on ne le croit sur des références à des traditions artistiques passées, proches ou lointaines, souvent présentées comme des valeurs oubliées avec lesquels renouer pour contester ou dépasser la situation actuelle de l'art, à l'instar de la référence médiévale, omniprésente au sein des mouvements, d'Arts & Crafts au Bauhaus, qui visaient à surmonter la séparation moderne entre beaux-arts et arts appliqués pour faire de l'art le vecteur d'une réforme plus ou moins utopique de la vie quotidienne. Plus généralement, les ambitions de rupture des avant-gardes s'accompagnent très souvent de reconstructions plus ou moins fantasmées de généalogies historiques alternatives, par rapport aux récits canoniques supportant les conventions artistiques en vigueur, comme

[112] Yann Rocher, « Faut-il brûler le Louvre ? Pensées de la destruction dans une enquête de *L'Esprit nouveau* », Esteban Buch, Denys Riout, Philippe Roussin (éd.), *op. cit.*, p. 137-151.

[113] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, *op. cit.*, p. 52-54.

sources tout à la fois d'inspiration et de légitimation. Le surréalisme, pourtant identifié par Compagnon au « terrorisme » du nouveau, est d'ailleurs l'un des cas les plus représentatifs de ces avant-gardes historiennes – « la plus grande entreprise muséographique de ce siècle », avance Pascal Ory à son propos : « bien loin qu'il y ait opposition, il y a sans doute relation intime, dialectique et donc féconde, entre modernité et rétrospection »[114]. Si ces remarques restent encore bien superficielles, elles permettent néanmoins d'insister sur la variété des rapports à l'histoire de l'art (et à l'histoire en général) qui caractérisent les mouvements d'avant-garde et que tendent généralement à réduire les travaux qui leur sont consacrés, en leur attribuant une position univoque et homogène, dérivée de l'image caricaturale de la table rase ; l'étude des « régimes d'historicité » des avant-gardes, pour reprendre la formule de François Hartog[115], demeure un domaine de recherche à explorer[116].

3.2. Une (auto) définition agonistique

La nouveauté, qu'elle constitue simplement le sous-produit de la liberté de création de l'artiste moderne ou qu'elle soit valorisée et recherchée en tant que telle, marque vis-à-vis des conventions artistiques en vigueur – quelles que soient leur ancienneté et leur degré de formalisation – des différences qui ne peuvent qu'être perçues, au moins jusqu'à un certain point, comme des oppositions. La production avant-gardiste n'apparaît donc pas seulement non-conventionnelle mais anti-conventionnelle, que ce soit ou non le but que se donnent ces artistes. C'est là ce qu'on peut appeler la dimension agonistique des avant-gardes[117]. Car les conventions dont elles s'écartent ne sont pas, évidemment, de pures idéalités, mais des croyances défendues et incarnées par des individus et des organisations, dont la position dans le champ de l'art dépend en outre de la perpétuation de ces conventions : comme le note Becker, « si quelqu'un parvient à créer un nouveau monde de l'art où la valeur des œuvres repose sur la maîtrise de conventions différentes, tous les participants à l'ancien monde qui ne réussiront pas à se faire une place dans le nouveau seront perdants »[118]. La production d'œuvres novatrices génère donc logiquement des conflits plus ou moins marqués vis-à-vis des agents sociaux attachés à la préservation, à l'inculcation et à la diffusion des normes et des traditions avec lesquelles ces œuvres rompent, et ce, encore une fois, même si ce n'est pas l'intention de leurs auteurs : « Tout

[114] Pascal Ory, « Le temps où les surréalistes eurent raison », *Id., La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Editions Complexe, 2008, p. 169.

[115] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

[116] On peut citer dans cette voie le travail de Peter Osborne (qui tend néanmoins aussi à homogénéiser les positions avant-gardistes) : *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres, Verso, 2011. Jacques Rancière a également plaidé, dans un petit ouvrage récent, contre l'assimilation simpliste de la modernité à une célébration naïve de la nouveauté ou une foi dogmatique dans le progrès : « il est temps de percevoir, à l'encontre, que les notions de modernité, modernisme et avant-garde impliquent un chevauchement de temporalités différentes, un jeu complexe de relations entre anticipation et retard, fragmentation et continuité, mouvement et immobilité. » (*Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 53).

[117] Renato Poggioli a consacré un chapitre de son ouvrage à l'« agonisme » de l'avant-garde, entendu dans un sens plus psychologisant que celui que nous présentons ici (*The Theory of the Avant-Garde, op. cit.*, p. 61-77).

[118] Howard Becker, *Les Mondes de l'art, op. cit.*, p. 307.

coup porté contre des conventions et l'esthétique qu'elles enferment porte atteinte, en définitive, au système de stratification en place. […] Les sectateurs ou les innovateurs dans les mondes de l'art sont donc en conflit ouvert avec le système hiérarchique qui les régit. »[119].

Là aussi, l'intensité comme les modalités de cette conflictualité avant-gardiste peuvent fortement varier, selon les artistes, les mouvements et les époques, depuis les ambitions les plus utopiques de changement de la vie par l'art jusqu'à des situations de marginalité et d'hostilité subies, en passant par des engagements révolutionnaires en lien avec les forces politiques contemporaines, par des stratégies de choc et de transgression morale calculées ou encore par la constitution de communautés « alternatives » à l'écart des institutions établies. Ces positions antagonistes sont souvent recherchées comme telles, voire exacerbées et surjouées par les groupes avant-gardistes, pour lesquels elles constituent une source de légitimation, en tant que preuves de l'authenticité de leurs innovations et de leur liberté vis-à-vis du goût dominant ou des institutions officielles. Elles répondent ainsi à la logique paradoxale, que nous avons déjà présentée, selon laquelle le degré de reconnaissance spécifique dans le sous-champ des avant-gardes (la légitimité auprès des pairs) est inversement corrélé aux marques de reconnaissance accordées par des instances extérieures[120]. Mais cette situation d'opposition peut aussi s'imposer à l'artiste comme la conséquence non souhaitée de son indépendance vis-à-vis des conventions de son temps et être vécue de ce fait sur un mode plus passif, comme une forme d'aliénation sociale et psychologique[121], de sorte que certains artistes d'avant-garde ont pu déplorer d'avoir suscité le rejet sans jamais l'avoir provoqué, à commencer par Manet lui-même (même s'il y a là sans doute une part de rhétorique défensive) : « M. Manet n'a jamais voulu protester », écrit-il ainsi en tête de l'un de ses catalogues en 1867, « c'est contre lui qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté au contraire, parce qu'il y a un enseignement traditionnel de formes, de moyens, d'aspects de peinture, et que ceux qui ont été élevés dans de tels principes n'en admettent plus d'autres »[122]. D'autre part, ces antagonismes peuvent opposer les artistes à divers types d'individus et d'organisations, selon des configurations variées, à la fois au sein du champ artistique (académies, musées, marchands, critiques d'art, etc.) et à l'extérieur du champ, vis-à-vis de puissances cherchant à contraindre la production artistique (comme les Etats, les organisations religieuses ou la presse généraliste). A travers ces institutions, ce sont aussi certaines fractions du public qui peuvent exprimer leur hostilité aux expérimentations

[119] *Ibid.*

[120] Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 55.

[121] Si ce sentiment d'aliénation est un trait récurrent des positions avant-gardistes, il semble excessif d'en faire toutefois un critère de définition systématique de l'avant-garde, à l'instar de Linda Nochlin : selon elle, le « concept d'aliénation », qui caractériserait la position de Manet mais non celle de Courbet, permettrait de définir le premier comme avant-gardiste et non le second (« The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880 » [1968], *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, p. 1-18).

[122] Cité par Georges Bataille, *Manet*, Paris, Skira, 1955, p. 27.

avant-gardistes, tandis que, réciproquement, ces artistes peuvent viser des groupes sociaux particuliers à travers la transgression de certaines conventions, comme le montrent bien leurs attaques caractéristiques contre le goût « bourgeois ».

Cette dernière remarque indique bien que les ruptures vis-à-vis des conventions artistiques peuvent aussi affecter des normes et des valeurs extra-artistiques (politiques, morales, religieuses, etc.) et donc ajouter à l'opposition des défenseurs de ces conventions artistiques attaquées celle d'institutions et de groupes sociaux extérieurs au champ de l'art. Ces confrontations peuvent être directes, lorsque des avant-gardes revendiquent explicitement un positionnement transgressif et contestataire, à quelque niveau que ce soit, ou bien indirectes, ce qui semble plus fréquent, selon la logique du « coup double »[123] formulée par Bourdieu et que nous avons déjà évoquée. La contestation ou même simplement la simple émancipation vis-à-vis de conventions instituées dans le champ artistique peuvent apparaître, par analogie, comme une menace sur les institutions sociales en général et en particulier les institutions du pouvoir politique : « qui touche à une hiérarchie touche à toutes les autres (ou pourrait y toucher) »[124]. Pour autant, et c'est bien le sens de ces remarques, il faut insister sur la primauté de la dimension artistique de ces ruptures, qui constitue une condition nécessaire du positionnement avant-gardiste, là où la contestation politique, par exemple, ne l'est pas. C'est ce qui explique que des courants artistiques critiques et révolutionnaires politiquement, mais conservateurs sur le plan esthétique, ne puissent être désignés sans confusion comme des avant-gardes artistiques ; et qu'inversement des artistes tout à fait conventionnels voire conservateurs dans leurs opinions politiques ou morales aient pu néanmoins être considérés comme pleinement avant-gardistes, du fait d'une production artistique non-conventionnelle, et rencontrer l'hostilité du public ou des instances officielles à ce titre[125]. Même s'agissant des avant-gardes les plus politisées du 20e siècle, leur problème fondamental a précisément résidé dans la difficulté à articuler révolution politique et révolution des moyens artistiques, ce qui indique bien à quel point cette seconde ambition représente la condition nécessaire de leur (auto-)définition.

Ces considérations permettent d'éviter deux écueils opposés. D'un côté, et c'est ce que vise le choix des catégories assez neutres et générales d'agonisme ou d'antagonisme, les avant-gardes ne s'accompagnent pas nécessairement d'intentions subversives, contrairement à ce que laissent entendre certaines de ses conceptions les plus politisées, qui l'identifient purement et simplement à une forme de critique sociale en acte. C'est le cas, bien sûr, de la *Théorie de l'avant-garde* de Bürger, mais cette conception demeure un lieu commun, y compris dans des publications universitaires de référence, où l'on trouve encore affirmé, par exemple, que

[123] Pierre Bourdieu, *Manet, op. cit.*, p. 213. Voir *supra*, introduction, 1.1.

[124] *Ibid.*, p. 39.

[125] Paret souligne par exemple que les artistes sécessionnistes allemands et autrichiens du début du siècle sont loin d'être tous des révolutionnaires sur le plan politique (*The Berlin Secession, op. cit.*, p. 36).

« d'abord et avant tout, l'avant-garde *défie le pouvoir* »[126] ou que « sa fonction visée » est « la transformation de la société et la résistance aux valeurs bourgeoises »[127]. De telles conceptions, qui tendent à héroïser cet objet d'étude (et peut-être, incidemment, à faire rejaillir un peu de son prestige rebelle sur qui s'y consacre), ne correspondent en réalité qu'au programme d'une partie de ces avant-gardes. Elles se réfèrent en outre à des intentions affichées, qui ne doivent pas être confondues avec les effets réels de ces productions artistiques, ni même avec leurs motivations les plus déterminantes, l'hyperbole et l'emphase polémiques étant, depuis les manifestes futuristes, parmi les traits les plus communs des discours avant-gardistes.

A l'inverse, il s'agit aussi d'éviter de déconsidérer cette dimension oppositionnelle des avant-gardes, en la dénonçant comme inefficace[128] ou mystificatrice[129] ; ou bien de l'ignorer tout simplement, en réinstaurant, dans le cadre d'un discours savant neutralisant, un récit continuiste et évolutionniste de leur histoire, à l'instar de Michael Fried plaçant les minimalistes américains dans la droite ligne des peintres du Siècle d'or espagnol[130]. L'apport des avant-gardes ne se limite pas à un renouvellement stylistique limité à l'intérieur du cadre permanent et ininterrogé d'un genre, d'un médium et d'une technique artistiques particuliers, mais implique une remise en cause plus ou moins profonde et directe de ces cadres mêmes. L'un des intérêts de la *Théorie de l'avant-garde* de Bürger est d'avoir bien souligné ce point, en différenciant, en des termes marxistes, la « critique immanente » (dont il donne pour exemple le passage du drame classique au drame baroque) et l'« autocritique » portée par les avant-gardes, qui touche à « l'institution art considérée comme un tout »[131]. Sans qu'il soit nécessaire d'aller jusqu'à leur attribuer, comme Bürger, le projet d'un dépassement total de « l'institution art », il est clair que les avant-gardes proposent, plus qu'un nouveau style, des déplacements et redéfinitions des modes de production et des critères d'appréciation les plus communément admis de l'art et entrent ainsi en tension avec ce qui fait « art » à leur époque. C'est ce que révèle bien la réaction caractéristique de la critique ou du public, qui ne se limite pas à porter

[126] Mike Sell, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *New Literary History*, vol. 41, n°4, automne 2010, p. 769.

[127] Johanne Lamoureux, « Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept », Amelia Jones (éd.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 201.

[128] Par exemple dans Eric Hobsbawm, *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York, Thames and Hudson, 1998.

[129] Voir par exemple Hans Magnus Enzensberger, « Les apories de l'avant-garde » [1962], *Id.*, *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Les Belles lettres, 2012, p. 264-290.

[130] D'après une anecdote rapportée par Rosalind Krauss, « Un regard sur le modernisme », *op. cit.*, p. 17. Ces remarque rejoignent celles de François Noudelmann, qui identifie dans « l'analyse rétrospective des avant-gardes […] deux écueils opposés : d'une part, le point de vue naïf du moderniste, qui florigie tout ce qui est nouveau et s'extasie sur les ruptures en oubliant combien elles s'inscrivent à la fois dans des stratégies qui ne sont pas exclusivement esthétiques – mais aussi éditoriales, institutionnelles, sociales, politiques – et dans une histoire culturelle qui ne commence pas avec les avant-gardes déclarées. D'autre part, la position réactionnaire, "post-historique", qui se gausse des expériences éphémères et sélectionne doctement, après-coup, les "bonnes" valeurs pour les ranger dans les catégories de l'histoire littéraire, et pour étiqueter des courants avec l'illusion de l'unité et de la périodisation » (*Avant-garde et modernité*, *op. cit.*, p. 5-6)

[131] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 35.

un jugement négatif sur l'œuvre nouvelle, mais à lui dénier cette qualité même d'art (« ce n'est pas de l'art »). L'historien, lorsqu'il pose sur ce passé un regard rétrospectif non réfléchi, analyse les productions des avant-gardes à travers le concept d'art qui lui est contemporain. Or, celui-ci est précisément le résultat des écarts, des transgressions, des élargissements et des redéfinitions accomplis par ces mouvements au cours des deux siècles passés, de sorte que la valeur de contestation des cadres institués de l'art en vigueur à l'époque de la création de ces œuvres peut s'en trouver neutralisée et invisibilisée, en tout cas largement atténuée[132]. Il se déduit de cette difficulté une importante conséquence méthodologique : le caractère agonistique des avant-gardes ne peut être saisi qu'en restituant l'espace structuré des positionnements réels et possibles dans lequel celles-ci sont apparues à leur époque et par rapport auquel s'est définie leur rupture spécifique. A contrario, une lecture décontextualisée et reconstruite d'après la seule perspective du présent, de manière imperceptiblement téléologique, ne verra dans leur histoire qu'une succession d'évolutions formelles et stylistiques, c'est-à-dire des variations internes à la catégorie homogénéisante d'art en son sens actuel (ou d'un genre d'art, comme la peinture), dont la définition et l'extension mêmes résultent, en réalité, de la mise en cause de leurs anciennes délimitations par des avant-gardes désormais historicisées.

Il est d'autant plus important d'y insister que cette difficulté se retrouve également dans certains travaux sociologiques notables, comme celui de Diana Crane consacré à l'évolution des avant-gardes new-yorkaises des années 1940 aux années 1980[133], dont l'enquête, instructive par ailleurs, apparaît néanmoins biaisée par la réduction pure et simple de la notion d'avant-garde à celle de « style » et, plus encore, par sa focalisation exclusive sur des styles picturaux. Elle en identifie ainsi sept, qu'elle traite, à travers divers indicateurs quantitatifs, de manière rigoureusement équivalente, comme une succession sans heurt de cycles isomorphiques, alors même qu'il s'agit de mouvements au caractère avant-gardiste très hétérogène (expressionnisme abstrait, Pop art, Pattern & Decoration, etc.). Elle est amenée de ce fait à isoler ces avant-gardes du système de relations et d'oppositions par lesquelles celles-ci se définissent, non seulement dans leur succession, mais aussi dans leur coexistence simultanée ; et, surtout, à ignorer un pan considérable des transformations du champ des avant-gardes à cette période, dont l'une des orientations les plus décisives a consisté précisément à déborder le cadre de la peinture, pour lui substituer de nouveaux médiums (performance et happening, vidéo, installation, Land art, etc.) ou pour brouiller même les frontières entre les genres, les techniques et les matériaux artistiques (assemblages et ready-made, œuvre multi- ou « intermedia », etc.). Ces lacunes

[132] Comme le remarque Bourdieu à propos de Manet : « une révolution symbolique bouleverse des structures cognitives et parfois, dans une certaine mesure, des structures sociales. Elle impose, dès lors qu'elle réussit, de nouvelles structures cognitives qui, du fait qu'elles se généralisent, qu'elles se diffusent, qu'elles habitent l'ensemble des sujets percevants d'un univers social, deviennent imperceptibles. » (*Manet, op. cit.*, p. 13-14).

[133] Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985, op. cit.*

rendent pour partie douteux les résultats finaux de cette enquête qui vise à évaluer la vitesse et l'importance de la reconnaissance accordée par le marché de l'art, d'un côté, et par les musées, de l'autre, aux avant-gardes new-yorkaises au fil du temps. Elles démontrent du même coup les limites d'une enquête sociologique qui penserait pouvoir s'épargner, au nom d'un certain positivisme méthodologique et pour les besoins du codage statistique, une analyse réflexive plus « qualitative », historique et théorique, de son objet d'étude[134]. Une recherche sur les évolutions des orientations artistiques privilégiées par le marché ou certaines catégories d'institutions, comme nous le ferons au prochain chapitre, doit être en mesure d'apprécier et d'analyser la valeur spécifique du soutien apporté à telle avant-garde par rapport à telle autre – typiquement, le coût symbolique n'est pas le même, pour un musée public, d'exposer une toile de Willi Baumeister et une performance de Joseph Beuys, toutes choses égales par ailleurs.

3.3. Un modèle socio-historique pour l'avant-garde

3.3.1. L'avant-garde comme produit de la bipolarisation du champ de l'art

C'est l'intérêt, à l'inverse, de la théorie des champs de Bourdieu que de placer cette dynamique agonistique au cœur de sa sociologie de l'art, puisqu'un champ se définit précisément comme un espace social délimité, structuré et animé par les luttes de ses membres pour l'obtention d'une reconnaissance propre à cet espace (le capital symbolique), qui s'étendent parfois jusqu'à des luttes pour la définition même des règles d'acquisition de cette reconnaissance[135]. Le cas du champ de l'art depuis la fin du 19e siècle exacerbe cette dynamique, dans la mesure où la remise en cause de ces règles, c'est-à-dire des conventions d'après lesquelles on produit des œuvres et des critères au nom desquels on les juge, loin de se limiter aux transgressions ponctuelles d'hérétiques ou de pionniers isolés, tend à devenir au contraire un moyen privilégié de valorisation des productions artistiques et donc l'enjeu premier de cette lutte pour la reconnaissance. C'est ce que l'on peut appeler « l'institutionnalisation de l'anomie »[136], formule par laquelle le sociologue désigne l'établissement d'une dynamique de concurrence parmi les membres du champ de l'art, dont le résultat est principalement déterminé par ces membres eux-mêmes (reconnaissance par les pairs) et non pas d'après un système de critères de validation fixe, préétabli et appliqué par une autorité hiérarchique unique

[134] Pour des remarques complémentaires sur la difficulté pour le sociologue de « s'aventurer sur le terrain des spécialistes » et de se confronter aux « taxinomies existantes », voir Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, juin 1991, p. 3.

[135] On peut même considérer que la théorie des champs de Bourdieu constitue une extrapolation à l'univers social dans son ensemble des leçons tirées de ses observations de ces champs de production de biens symboliques prestigieux que sont la littérature, la peinture, la haute couture, etc. Ceux-ci constituent en tout cas un objet d'étude paradigmatique pour sa théorie sociale (« si Durkheim ou Weber revenaient, ils passeraient de la sociologie de la religion à la sociologie de l'art », *Manet*, *op. cit.*, p. 152). Contestant la validité de cette extrapolation, Bernard Lahire propose une très intéressante critique limitative de la théorie des champs, qui ne doit pas, explique-t-il, « constituer une théorie générale et universelle, mais représente – et c'est déjà bien – une théorie régionale du monde social. » (*Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2001, p. 37).

[136] *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 221-222. Voir aussi « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°19-20, 1987, p. 6-19.

(fonctionnement de corps)[137]. Il ne s'agit donc pas d'une simple rivalité pour l'acquisition de capital symbolique, mais bien d'une lutte pour la redéfinition des modes de distribution de ce capital symbolique, provoquant incertitudes et conflits sur la nature même des règles du jeu auquel les participants jouent : « le monothéisme du nomothète central (incarné, longtemps, par l'Académie) cède la place à la concurrence de multiples dieux incertains »[138]. C'est dans ce sens d'une concurrence à un niveau « méta », pour ainsi dire, que nous employons ici cette formule d'institutionnalisation de l'anomie, c'est-à-dire en la restreignant à ce phénomène caractéristique du champ de l'art moderne d'une rivalité pour la légitimité artistique débordant presque systématiquement vers une redéfinition des normes d'après lesquelles s'établit cette légitimité, plaçant ces normes, de ce fait, dans une situation d'instabilité chronique qui peut justifier que l'on y applique la notion d'anomie.

La réussite de l'artiste est donc mesurée, en partie du moins, à l'aune de sa capacité à ébranler et redéfinir les normes en vigueur, en tout cas dans ce segment particulier du champ de l'art que Bourdieu appelle le sous-champ des avant-gardes. Ce jeu de transgression calculée des règles du jeu n'est pas en effet embrassé de manière unanime et uniforme au sein du champ de l'art et tend au contraire à le polariser entre ces avant-gardes et leurs opposants. D'un côté, donc, des artistes (et leurs relais) qui prônent un art émancipé de conventions posées comme des contraintes extérieures. De l'autre, les défenseurs de ces mêmes conventions, qui peuvent être engagés dans des entreprises de reproduction active de ces normes de production et d'évaluation des œuvres – par leur implication directe, par exemple, dans les lieux de formation ou d'exposition des artistes – ou bien les défendre de manière plus réactive : les innovations avant-gardistes ne s'attaquent pas seulement à des règles formalisées, mais sapent également des normes tacites, voire naturalisées, comme ont pu l'être, selon les périodes, la figuration en peinture, l'exigence de fini, l'utilisation (ou l'exclusion) de certains matériaux, ce qui mobilise en réaction ceux qui y étaient attachés inconsciemment jusqu'alors.

[137] *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 222.

[138] *Ibid.*, p. 222. Pour cette raison même, on peut douter de la pertinence de faire de ce cas particulier un modèle du « processus qui conduit à la constitution d'un champ » en général, comme semble le proposer Bourdieu (*ibid.*, p. 221). Il n'est pas certain que la constitution d'un champ s'accompagne nécessairement d'une telle « institutionnalisation de l'anomie », qui semble plutôt un trait propre aux champs artistiques et, en particulier, à cette période de « dérégulation culturelle » que représente le 19e siècle (pour reprendre à nouveau la formule de Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, *op. cit.*). De même, il n'est pas certain, réciproquement, que ce processus qui caractérise l'émergence de l'art moderne dans la seconde moitié du 19e siècle corresponde au moment de constitution du champ de l'art en tant que tel. Sur ce second point, pour une discussion critique de la distinction bourdieusienne entre « corps » (système académique) et « champ » (art moderne), voir par exemple Francis Sanseigne, « L'art du sociologue en sociologue de l'art. Remarques sur le Manet de Bourdieu », *Lectures* [En ligne], 2014. https://journals.openedition.org/lectures/14646 (consulté le 16 juin 2021). Pour une réévaluation du rôle des institutions académiques dans l'autonomisation du champ littéraire (et donc une autre chronologie de son émergence), voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985 ; et Denis Saint-Jacques, Alain Viala, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales*, 49e année, n°2, 1994, p. 395-406.

C'est cette opposition que le modèle bourdieusien décrit comme l'effet d'une bipartition du champ entre un pôle autonome et un pôle hétéronome : l'avant-garde apparaît comme un produit du long processus d'autonomisation du champ artistique et conforte cette dynamique en retour, en affirmant, par ses écarts vis-à-vis des conventions établies, le droit exclusif et inconditionnel de l'artiste à définir les règles qui régissent la production de ses œuvres et la primauté, dans la construction des réputations, de la reconnaissance des pairs et/ou d'intermédiaires jugés suffisamment indépendants des diverses instances normatives. Ces dernières forment, quant à elles, le pôle hétéronome du champ de l'art, qui ne se réduit donc pas à l'immixtion de puissances rigoureusement extérieures au champ, comme dans le cas d'interventions répressives d'Etat (censure, imposition d'une esthétique officielle, etc.), mais est composé pour la majeure part d'acteurs, individuels et institutionnels, tout à fait spécialisés, insérés et reconnus dans le champ de l'art, qui ont pu même occuper un temps la position de novateur, mais qui se trouvent désormais associés, que ce soit de manière active ou passive, à la conservation de normes jugées contraignantes et obsolètes par les producteurs artistiques du pôle autonome. Cette bipolarisation ne découpe pas cependant des « camps » au sens strict : il y a une certaine continuité, par degrés, de l'un à l'autre de ces pôles et, surtout, ceux-ci sont loin d'être homogènes. Au contraire, nous l'avons déjà souligné, ils comprennent en leur sein une importante variété de sous-groupes et sont eux-mêmes animés de luttes internes, de sorte que cette bipolarisation présente, pour ainsi dire, un aspect fractal, au sens où la ligne de fracture principale est reproduite à l'intérieur même des deux espaces qu'elle sépare[139]. D'un côté, le sous-champ des avant-gardes est divisé entre différents groupes qui cherchent à s'attribuer, voire à accaparer ce statut d'avant-garde, et peuvent donc dénoncer leurs adversaires les plus proches comme des arrière-gardes. De l'autre, le pôle hétéronome est également éclaté et peut comprendre des traditionnalistes purs et durs, les tenants d'une esthétique officielle plus ou moins contrainte, les représentants (souvent autoproclamés) d'un goût populaire censément plus conservateur ou encore d'anciens avant-gardistes désormais consacrés, hostiles au renouvellement des formes qu'ils ont contribué à imposer à la génération précédente.

S'il existe donc des cycles générationnels dans la sociologie de l'art de Bourdieu, qui apparaissent bien dans les schémas des *Règles de l'art*[140], celui-ci insiste bien sur la nécessité de différencier les générations au sens biologique des « *génération[s] artistique[s]* (entendue[s] comme l'écart entre deux modes de production artistique) »[141]. Certes, « les nouveaux entrants ne peuvent que *renvoyer continûment au passé* […] les producteurs consacrés auxquels ils se mesurent »[142], ce qui tend à faire se recouper jeunes artistes et artistes novateurs (ou prétendant

[139] Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *op. cit.*, p. 85.
[140] Voir le schéma de la « temporalité du champ de production artistique » (*Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 265).
[141] *Ibid.*, p. 264 (voir aussi à ce sujet p. 206).
[142] *Ibid.*, p. 262.

à un tel statut), mais, en principe, « le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps »[143]. Autrement dit, la succession des avant-gardes n'est pas l'effet de simples processus de déclin et de substitution entraînés par le flux impersonnel et homogène du temps ; c'est au contraire cette temporalisation de l'histoire de l'art moderne qui résulte des luttes et des oppositions à la fois entre le pôle avant-gardiste et le pôle conservateur et parmi ces avant-gardes elles-mêmes : « *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps »[144]. C'est là une différence majeure vis-à-vis de l'histoire de l'art ancien, dont le développement n'est pas exempt de luttes non plus, mais ne dépend pas de manière aussi déterminante d'une opposition entre contestation et conservation des normes artistiques. C'est aussi une différence importante vis-à-vis du modèle de l'historicisme génétique que Compagnon ou Schaeffer attribuent aux avant-gardes et qui constitue plutôt un schéma atténuateur des luttes et des ruptures qui déterminent en chaque point le déroulé de cette histoire.

Comme l'indiquent ces dernières remarques, l'intérêt d'un tel cadre définitionnel est qu'il ne réclame pas de choisir entre l'analyse interne des œuvres et une approche socio-historique de l'art moderne. Au contraire, ce sont bien les ruptures formelles, techniques, iconographiques, etc. introduites par les artistes d'avant-garde qui contribuent à reconfigurer l'espace social général dans lequel évoluent ces artistes, par la contestation du pouvoir de contrôle et de prescription de certaines institutions artistiques ou extra-artistiques, et en faisant émerger, corrélativement, des réseaux de production, de diffusion et d'évaluation alternatifs, qui puissent leur être favorables. Réciproquement, comme nous l'avons souligné en introduction, ces ruptures et ces innovations sont conditionnées (c'est-à-dire à la fois déterminées et rendues possibles) par un certain état historique et une certaine configuration sociale du champ de l'art, au moment où elles apparaissent, notamment l'accession à un degré d'autonomie suffisamment institutionnalisé et reconnu pour que les prétentions des artistes à une liberté de création inconditionnelle soient concevables et recevables, et une pluralisation des circuits de reconnaissance artistique suffisante pour donner aux œuvres non-conventionnelles des chances, même faibles, d'être exposées et appréciées.

3.3.2. Des avant-gardes plastiques structurées par l'opposition des institutions d'Etat

Deux critiques néanmoins peuvent être adressées au modèle bourdieusien. C'est d'abord la tendance à appliquer un même schéma structurel, dérivé principalement du cas du champ

[143] *Ibid.*, p. 261.
[144] *Ibid.*

littéraire, à l'ensemble des champs artistiques[145]. En particulier, le champ des arts plastiques se distingue des autres disciplines artistiques en ceci qu'il ne semble guère pertinent d'analyser la bipolarisation entre avant-gardistes et conservateurs en termes d'opposition entre un art dirigé vers la satisfaction de la demande commerciale (et cherchant donc à se conformer aux normes du goût d'un public peu ou pas spécialisé) et un art orienté par des enjeux déterminés et appréciés prioritairement par un petit public d'initiés (essentiellement composé de pairs). Il n'est pas certain, à cet égard, que « la structure duale identifiée par Bourdieu entre un pôle de grande production et un pôle de production restreinte […] caractérise tous les marchés de biens symboliques »[146]. Cette distinction fonctionne mal en effet, autrement qu'à titre de simple métaphore, dans le cas des arts plastiques, dont l'économie est très différente des autres champs artistiques puisqu'elle repose sur l'échange d'œuvres originales, qu'elles soient uniques ou limitées à un certain nombre d'exemplaires – ce que Nelson Goodman appelle les arts « autographes » par opposition aux arts « allographes »[147]. Il n'existe donc pas dans ce champ de « grande production » à proprement parler. En conséquence, l'opposition structurante entre pôle autonome et pôle hétéronome ne peut être résumée à l'opposition entre un art tourné vers le marché et un art rejetant ou déniant cette demande économique. Au contraire, comme l'ont bien montré les travaux déjà mentionnés des White, la consolidation à la fin du 19e siècle d'un marché des œuvres d'artistes vivants a représenté pour les artistes non-conventionnels un moyen d'émancipation vis-à-vis du contrôle du système académique, principal facteur d'hétéronomie à cette période. Cette analyse se complexifie encore d'un cran si l'on considère que l'Académie des beaux-arts a pu à l'inverse représenter, au moment de son instauration au 17e siècle, un instrument d'émancipation de l'artiste par rapport au système des corporations et le moyen pour les peintres et les sculpteurs d'accéder au rang d'artistes libéraux, à la production nettement moins régulée que celles des arts mécaniques – autrement dit, un facteur d'autonomie à ce moment-là[148]. Réciproquement, comme nous le verrons dans la suite de cette étude, le développement dans les années 1960-1970 de politiques de soutien public à la création artistique a permis à certains artistes expérimentaux, travaillant dans des médiums novateurs alors privés de demande sur le marché des œuvres, de trouver des moyens de subsistance et de

[145] Bien que l'on puisse considérer le cours (et le manuscrit inachevé) sur Manet comme un correctif apporté à ce problème. Tenu entre 1998 et 2000, il est d'ailleurs composé en partie de développements laissés de côté lors de la publication en 1992 des *Règles de l'art* (qui intégraient elles-mêmes sous une forme révisée de précédents articles sur le champ littéraire parus depuis les années 1970). Voir à ce sujet Christophe Charle, « *Opus Infinitum*. Genèse et structure d'une œuvre sans fin » dans Pierre Bourdieu, *Manet*, *op. cit.*, p. 529-545.

[146] Gisèle Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], n°4, 2019, http://journals.openedition.org/bssg/327 (consulté le 5 décembre 2020).

[147] Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Fayard, 2011, p. 147.

[148] Voir à ce sujet Gisèle Sapiro, « Champ », *Politika* [En ligne], 2017, https://www.politika.io/fr/notice/champ (consulté le 18 juin 2021) ; et, pour un approfondissement de ce paradoxe à propos du champ littéraire : Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

reconnaissance sans cela inaccessibles. Aujourd'hui encore, le mécénat public permet souvent de garantir ou d'accroître l'autonomie d'artistes dont l'œuvre n'est guère propice à rencontrer le soutien de collectionneurs privés, tandis que, de manière complémentaire, le marché de l'art international peut représenter, en particulier dans des régimes où prédomine une politique culturelle répressive ou peu pluraliste, le moyen de contourner ces entraves à la liberté de création. C'est dire que « toute intrusion de l'État ou du marché n'est pas nécessairement synonyme d'hétéronomisation. En effet, les conditions de l'autonomie ne résident pas tant dans l'indépendance à l'égard des champs économiques et du pouvoir politique que dans un système de relations qui mettent ces interventions au service de l'autonomie »[149]. Ces systèmes de relations doivent donc être à la fois historicisés et différenciés selon les champs étudiés.

Dans le cas des arts plastiques, le marché représente un échange interindividuel – l'objet échangé (l'œuvre), l'intermédiaire (le galeriste) et l'acheteur (le collectionneur) sont tous trois uniques ou, tout au plus, en nombre très restreint – et non pas la rencontre entre une offre reproductible et une demande plurielle et anonyme. De ce fait, il représente tendanciellement moins un facteur d'hétéronomie que dans d'autres champs artistiques : le producteur n'est pas contraint, pour rencontrer le succès commercial, de se conformer aux normes d'un goût commun, partagé par une fraction plus ou moins large de la population ; la satisfaction du goût d'un seul individu peut lui suffire, ce qui introduit a priori un aléa plus grand dans la rencontre entre offre et demande et donc une probabilité plus élevée de succès pour une œuvre non-conventionnelle. Pour cette raison et d'autres plus historiques, sur lesquelles nous reviendrons dans les chapitres suivants, le principal facteur d'hétéronomie au moment de l'émergence du champ de l'art moderne au 19e siècle a résidé dans les contraintes et les résistances d'institutions diversement liées à l'Etat, principalement ces systèmes académiques dont le modèle français est sans doute l'un des modèles les plus aboutis (c'est-à-dire les plus monopolistiques et contraignants), mais dont on trouve alors des équivalents dans de nombreux pays européens[150]. Et cette situation s'est prolongée jusque dans la seconde moitié du 20e siècle, avant donc le tournant des années 1960-1970 qui nous occupe ici, non seulement à travers les politiques de contrainte et de répression culturelles systématiques des régimes totalitaires, mais aussi, de manière moins spectaculaire, dans le mélange de laissez-faire négligent, d'éclectisme à tendance conservatrice et de censures sporadiques qui caractérise alors les politiques artistiques de la plupart des régimes libéraux. Adapté au cas des arts plastiques, le schéma du champ littéraire dessiné par Bourdieu devrait donc plutôt comporter dans sa partie droite (son pôle

[149] Jérôme Pacouret, Mathieu Hauchecorne, « Autonomies des arts et de la culture », *Biens symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], n°4, 2019, https://revue.biens-symboliques.net/326 (consulté le 1er juillet 2019).

[150] Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, *op. cit.*, p. 226-236.

hétéronome) des formes d'art conventionnelles, allant d'anciennes avant-gardes consacrées à l'art le plus traditionnel, principalement soutenues par les institutions publiques.

3.3.3. Autonomie de l'art et esthétique pure : aux sources d'une confusion

La seconde critique que l'on peut adresser au modèle de Bourdieu concerne plutôt sa tendance à identifier l'émergence du champ de l'art en tant que tel, c'est-à-dire le moment de son autonomisation achevée, à l'affirmation de « l'esthétique "pure" »[151], voire de « l'art pour l'art », de ce fait assimilée à l'orientation artistique privilégiée, voire définitoire, du pôle autonome du champ de l'art et donc de l'avant-garde en général[152]. Non seulement un tel schéma apparaît mal adapté à des états ultérieurs du sous-champ des avant-gardes plastiques – l'adhésion à l'art pour l'art ne saurait caractériser les avant-gardes de l'après-Première guerre mondiale, ni celles des années 1960-1970, comme nous l'avons vu – mais il tend en outre à simplifier quelque peu les processus d'émergence de l'art moderne dans la seconde moitié du 19e siècle, en dévalorisant par exemple le rôle du réalisme de Courbet ou Zola[153], au profit de figures artistiques plus « puristes » (Baudelaire, Flaubert, Mallarmé ou Manet), à propos desquelles est reprise, sous la forme sociologisée du « révolutionnaire symbolique », une certaine légende héroïque. Sans trop s'étendre sur un point de discussion qui déborde le cadre de notre sujet, il semble que le choix d'une modélisation historique de plus longue durée, par étapes successives et admettant des dynamiques contradictoires, permettrait de contourner ces difficultés et de mieux décrire les processus d'autonomisation des champs artistiques[154].

Le point important est que de tels modèles alternatifs éviteraient de trop singulariser le moment de transformation que traversent les champs de la littérature et de la peinture en France dans les années 1860-1880. En refusant de l'élever au rang de rupture originelle et durablement déterminante – l'émergence d'un champ de l'art autonome et de sa structure caractéristique, vouée à perdurer de manière relativement inchangée –, ils permettent de ne pas identifier de manière consubstantielle l'affirmation de l'autonomie des producteurs, condition nécessaire au développement des avant-gardes, à cette « esthétique "pure" » qui constitue en effet l'une des tendances artistiques prédominantes de cette période particulière. La conquête ou la préservation de l'autonomie du champ de l'art, et donc de la liberté de création inconditionnée de l'artiste, qui en est le principal corollaire, peut tout aussi bien passer par des formes d'art engagé, à quelque degré et de quelque manière que ce soit, pourvu que cet engagement ne

[151] *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 178-185.

[152] Dans le schéma de la structure du « champ de production culturelle », censé généraliser les analyses portées sur le champ littéraire français à la fin du 19e siècle au-delà de cette seule discipline artistique et de cet espace-temps particulier, le « sous-champ de production restreinte » est ainsi identifié à l'« art pour l'art » (*ibid.*, p. 206).

[153] Par exemple dans *Manet, op. cit.*, p. 133-134.

[154] Nous en avons déjà mentionné quelques exemples, comme le schéma historique de Bürger, qui a ses propres défauts mais a l'intérêt de faire remonter l'autonomisation de « l'institution art » aux sociétés de cour médiévales, ou bien les travaux de Jouhaud et Viala sur le premier champ littéraire à l'âge classique.

résulte pas de l'imposition de contraintes extérieures, mais manifeste et légitime au contraire une capacité indépendante de jugement et d'intervention de l'artiste (même si, dans les faits, la frontière entre ces deux états n'est pas toujours absolument nette). En conséquence, les ruptures artistiques qui fondent les positions d'avant-garde – lesquelles, nous le répétons, ne se résument pas à l'affirmation de l'autonomie de l'artiste, mais supposent l'exercice de cette liberté de création dans une relation d'antagonisme vis-à-vis des normes établies, portées par d'autres groupes et institutions au sein du champ de l'art – peuvent tout aussi bien s'associer à des transgressions d'ordre politique ou éthique qu'au rejet, « puriste » ou « formaliste », de ces préoccupations extra-artistiques lorsqu'elles sont jugées contraignantes. C'est l'intérêt de la *Théorie de l'avant-garde* de Bürger que d'avoir stimulé en RFA et surtout, à travers sa réception américaine, la réévaluation de ces avant-gardes fondées sur le conditionnement mutuel d'une révolution artistique et d'une révolution sociale. Comme le note bien Sapiro,

> *contrairement à ce qui est souvent supposé, la politisation des producteurs de biens symboliques n'est pas contradictoire en soi avec l'autonomie : en effet, les différentes formes que revêtent leur engagement sont généralement liées à leur activité et à leur position dans le champ, leur degré d'autonomie tenant à leur indépendance par rapport à une demande extérieure, en provenance des groupes sociaux ou de leurs porte-parole (organisations politiques). Les avant-gardes au XXe siècle ont rêvé de révolutionner le monde par des moyens proprement artistiques.*[155]

La difficulté de fond tient en fait aux confusions qui entourent le concept d'autonomie, devenu central dans de nombreux travaux et débats d'histoire, de philosophie ou de sociologie de l'art, mais souvent employé de manière relativement mal déterminée[156]. Sans aller jusqu'à différencier, comme certains auteurs, une douzaine de sens possibles pour cette notion[157], il semble indispensable de distinguer *a minima* l'autonomisation sociale de l'art (en tant que champ, monde, sphère ou institution sociale, selon le lexique sociologique privilégié) et les doctrines esthétiques autoréférentielles de type « l'art pour l'art »[158]. En tendant, sinon à les confondre, du moins à les associer par un lien de nécessité, Bourdieu se rapproche, par des voies évidemment très différentes, de l'identification dogmatique que prône le récit moderniste greenbergien entre la défense de l'autonomie sociale de l'art, contre toute forme d'imposition

[155] « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *op. cit.*

[156] Sur la polysémie de ce terme et les différentes approches dont il fait l'objet dans les sciences sociales, voir notamment : Gisèle Sapiro, *ibid.* ; Esteban Buch, « L'autonomie », Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer, Carole Talon-Hugon (éd.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 23-32 ; ou encore Uta Karstein, Nina Tessa Zahner, « Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes », *Id.* (éd.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden, Springer, 2017, p. 1-48.

[157] Goran Hermeren, « The Autonomy of Art », cité par Lambert Zuidervaart, « The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n°1, 1990, p. 68.

[158] On trouve par exemple cette critique de « la confusion tant chez Bourdieu que chez Barthes et Sartre entre les plans conceptuels (l'art pur) et social (la sphère littéraire autonome), c'est-à-dire entre une idéologie de circonstance et un fonctionnement objectif » dans Anthony Glinoer, « Romantisme *vs.* autonomie. Notes sur un déclassement », *Les Cahiers du XIXe siècle*, n°2, 2007, p. 42. Voir aussi à ce sujet Joseph Jurt, « L'histoire sociale de la littérature et la question de l'autonomie », *Regards sociologiques*, n°17/18, 1999, p. 29-44.

d'une demande externe, politique (art totalitaire) ou commerciale (kitsch), et une esthétique formaliste appuyée sur l'exemple d'avant-gardes aux tendances puristes et autoréférentielles. Le mérite de l'historiographie dite révisionniste de l'expressionnisme abstrait américain, initiée par plusieurs critiques d'art dans les années 1970[159], puis reprise et amplifiée par le fameux ouvrage de Serge Guilbaut[160], est d'avoir montré que ce type d'« esthétique pure » n'est pas nécessairement une garantie contre l'instrumentalisation idéologique et peut en être au contraire le meilleur véhicule. C'est précisément en raison de son apolitisme affirmé et de son exclusion de toute référence au monde extérieur, au profit de la pure expression subjective, que cette peinture abstraite d'après-guerre – du moins telle qu'elle a été qu'interprétée par ces lectures formalistes – a pu servir paradoxalement des entreprises de propagande publiques et privées, aux Etats-Unis mais aussi en RFA, en tant que symbole du libéralisme artistique (et donc politique) de l'Occident, tout en offrant l'image d'une avant-garde au caractère de rupture et d'opposition atténué, plus propice au soutien officiel qu'un avant-gardisme plus contestataire et politisé. Comme le résume Sapiro, il n'est pas démontré que l'« autonomie formelle […] suffit à garantir une autonomie par rapport à l'idéologie dominante ou aux fonctions sociales dévolues aux œuvres d'art. Force est de constater que le travail de mise en forme le plus "autonome" n'empêche pas qu'une œuvre véhicule des schèmes éthico-politiques associés à tel ou tel groupe ou classe » et « même les œuvres les plus formelles ou abstraites peuvent servir des objectifs politiques indépendamment des intentions de l'auteur »[161].

3.3.4. L'avant-garde contre l'autonomie de l'art ? D'un écueil à l'autre

Cependant, les théories et les historiographies anti-formalistes de l'avant-garde tendent également à produire cette même confusion, à partir de la perspective opposée. En un sens, le modèle de Bürger commet l'erreur symétriquement inverse à celle de Bourdieu : parce qu'il considère l'autonomisation de « l'institution art » parachevée avec l'affirmation de « l'art pour l'art » à la fin du 19e siècle, il confond de ce fait la contestation de ce type d'esthétique autoréférentielle portée par les avant-gardes historiques de l'entre-deux-guerres (Dada, surréalisme, avant-gardes russes) avec une volonté de dépassement de l'autonomie de l'« institution art » en tant que telle, une ambition qui n'est pourtant revendiquée que par une partie de ces artistes et apparaît en outre plutôt à l'état d'utopie lointaine que de programme effectif – de fait, la plupart continuent bien d'agir dans le contexte institutionnel d'un monde de l'art. Cette difficulté se retrouve de manière diffuse dans de larges pans de ce que l'on peut appeler l'histoire et la théorie postmodernistes de l'art aux Etats-Unis. La critique du formalisme greenbergien a pu conduire à identifier le modernisme en général à une idéologie

[159] Max Kozloff, « American Painting during the Cold War », *Artforum*, vol. 11, n°9, mai 1973, p. 47-54 ; Eva Cockcroft, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », *Artforum*, vol. 12, n°10, juin 1974, p. 39-41.

[160] *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, *op. cit.*

[161] « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *op. cit.*

conservatrice, tandis que, réciproquement, toute mise en cause de ce type d'œuvres et d'esthétique autoréférentielles se trouve associée a priori à une forme de progressisme subversif, une grille de lecture préconçue qui a pu être renforcée par des interprétations schématiques et peu distanciées du nouveau récit historique sur « l'expressionnisme abstrait comme arme de la guerre froide »[162]. Or, cette historiographie révisionniste mérite elle-même d'être revisitée[163], car elle tend, comme nous le verrons, à surévaluer l'importance de cette diplomatie artistique, la place de la peinture abstraite en son sein et, plus généralement, la conformité de l'expressionnisme abstrait à l'idéologie américaine en temps de guerre froide. Le fait même que le financement public des expositions internationales du MoMA ait pu passer par de complexes montages plus ou moins dissimulés signale, non pas l'existence d'une conspiration pour l'art moderne[164], mais bien la nécessité pour les acteurs du monde de l'art de contourner l'opposition de toute une partie de la classe politique et de l'appareil d'Etat américains qui demeuraient très hostiles à l'art moderne dans les années d'après-guerre.

Surtout, cette histoire révisionniste ou, du moins, les enseignements trop rapides qui en sont parfois tirés tendent à confondre les usages et les appropriations dont les œuvres peuvent être l'objet avec l'intention de leurs auteurs ou avec une hypothétique « vérité idéologique » profonde de ces œuvres[165]. Or, comme d'autres travaux l'ont bien mis en avant depuis, l'interprétation formaliste de Greenberg était alors loin de faire consensus, aussi bien parmi les artistes concernés qu'au sein de la critique d'art qui les soutenait[166], et l'expressionnisme abstrait a pu être initialement produit et reçu comme un art « critique » et « dissident »[167], à rebours de la lecture qui s'en est imposée a posteriori. C'est d'ailleurs le cas aussi de toute une

[162] Le cas de l'analyse de la politique des arts visuels du National Endowment for the Arts entre 1965 et 1980 par Donna Binkiewicz (*Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004) est un exemple caractéristique des biais et des erreurs que peut induire une telle grille de lecture binaire et normative, associant de manière assez confuse la constellation de concepts « modernisme », « art autonome », « abstraction » au conservatisme politique de l'Amérique des débuts de la guerre froide et tout ce qui s'en écarte à un postmodernisme progressiste (y compris l'antimodernisme le plus traditionnaliste). Pour une analyse plus détaillée à ce sujet, voir le chapitre suivant.

[163] Pour reprendre le titre d'un article de Michael Kimmelman à ce sujet : « Revisiting the Revisionists: the Modern, its Critics, and the Cold War », *Studies in Modern Art*, n°4, 1994, p. 38-55.

[164] Selon les lectures caricaturalement conspirationnistes qu'ont pu tirer de cet épisode certains contempteurs de l'art-contemporain (typiquement : Aude de Kerros, *Art Contemporain, manipulation et géopolitique. Chronique d'une domination économique et culturelle*, Paris, Eyrolles, 2019).

[165] Pour une critique de ce type de lecture « conspirationniste » de l'histoire de l'art, à propos d'un cas similaire, à savoir celui des premières documenta, également impliquées dans les enjeux idéologiques de la guerre froide, voir Walter Grasskamp, « For Example, *Documenta*, Or, How is Art History Produced? », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (éd.), *Thinking About Exhibitions*, Londres / New York, Routledge, p. 69-70.

[166] Comme le souligne Erika Doss : « Alors que l'art abstrait de Pollock défiait en fait le carcan culturel de la guerre froide, il a été mésinterprété pour soutenir une idéologie de consensus », tantôt par erreur, tantôt de manière « assez consciente » (*Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 366).

[167] David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Selon Nancy Jachec, c'est d'ailleurs moins en tant qu'expression d'un consensus libéral que pour sa radicalité artistique, philosophique et politique que l'expressionnisme abstrait a été utilisé par les autorités américaines, afin de séduire l'intelligentsia européenne de gauche non alignée sur l'URSS (*The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000).

partie des tendances abstraites européennes contemporaines : CoBrA ou l'informel de Dubuffet et Fautrier ne peuvent certainement pas être considérés comme des avant-gardes idéologiquement consensuelles. Autrement dit, en reprenant la bipartition entre modernisme et avant-garde exposée (et déjà critiquée) plus haut, rien ne justifie que l'on associe systématiquement les mouvements que désigne le premier terme à une forme de conservatisme artistique et/ou politique, comme le font encore certains historiens et critiques d'art.

Il ne s'agit pas pour autant de nier le changement qui se produit dans le champ de l'art international entre, approximativement, la période 1945-1960 et les deux décennies suivantes. Il est clair que le cycle avant-gardiste d'après-guerre est marqué par une certaine atténuation tout à la fois de la fréquence des innovations artistiques – avec une domination assez longue des différents courants de l'abstraction non géométrique – et du degré d'antagonisme et de conflictualité que ces avant-gardes sont prêtes à assumer ouvertement. Cet avant-gardisme en sourdine, pour ainsi dire, tient autant, sinon plus à des facteurs externes et contextuels qu'aux orientations artistiques alors privilégiées : la montée des régimes autoritaires, puis la guerre ont brisé plus ou moins complètement certaines scènes avant-gardistes en Europe ; ils ont rendu après 1945 les discours et les attitudes les plus agonistiques et « anti-art » des avant-gardes à la fois moins audibles et moins désirables, favorisant plutôt une volonté de renouer les liens avec la modernité du début du siècle, dans la logique de la reconstruction d'après-guerre ; les contre-exemples, enfin, de l'instrumentalisation de la culture par les régimes fasciste, nazi et soviétique ont suscité une certaine défiance au sein du monde de l'art, indépendamment même de l'intervention des pouvoirs publics en ce sens, vis-à-vis des grands programmes collectifs de type avant-gardiste et des ambitions de révolution culturelle radicale.

Le changement qui s'amorce dans la seconde moitié des années 1950 n'est donc pas seulement l'effet de l'un de ces mouvements de balancier qui scande toute l'histoire des avant-gardes, poussant une nouvelle génération contre la précédente vieillie et routinisée, mais marque bien le retour à une forme d'avant-gardisme plus oppositionnel. Il peut justifier que l'on parle de « néo-avant-gardes », pour les distinguer (de manière approximative mais commode) tant des avant-gardes historiques des années 1910-1930 que des avant-gardes modernistes des années 1940-1950. Cela ne signifie pas pour autant que le réseau novateur qui se tisse alors, autour de Neo Dada, Zero ou du Nouveau Réalisme, soit particulièrement politisé, ni porteur de grandes ambitions révolutionnaires au-delà du monde de l'art[168]. Ce n'est pas plus le cas, d'ailleurs, du Pop art et de l'art minimal qui en prennent le relais dans la première moitié des années 1960 : si le premier a pu être reçu, en Europe surtout, comme une critique de la

[168] Antje Kramer souligne le contraste à ce propos entre le relatif apolitisme de Zero ou du Nouveau Réalisme et les discours critiques d'un Wolf Vostell, par exemple, dans la seconde moitié des années 1960 (*L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme*, *op. cit.*, p. 214).

société de consommation, ce n'était guère son sens originel[169] ; le second, quant à lui, a été réinterprété par certaines théories de l'art postmodernistes comme une forme de critique institutionnelle avant la lettre[170], ce qui est, là aussi, bien éloigné de l'intention affichée par ces artistes et de la première réception qui en a été faite. Ce premier moment de rupture ne déborde donc guère au-delà d'enjeux strictement esthétiques – les utopies qu'élaborent Klein ou Zero, par exemple, restent formulées en des termes assez vagues et spéculatifs, centrées sur un changement d'ordre existentiel plus que social[171] – même si, en mettant en cause les rituels convenus et solennels de l'œuvre peinte ou sculptée, dans lesquels paraissait se complaire l'abstraction moderniste d'après-guerre, ces différents mouvements ont pu sembler renouer, même lointainement, avec une critique libératrice de la culture « bourgeoise » et de ses valeurs sacralisées, à la manière des avant-gardes historiques. C'est plutôt à partir du milieu de la décennie que s'étend et s'intensifie la politisation du champ des avant-gardes et que la subversion artistique se double de contestation sociale – une politisation indépendante des formules d'art politique partisan qui pouvaient encore prévaloir au cours des années d'après-guerre dans des pays, comme la France ou l'Italie, dotés d'un parti communiste puissant et influent dans le monde culturel[172], mais stimulée en revanche par les mouvements sociaux de la fin des années 1960. C'est d'ailleurs là une autre différence avec les quinze années d'après-guerre, plutôt marquées par un certain conservatisme politique, moral et intellectuel, et une différence capitale si l'on admet, avec Bourdieu, que « les luttes internes [au champ de l'art] sont en quelque sorte arbitrées par les sanctions externes » et « dépendent toujours, *dans leur issue*, heureuse ou malheureuse, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes (celles qui se déroulent au sein du champ du pouvoir ou du champ social dans son ensemble) et des soutiens que les uns ou les autres peuvent y trouver »[173].

Ce renversement de l'hégémonie de l'abstraction des années d'après-guerre, combiné à l'élévation du degré d'antagonisme au sein du champ des avant-gardes, en lien avec l'intensification de la conflictualité sociale en général, a certes représenté un défi important pour les institutions publiques de l'art contemporain, contre lesquelles ces contestations artistiques étaient parfois très directement dirigées. Mais ces nouvelles orientations avant-

[169] Sur cette réception du Pop art par une partie de la Nouvelle gauche en RFA, voir Catherine Dossin, « *Pop begeistert.* American Pop Art and the German People », *American Art*, vol. 25, n°3, automne 2011, p. 100-111.

[170] Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme » [1986], *op. cit.* La subversion radicale de l'œuvre autonome moderniste que Foster attribue à l'art minimal est contestable, pour des artistes qui restaient plus orientés qu'il ne dit vers une conception transcendante de la forme artistique et de l'expérience esthétique du spectateur, comme le remarque Branden W. Joseph, « The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism », *Grey Room*, n°27, printemps 2007, p. 70.

[171] Antje Kramer, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme*, *op. cit.*, p. 292-301. Cette dimension utopique des premières néo-avant-gardes européennes semble plus limitée encore chez leurs homologues américains.

[172] C'est d'ailleurs à cette période que le parti communiste français abandonne officiellement la doctrine du réalisme socialiste et le stalinisme culturel, lors du congrès d'Argenteuil en 1966 (Roger Martelli, *Une Dispute communiste. Le comité central d'Argenteuil sur la culture*, Paris, Les Editions sociales, 2017).

[173] *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 416.

gardistes ont pu également servir à leur tour, du fait de certaines prédispositions et aussi, parfois, d'une convergence de vues, des visées politiques qui leur étaient extérieures, celles des politiques culturelles réformées de l'après-68, comprises comme une nouvelle manière de concevoir le rapport entre démocratie et culture, en réponse précisément à ces conflits et ces changements sociaux. L'un des résultats de notre travail, que détailleront les derniers chapitres, est en effet que les institutions publiques et leurs responsables, loin de rejeter l'« anti-art » des avant-gardes des années 1960-1970, ont pu y trouver des ressources pour la poursuite de leurs propres objectifs et ainsi les soutenir de préférence à un modernisme jugé mal adapté aux exigences et aux finalités nouvelles de ces politiques culturelles.

Notre recherche prolonge donc, en un sens, les travaux qui s'étaient consacrés aux liens entre avant-gardes et pouvoirs publics dans le premier moment de l'après-guerre et de la guerre froide ; mais il s'en écarte aussi, à un autre niveau, en montrant, d'une part, que l'esthétique puriste, réflexive et auratique associée à l'art moderniste ne constitue pas nécessairement l'orientation privilégiée par le pouvoir en régime libéral ; et en cherchant, d'autre part, à sortir d'une conception réductrice de ces rapports entre art et pouvoir, qui ne verrait dans l'intérêt porté par le second au premier que le masque d'une volonté d'instrumentalisation ou de récupération, au fond hostile par principe à toute avant-garde authentique.

4. Conclusion : la dissolution de la structure antagonique du champ de l'art moderne

La caractérisation de l'avant-garde que nous venons d'esquisser reste très générale et ne permet certainement pas d'épuiser le sens de cette notion, ni de couvrir tous les traits partagés par les œuvres, les artistes et les mouvements que l'on rassemble usuellement sous ce terme[174] – ce à quoi d'autres ouvrages se consacrent plus systématiquement, au sein d'une bibliographie abondante, dont nous avons mentionné en passant quelques-unes des principales références. Il s'agit plutôt d'un cadre général, pouvant être complété et admettant des inflexions importantes selon les espaces, les époques et, bien sûr, les tendances artistiques considérées, comme nous y avons insisté. Le choix d'une définition relativement lâche, fondée sur des usages en contexte nécessairement polysémiques et changeants, ne doit pas cependant conduire à adopter une délimitation insuffisamment spécifique. C'est pourquoi nous avons insisté sur la dimension agonistique des avant-gardes qui nous semble tantôt négligée (dans les théories formalistes) tantôt gonflée et héroïsée (dans les théories critiques). L'intérêt de la sociologie bourdieusienne

[174] Nous avons laissé de côté, par exemple, certains traits souvent mis en avant à propos des avant-gardes, comme leurs logiques de groupe ou leur manifestes. Ceux-ci ne sont toutefois ni des traits propres aux avant-gardes, ni des pratiques communes à l'ensemble d'entre elles. Elles apparaissent plutôt comme des propriétés secondaires, dérivés des traits principaux que nous venons d'exposer : c'est le caractère novateur et anti-conventionnel des œuvres de ces artistes qui les encouragent à se rassembler autour de positions esthétiques communes et à publiciser celles-ci sous la forme de manifestes, à la fois pour des raisons défensives (afin de se protéger des risques de rejet et d'isolement que peuvent entraîner leurs écarts vis-à-vis de l'horizon d'attente du public) et offensives (afin de promouvoir et d'imposer les innovations artistiques dont ils sont les auteurs).

à cet égard est d'offrir, malgré certaines limites que nous avons soulignées, un modèle plus objectiviste de l'antagonisme par lequel se définissent les avant-gardes[175] : celui-ci ne dépend pas (ou pas seulement) des aspirations révolutionnaires et d'une hypothétique pente spontanée à la subversion des artistes modernes, mais d'une opposition qui structure le champ de l'art entre un pôle de préservation et/ou d'imposition des normes artistiques et un pôle dans lequel la reconnaissance s'acquiert au contraire par la capacité à s'émanciper de ces normes, voire à les transgresser ostensiblement (mais jamais n'importe comment, toujours selon certaines règles pratiques plus ou moins tacites).

C'est bien cette dynamique socialement instituée qui produit la position avant-gardiste et non pas seulement la croyance en la valeur du nouveau ou, plus généralement encore, l'affirmation de la liberté de création de l'artiste. Il faut insister sur ce point car la formule de pôle autonome utilisée par Bourdieu peut laisser entendre, lorsqu'elle est détachée du schéma structurel d'ensemble dans lequel ce pôle prend place, que la défense et la mise en œuvre de cette autonomie artistique suffisent à définir la position d'avant-garde, alors qu'il s'agit là d'un principe que des artistes au style conventionnel peuvent aussi promouvoir. Réciproquement, la notion d'hétéronomie a le défaut de confondre des contraintes appliquées de manière presque non médiatisée depuis l'extérieur du champ de l'art – ce qu'illustrent bien les dispositifs répressifs sous le contrôle direct du pouvoir politique dans les régimes totalitaires ou, plus modestement, les cas réguliers de censure, y compris en régime libéral – et des contraintes exercées, souvent de manière plus diffuse et moins coercitive (principalement par la non-sélection et l'absence d'exposition et de reconnaissance publiques qui en découlent), par des institutions spécialisées à l'intérieur du champ de l'art et même reconnues jusqu'à certain point par leurs opposants (académies, musées, galeries, critique d'art, etc.). Or c'est bien l'opposition à ces sources d'hétéronomie « internes » qui est déterminante pour les avant-gardes, car c'est elle qui les définit comme rupture et novation vis-à-vis de conventions spécifiquement artistiques, là où l'opposition à des sources d'hétéronomie « externes » délimite plutôt un antagonisme éthico-politique autour de la défense (ou de la conquête) de la liberté artistique (celle des artistes mais aussi des autres acteurs spécialisés du monde de l'art).

La validité d'une telle caractérisation peut être aussi démontré par la négative en constatant que la période actuelle, marquée par la disparition des avant-gardes, ne correspond pas pour autant à une dissolution de l'autonomie artistique, ni même à l'abandon dans le monde de l'art des critères de nouveauté et de la valorisation des formes d'art anti-conventionnel. En

[175] On pourrait reconstruire un modèle aux mérites similaires à partir de la sociologie des mondes de l'art de Becker et, notamment, de ses concepts de convention et de révolution artistique, bien qu'il ne s'intéresse quasiment pas, contrairement à Bourdieu, à la notion d'avant-garde en tant que telle. Pour une discussion de la comparaison des atouts respectifs de ces deux références centrales de la sociologie de l'art, voir *infra*, chapitre 9, 2.2.1. et conclusion, 2.1.

revanche, la bipolarisation du champ de l'art, sur laquelle reposait la dynamique des avant-gardes, s'est quant à elle à peu près entièrement dissipée, puisqu'il n'existe plus guère, au sein de ce champ, de force organisée pour la préservation de systèmes de conventions artistiques, quels qu'ils soient. Au contraire, l'ensemble des institutions structurantes du monde de l'art sont acquises par avance aux ruptures qui pourraient surgir et s'efforcent même de les faire advenir, provoquant par là-même, paradoxalement, une certaine atténuation de leur force et de leur portée : l'opposition ne peut plus venir désormais, comme le montrent suffisamment les scandales récurrents de l'art-contemporain, que de résistances et d'attaques extérieures au champ de l'art *stricto sensu*, que ce soit celles de responsables politiques, des médias généralistes ou de groupes d'intérêts variés (religieux notamment), pouvant s'appuyer à divers degrés sur l'hostilité, réelle ou supposée, du public profane à l'égard de l'art actuel. Pour résumer la différence avec la situation qui prévalait au temps de l'art moderne, l'équivalent d'un Manet aujourd'hui pourrait toujours se heurter aux réprobations du public non averti, mais non plus au rejet d'un jury spécialisé[176]. C'est en ce sens la résorption quasi complète du pôle hétéronome traditionnel au sein du champ de l'art qui a conduit à la fin des avant-gardes, selon une hypothèse sur laquelle nous reviendrons plus en détail[177].

[176] Une telle approche s'écarte de la sociologie de l'art-contemporain de Nathalie Heinich, fondée justement sur l'étude de ses rejets par le public profane. Celle-ci propose de caractériser l'art-contemporain par la « transgression », non plus seulement des « cadres esthétiques », comme l'art moderne, « mais aussi [des] cadres disciplinaires […], voire des cadres moraux et même juridiques » (« De la transgression en art contemporain », Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (éd.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 114). Autrement dit, l'art moderne se limiterait à « la transgression des canons de la beauté » et des « codes de la représentation classique », tandis que, dans l'art-contemporain, « ce sont les canons définissant la notion même d'œuvre d'art qui sont atteints (*Le Triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 75-76). Cette thèse n'apparaît guère défendable tant les avant-gardes historiques ont multiplié les transgressions ici attribuées à l'art-contemporain. C'est ce qui conduit Heinich à une redéfinition *ad hoc* des catégories « art moderne » et « art contemporain », censées désormais ne plus renvoyer à « un découpage chronologique […] mais à un découpage générique […]. Dans cette perspective, les *ready-made* de Marcel Duchamp (mais pas ses tableaux) ou les monochromes de Kasimir Malevitch relèvent de l'art contemporain, bien qu'ils aient été produits dans un contexte moderne, alors que bien des œuvres réalisées aujourd'hui ne relèvent pas de l'art contemporain. » (« De la transgression en art contemporain », *op. cit.*, p. 117). Ce raisonnement contourné s'écarte des usages aussi bien savants qu'ordinaires de la notion d'art-contemporain, pour en proposer une définition stipulative et donc assez arbitraire : pourquoi utiliser des catégories historiques pour désigner des genres artistiques ? Et qu'advient-il alors du découpage chronologique qu'elles désignaient initialement ? Surtout, cette distinction figée, qui peut évoquer grossièrement la différence entre modernisme et avant-garde, apparaît moins tenable encore que celle-ci : le scandale causé par des œuvres aussi typiquement modernes que *Le Déjeuner sur l'herbe* ou *Olympia* repose tout à la fois (et inextricablement) sur des transgressions esthétiques et morales. De même, le non-fini des toiles impressionnistes ne remettait pas seulement en cause les règles de la représentation académique, mais bien ce qui était censé faire la différence entre œuvre et non-œuvre (ou pré-œuvre) et, corrélativement, une certaine morale du travail. Et cette inséparabilité des deux « genres » supposés s'accroît encore si l'on penche sur le cas des œuvres cubistes, constructivistes ou surréalistes. Réciproquement, il n'est pas certain que l'art-contemporain se caractérise par une intention de transgression morale ou « ontologique » aussi généralisée que ne le laisse entendre ce travail sociologique – pourvu que l'on élargisse l'analyse au-delà des cas d'œuvres à scandale les plus médiatisées. Sans pousser plus avant la critique de ces thèses, il semble bien que ni la notion de transgression, ni celles plus spécifiques de transgression éthique ou ontologique, ne permettent de caractériser de manière satisfaisante l'art-contemporain, pas plus que les particularités des rejets dont il fait l'objet.

[177] Voir *infra*, conclusion, 2.

Chapitre 2. Vers un soutien public à l'art d'avant-garde. Eléments de constat, 1945-1980

L'émergence au 19e siècle d'un pôle de production artistique valorisant la rupture avec les conventions artistiques de son temps et assumant les antagonismes sociaux qui en découlent a constitué un phénomène culturel tout à fait inédit. Que ce type de production artistique ait fini, un siècle plus tard, par recueillir le soutien des instances de consécration les plus officielles représente un autre tournant, inattendu aussi bien du point de vue de l'histoire de l'art qu'à l'échelle, plus vaste, des rapports entre Etat et culture. Elucider les causes et les conditions de cette seconde transformation réclame néanmoins de commencer par étayer et affiner ce constat d'un basculement dans les relations des institutions publiques à l'art d'avant-garde. Ce chapitre est donc consacré à l'examen de détail des choix artistiques suivis par quelques-unes de ces institutions dans les trois pays étudiés, sans prétendre néanmoins à l'exhaustivité, d'autant que les chapitres suivants permettront d'étoffer ces premiers constats. Nous avons choisi de limiter la comparaison historique à la période 1945-1980, du moins pour la France et la RFA, ce type de mesure diachronique étant impossible dans le cas des Etats-Unis qui ne mènent pas de politique artistique consistante avant les années 1960. Ce n'est pas que la date de 1945 doive être considérée comme un « *Nullpunkt* », une césure radicale dans l'histoire de l'art au 20e siècle, comme le veut une chronologie répandue mais discutable[1] ; elle permet simplement de bien mettre en lumière le passage entre deux périodes relativement équivalentes (de quinze à vingt ans) : l'une, de l'après-guerre jusqu'à la fin des années 1950 au moins, marquée par un relatif conservatisme artistique, et l'autre où s'affirme de plus en plus ouvertement, surtout à partir du milieu des années 1960, un engagement en faveur des avant-gardes artistiques.

L'objectivation statistique de ces évolutions se heurte cependant à certaines difficultés, d'ordre quantitatif d'abord. Non seulement les organisations impliquées dans le champ de l'art contemporain sont nombreuses, notamment en RFA où existe un dense réseau de musées et centres d'art contemporain. Mais, même considérées individuellement, ces institutions ont souvent une activité nourrie, impliquant une grande quantité d'artistes : le seul programme de bourses individuelles du National Endowment for the Arts récompense plus de 1300 artistes de sa première édition en 1967 jusqu'à 1980[2], tandis que les collections du Musée national d'art moderne en France acquièrent, entre 1945 et 1980, plus de 15 000 œuvres[3] – et les informations peuvent manquer sur nombre des artistes concernés. C'est pourquoi nous avons privilégié la

[1] Voir à ce sujet Richard Leeman, *Le Critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 31-39.

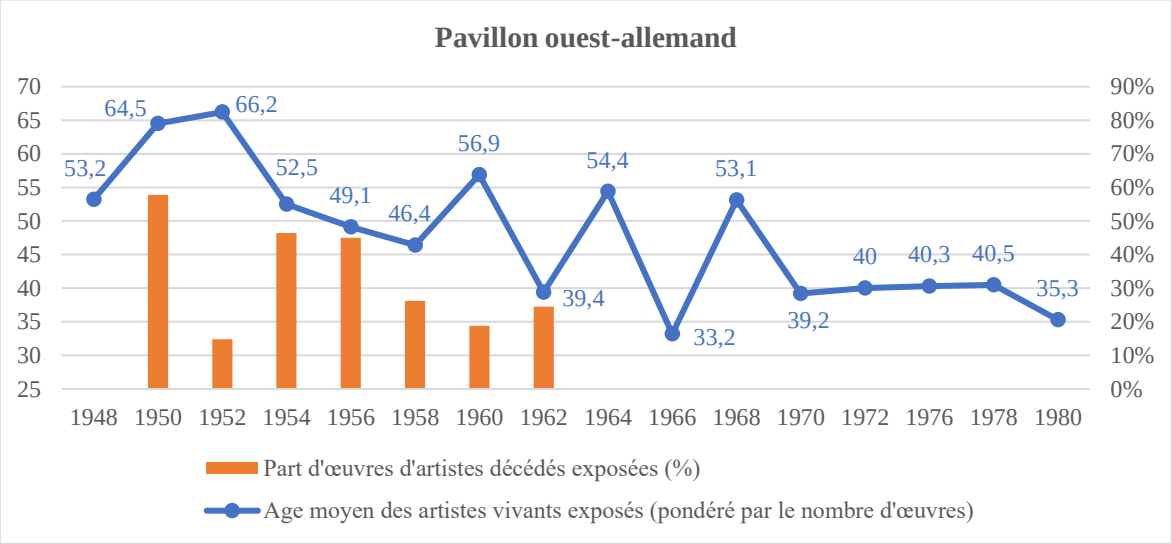
[2] Sans même compter les bourses « Crafts » et « Photography ». La liste complète se trouve dans les rapports annuels du NEA, accessibles en ligne : https://www.arts.gov/about/annual-reports (consulté le 7 septembre 2019). Elle est reprise d'un bloc dans Nancy Princenthal (éd.), *A Creative Legacy. A History of the National Endowment for the Arts Visual Artists' Fellowship Program, 1966-1995*, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 208-239.

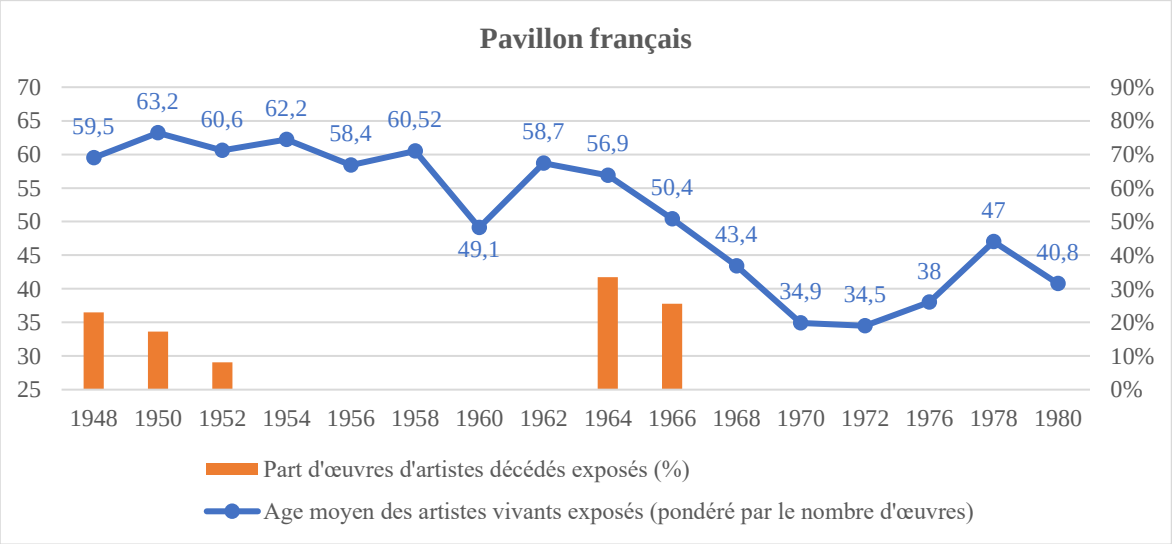
[3] D'après la base de données « La Collection du Centre Pompidou » [En ligne], https://collection.centrepompidou.fr (consultée le 17 juin 2019).

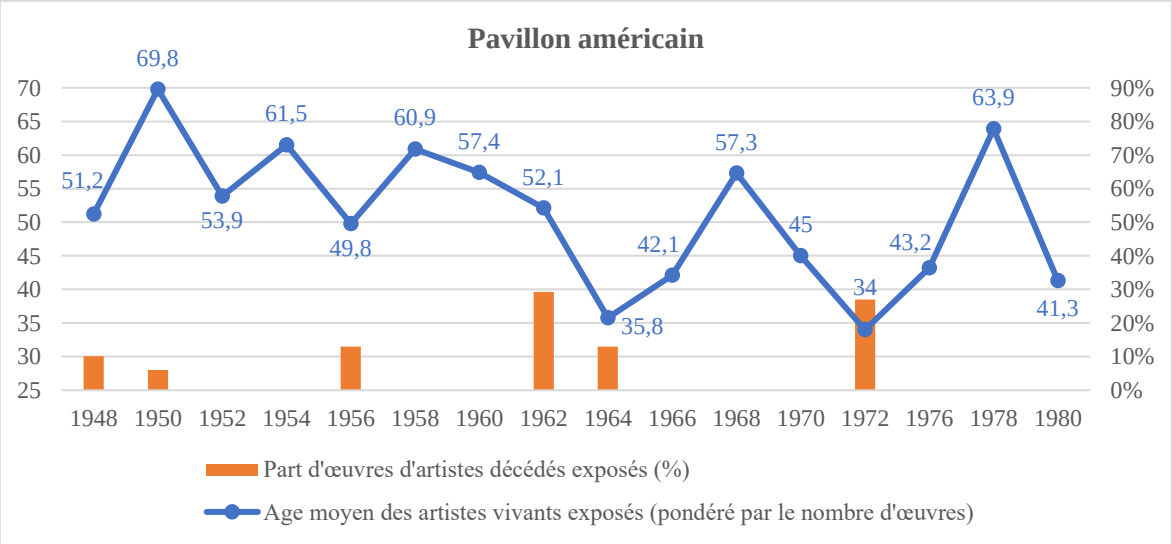
mesure du rajeunissement des artistes promus par ces institutions publiques au cours de la période, l'âge constituant un indicateur facilement accessible et efficace pour évaluer leur réorientation vers la création la plus récente. Si ce rajeunissement ne suffit pas à établir l'engagement de ces institutions en faveur d'un art d'avant-garde – de jeunes artistes pouvant bien produire des œuvres conventionnelles –, il en est néanmoins l'une des conditions nécessaires et donc l'un de ses indices quantifiables les plus probants : les avant-gardes sont en majorité lancées et animées par de nouveaux entrants dans le champ artistique, tandis que l'art consacré est généralement l'art d'une génération vieillie.

Cet indicateur ne vaut qu'en tant que première approximation et ne permet pas, bien sûr, de caractériser les orientations artistiques privilégiées. La mesure de celles-ci pose toutefois d'autres problèmes d'ordre méthodologique. Il est difficile notamment de coder l'esthétique d'un artiste donné d'une manière qui ne soit ni trop générale ni trop réductrice, d'autant que les œuvres d'une large partie d'entre eux se situent à la croisée ou aux marges des différents mouvements reconnus de leur époque et que leur style peut changer considérablement au cours de leur carrière. Ce dernier point renvoie au problème de l'anachronisme fréquent de ce type de labellisation : en dehors des groupes artistiques formellement constitués, les qualifications d'œuvres en termes de style ou de mouvement sont souvent des catégorisations rétrospectives (d'ailleurs toujours susceptibles d'être révisées), qui ne correspondent pas nécessairement aux représentations que se faisaient alors de leur travail les artistes concernés, ni à la manière dont ils étaient perçus par la critique d'art, les responsables institutionnels ou le grand public (ces différentes instances utilisant en outre des types de catégorisation souvent différents). Enfin, l'analyse statistique des choix artistiques s'accompagne d'un autre défaut pour partie inévitable, que nous avons déjà évoqué à propos du travail de Diana Crane : elle tend à égaliser des valeurs artistiques hétérogènes, aussi bien dans leur importance historique relative que dans la portée et le sens des ruptures qu'elles représentent. Présenter la *post-painterly abstraction* de Kenneth Noland [34], une machine peinte de Konrad Klapheck [16], une performance de Rebecca Horn [97], une installation situationniste [25], un tableau collectif des artistes de la Figuration narrative [38] ou une intervention architecturale *in situ* de Gordon Matta-Clark [114] n'a certainement pas les mêmes implications pour une institution artistique, quand bien même ces œuvres peuvent être chacune considérées comme un spécimen d'un « style » d'avant-garde des années 1960-1970. C'est pourquoi nous avons choisi d'en rester, en guise d'indicateur statistique *stricto sensu*, à de simples mesures d'âge, complétées dans ce chapitre et les suivants par des analyses qualitatives (fondées néanmoins sur d'importantes bases de données[4]) pour éclairer de manière plus substantielle les orientations artistiques des organisations recensées.

[4] En ce sens, les remarques qui précèdent ne doivent pas être interprétées comme une critique des méthodes quantitatives en histoire de l'art, dont Béatrice Joyeux-Prunel a bien montré les atouts, encore trop peu exploités







Graphique 1. Rajeunissement des artistes exposés dans les pavillons ouest-allemand, français et américain à la Biennale de Venise, 1948-1980[5]

(« L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée », *Histoire & Mesure*, vol. XXIII, n°2, 2008, p. 3-34). La méthode de traitement des données empiriques récoltées doit simplement être ajustée au problème abordé.

[5] Pour des précisions sur la constitution de ces tableaux comme de tous ceux qui suivent, voir Annexes V.

1. La Biennale de Venise ou l'« avant-gardisation » de la diplomatie culturelle

La Biennale de Venise constitue un cas exemplaire pour observer cette évolution, étant tout à la fois l'une des institutions les plus anciennes et structurantes du champ international de l'art contemporain et le lieu par excellence de consécration officielle de l'art actuel, à travers les expositions des pavillons nationaux. Ceux-ci sont d'ailleurs administrés, en général, par des organes dépendant des administrations diplomatiques plutôt que des administrations culturelles intérieures. C'est, en RFA, l'Institut für Auslandsbeziehungen (IfA), l'une des principales organisations parapubliques en charge de la diplomatie culturelle de la RFA, contrôlée et financée surtout par l'Auswärtiges Amt ; en France, l'Association française d'action artistique (AFAA), une association parapublique également soutenue surtout par le ministère des Affaires étrangères ; et aux Etats-Unis, l'United States Information Agency (USIA), grande agence du *soft power* américain pendant la guerre froide, placée sous la tutelle du Department of State, mais impliquée à Venise à partir de 1964 seulement comme nous allons le voir.

1.1. Venise dans les années 1950 : entre éclectisme salonnier et rétrospectives muséales

Comme le montrent les tableaux qui précèdent, ces sélections nationales, de l'après-guerre jusqu'aux années 1970, connaissent un rajeunissement frappant, même si le rythme et la chronologie varient selon les trois pays. Peu à peu, à partir des années 1960, les pavillons nationaux abandonnent (ou limitent) l'exposition d'artistes décédés et en fin de carrière, pour privilégier l'exposition d'artistes en milieu de carrière, voire dans leurs premières années de travail : c'est dans cette décennie que, pour la première fois (ou presque), la moyenne d'âge des exposants descend sous la barre symbolique des 50 ans et tombe même à plusieurs reprises, dans les années 1966-1972, sous les 35 ans. Derrière ces chiffres transparaît bien sûr une redéfinition des principes directeurs de ces représentations officielles. Des années d'après-guerre jusqu'à l'orée des années 1960, prédomine ce que l'on peut appeler une logique de consécration des consacrés : la sélection officielle redouble et parachève une reconnaissance depuis longtemps accordée par d'autres instances, impliquées plus en amont dans la construction et la validation des carrières artistiques (critique d'art, galeries, salons, etc.).

Les dates de 1948 à 1962 délimitent ainsi pour le pavillon ouest-allemand ce que Peter Joch appelle une « ère des rétrospectives » : motivée tout à la fois par une entreprise de réhabilitation de la modernité artistique réprimée sous le régime nazi et par une volonté de réintégration sur la scène artistique internationale, cette « tentative de "rattrapage" révèle les problèmes d'une politique d'exposition de type muséal qui ne fait pas justice aux nouveaux mouvements artistiques de l'époque »[6]. Sous la direction jusqu'en 1958 d'Eberhard

[6] Peter Joch, « The Era of the Retrospectives: 1948 to 1962. The Reparation, Reconstruction and Archaeology of the Progressive », Katia Reich, Elke aus dem Moore, Ursula Zeller (éd.), *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2009, p. 89.

Hanfstaengl, alors directeur des collections publiques de peinture de Bavière, puis jusqu'en 1962 de Hans Konrad Röthel, directeur, à Munich également, de la Galerie im Lenbachhaus, le pavillon allemand ordonne en effet ses expositions autour d'importantes rétrospectives, individuelles ou collectives, dont les peintres expressionnistes ont tout particulièrement les faveurs, avec par exemple une grande rétrospective Die Brücke en 1952. Une place est faite peu à peu aux mouvances abstraites qui, après être difficilement sorties de la clandestinité des années nazies, s'imposent comme le pôle dominant de l'avant-garde : de nombreux artistes rattachés à l'important groupe Zen 49, fondé à Munich en 1949, sont ainsi exposés jusqu'au début des années 1960. Néanmoins, les artistes en début ou milieu de carrière restent à peu près absents avant la fin des années 1950 : sur les 44 artistes présentés lors des quatre éditions de 1950 à 1956, un seul, Georg Meistermann, a moins de 40 ans (39 ans en fait). Il faut attendre l'édition de 1958 pour que soit accordée une première reconnaissance, encore timide, à des peintres informels relativement jeunes comme Otto Karl Götz (44 ans), Hans Platschek (35 ans), K. H. R. Sonderborg (35 ans), Fred Thieler (42 ans), Heinz Trökes (45 ans). Les grandes expositions d'abstraits restent quant à elles réservées à des artistes plus âgés, voire décédés, ayant commencé à produire sous Weimar : ainsi Baumeister et Bissier, figures tutélaires de l'art abstrait ouest-allemand dans l'après-guerre, bénéficient d'importantes rétrospectives en 1960 seulement, alors que le premier est décédé cinq ans plus tôt et que le second approche les 70 ans. Qu'il s'agisse de Baumeister et Bissier ou de la génération suivante des Nay et Winter, ceux-ci œuvrent pourtant dans des styles picturaux à l'avant-gardisme modéré, abstraction expressive dont les jalons ont été posés dès les années 1930, voire avant[7].

Ces tendances générales se retrouvent dans le cas du pavillon français, Raymond Cogniat, inspecteur général des Beaux-arts et commissaire du pavillon de 1948 jusqu'en 1960, organise lui aussi chaque édition autour d'une ou plusieurs rétrospectives de « maîtres » consacrés de l'art moderne, en priorité parmi ceux qui ont assuré le renom de l'Ecole de Paris[8] au début du siècle (Braque, Chagall, Rouault, Matisse, Dufy, Bonnard, etc.). Les plus jeunes générations sont reléguées aux marges de ces salles centrales et noyées dans des présentations touffues et peu lisibles : Cogniat préfère de larges panoramas encombrés, dans un esprit proche de celui des salons, à une sélection plus resserrée, comme le regrettent les critiques de l'époque[9]. A partir du milieu des années 1950, quelques peintres abstraits identifiés à ce que l'on appelle

[7] Sur l'histoire l'abstraction d'après-guerre en RFA, voir notamment Jean-Loup Korzilius, *La peinture abstraite en Allemagne 1933-1955. Sur le chemin vers l'inconnu*, Paris, L'Harmattan, 2001, en particulier p. 98-115 ; et Heinz Althöfer (éd.), *Informel. Der Anfang nach dem Ende*, Dortmund, Museum am Ostwall, 1999.

[8] Sur les problèmes de cette catégorie vague, voir Laurence Bertrand-Dorléac, « L'Ecole de Paris, un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n°2, 1995-1996, p. 249-281 ; et Natalie Adamson, « "Une réalité difficilement analysable" : l'historiographie de l'Ecole de Paris », Richard Leeman (éd.), *20/21 siècles*, n°5-6, Paris, 2007, p. 27-39.

[9] Voir par exemple les critiques cités par Annick Spay (éd.), *La France à Venise. Le pavillon français de 1948 à 1988*, Paris / Rome, Agence Française d'Action Artistique / Carte Segrete, 1990, p. 38.

parfois la Seconde Ecole de Paris bénéficient à leur tour d'expositions conséquentes, comme Tal Coat, Manessier ou Hartung, mais ce ne sont pas ces tendances abstraites que favorisent les sélections éclectiques de Cogniat[10]. Celui-ci privilégie plutôt des courants figuratifs peu novateurs, partisans d'une modernité très tempérée, indifférents voire hostiles aux évolutions artistiques postérieures au fauvisme et au cubisme. Il est notamment « depuis l'entre-deux-guerres l'inlassable défenseur des "peintres de la réalité poétique" »[11], groupe aujourd'hui quelque peu oublié de peintres produisant principalement paysages et natures mortes, dans une veine colorée et décorative, revendiquant l'héritage (très édulcoré) de Matisse et Bonnard, ce qui leur permettait alors de bénéficier un certain succès public et marchand : comme le résume Bertrand Dorival, alors conservateur du Musée national d'art moderne, pourtant guère connu pour ses goûts aventureux, une « peinture du juste milieu, ni d'avant-garde, ni académique […], parfait article de Paris et facile témoin d'un temps de facilité »[12]. Cogniat accorde également une place importante aux peintres du groupe de l'Homme Témoin, qui rejette explicitement l'avant-garde et l'abstraction en particulier – et ce à un très jeune âge, tout à fait exceptionnel pour les années 1950 : Bernard Buffet est ainsi le seul peintre de moins de 50 ans à bénéficier d'une exposition d'ampleur dans le pavillon français avant les années 1960[13]. Autrement dit, au-delà du principe des expositions rétrospectives, lorsqu'il s'agit de montrer les générations nouvelles et les tendances récentes de la peinture française, les sélections du pavillon français organisées par Cogniat apparaissent esthétiquement assez conservatrices.

Jacques Lassaigne, critique d'art et éditeur chez Skira, le remplace en 1962 et abandonne le modèle des grandes expositions panoramiques en resserrant les sélections sur cinq ou six artistes. Il essaie aussi, quoiqu'encore bien timidement, de la réorienter vers un art plus contemporain, avec notamment le choix en 1966 de Martial Raysse, âgé de 30 ans et représentant majeur du Nouveau Réalisme, c'est-à-dire d'une nouvelle génération d'avant-garde en rupture avec l'opposition abstraction / figuration qui structurait le champ de l'art français dans les années 1950. Néanmoins, Lassaigne brouille ces efforts en réintroduisant dans le pavillon français des rétrospectives d'artistes décédés, comme celle consacrée en 1964 à Roger Bissière, figure pionnière pour la peinture abstraite française d'après-guerre, alors âgé de 78 ans et qui décède quelques mois plus tard. Cet épisode est bien connu, puisque c'est au détriment de Bissière que Rauschenberg remporte cette année-là le Grand Prix international de

[10] Ainsi la sélection de Hartung et Soulages en 1952 serait due à l'intervention de Jean Cassou, directeur du MNAM, qui est systématiquement consulté sur les choix du pavillon français (Richard Leeman, *op. cit.*, p. 46-47).

[11] *Ibid.*, p. 52.

[12] Bertrand Dorival, *Les Peintres du vingtième siècle* cité dans *ibid.*, p. 28.

[13] « La coqueluche des magazines qui ne s'intéressent à la peinture que pour des raisons qui lui sont étrangères, le misérabilisme pour gens du monde (…) une arme inespérée des spectateurs de la figuration contre les succès de l'abstraction », comme le décrit alors virulemment le critique d'art Léon Degand après son exposition à Venise (dans *Aujourd'hui Art et Architecture*, juin 1956, cité par Annick Spay, *op. cit.*, p. 40).

peinture [33], dans ce qui est généralement considéré depuis comme le moment-pivot du déclin de la scène artistique parisienne – qui avait reçu ce prix six fois sur huit depuis 1948 – au profit de New York. Si la portée du prix de Rauschenberg, comme symbole du passage de flambeau de Paris à New York, doit être nuancée[14], il faut bien admettre que c'est l'interprétation qui en est faite par les acteurs de l'époque eux-mêmes : le commissaire du pavillon américain, Alan Solomon, assume ainsi très clairement cette stratégie d'hégémonie nationale en déclarant dans le catalogue de la Biennale que « le centre mondial des arts s'est déplacé de Paris à New York »[15], tandis que des critiques français comme Alain Bosquet[16] ou Pierre Cabanne[17] s'insurgent à l'inverse, avec un antiaméricanisme marqué, contre le choix du jury de la Biennale. D'autres observateurs, comme Pierre Restany[18], prennent plutôt le parti d'attaquer le caractère rétrograde de la sélection française, mais pour aboutir au même constat d'un déclin de la place parisienne, un problème qui faisait d'ailleurs l'objet d'inquiétudes et de débats dans le monde de l'art français depuis déjà plusieurs années, comme nous le verrons[19].

Au-delà du symbole que représente cette biennale pour la « géopolitique des mondes de l'art »[20], cette édition 1964 manifeste surtout le décalage qui s'est creusé entre la logique de consécration des vieux « Maîtres » modernes dans laquelle persistent les responsables du pavillon français, et la réorientation d'autres pavillons vers un art plus contemporain. Si Paris paraît alors perdre sa place de premier centre artistique mondial au profit de New York et se faire doubler même par d'autres villes européennes, c'est bien parce qu'elle semble, à travers ce type d'expositions, ne plus être la pointe avancée de l'avant-garde internationale qu'elle a été. Il faut voir en effet qu'à côté de l'exposition Bissière, Lassaigne présente également en 1964 une rétrospective du sculpteur cubiste Julio Gonzalez (mort en 1942), et poursuit encore dans cette veine en 1966 en dédiant deux grandes expositions à Gérard Schneider, peintre abstrait lyrique alors âgé de 70 ans, et à Victor Brauner (une distinction consécutive à son décès quelques mois plus tôt), qui avait déjà bénéficié d'une exposition dans le pavillon français en 1954. A côté du cas des pavillons nationaux, la Biennale de 1964 fait aussi apparaître le retard muséal français : sous le titre « L'art d'aujourd'hui dans nos musées »[21], une exposition du Pavillon central présentait les acquisitions de plusieurs musées internationaux, parmi lesquelles

[14] Voir les remarques à ce sujet de Catherine Dossin (*The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 171-174) et Béatrice Joyeux-Prunel (*Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 365-366).

[15] Cité dans Annick Spay, *op. cit.*, p. 64.

[16] Alain Bosquet, « Trahison à Venise », *Combat*, 23 juin 1964.

[17] Pierre Cabanne, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, n°968, 24-30 juin 1964.

[18] Richard Leeman, « Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire" », *Critique d'art* [En ligne], n°22, automne 2003, https://journals.openedition.org/critiquedart/1880 (consulté le 02 juillet 2019).

[19] Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 45-52.

[20] Selon la formule de Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*

[21] « Arte d'oggi nei musei », *XXXII Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, catalogue d'exposition (Venise, 20 juin-18 octobre 1964), Venise, Stamperia di Venezia, 1964, p. 9-62.

les choix du Musée national d'art moderne pouvaient apparaître bien timorés, comparés par exemple à ceux du Moderna Museet de Stockholm ou de la Haus Lange de Krefeld – c'était dans les collections présentées par ces derniers et non dans celle du MNAM que l'on pouvait trouver des œuvres de Klein ou Tinguely, alors exclus des circuits officiels et muséaux français. C'est le constat critique et désabusé que dresse Gaëtan Picon lui-même, alors directeur des Arts et des lettres au ministère des Affaires culturelles et partisan, contre le conservatisme d'autres officiels français, d'une réorientation de la politique artistique vers la création la plus récente :

> *La salle française était d'un éclectisme et d'un retard déprimant : Sonia Delaunay, Le Corbusier, Masson, Beaudin, Picasso. Ces noms sont peut-être plus sûrs que ceux d'Yves Klein, de Rauschenberg, de Bacon, de Burri, de Mathieu… dont on voyait les œuvres à côté, dans les salles de Guggenheim, de la Tate Gallery ou de Krefeld – en même temps d'ailleurs que celles de Dubuffet et Giacometti. Mais cela n'apprenait rien à ceux qui étaient là justement pour apprendre. Cela donnait l'impression d'une France tirant son épingle du jeu, peut-être absente du jeu…*[22]

Il faut veiller toutefois à l'inverse à ne pas reconstruire rétrospectivement l'histoire du pavillon français depuis 1948 comme celle du bastion d'un conservatisme artistique forcené. C'est plutôt un virage manqué au début des années 1960, à un moment où les autres représentations nationales se tournent de plus en plus vers l'art contemporain, qui conduit à l'échec de 1964 et signale la perte d'influence de la scène artistique française, du moins dans sa représentation extérieure officielle. En revanche, de l'après-guerre jusqu'à la fin des années 1950, le privilège accordé aux expositions rétrospectives, les sélections pléthoriques et éclectiques, la marginalisation de la création contemporaine et la mise à l'écart des tendances les moins conventionnelles, historiques ou actuelles, constituent des traits communs à la plupart des pavillons nationaux. Nous l'avons vu avec le pavillon ouest-allemand, mais c'est aussi le cas aussi d'autres pavillons : l'Italie célèbre au cours des années 1950 de nombreux artistes des avant-gardes historiques dans le pavillon central (De Chirico, Carra, Morandi, Severini, etc.), tandis que la Grande-Bretagne va jusqu'à dédier des rétrospectives à Turner en 1948 et à Constable en 1950. L'organisation générale de la Biennale elle-même va dans ce sens. Fondée en 1895, elle reste en effet dans l'après-guerre encore proche de son fonctionnement d'origine, lui-même calqué sur les deux grands modèles qu'étaient alors le Salon (parisien notamment), avec son jury et ses prix par disciplines, et les grandes expositions internationales initiées au 19e siècle, où sont invitées à participer, autour du pays hôte en démonstration, les « grandes » nations construisant et finançant leurs propres pavillons[23]. Ceci conduit à ordonner le champ international de l'art contemporain selon une double catégorisation, par écoles nationales et par médiums artistiques. Jusqu'à l'orée des années 1950, les commissaires des pavillons nationaux

[22] Gaëtan Picon, « Note à l'attention de Monsieur le Ministre », 24 juin 1964, AN/F/21/8294, dossier « Utilisation du Grand Palais. D.M.F ».

[23] Sur ce double modèle, voir par exemple Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1896-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968, p. 30-55.

tendent en effet à présenter (parcimonieusement) les artistes les plus récents dans le sillage des grands maîtres du début du siècle, manière de démontrer l'influence et la vitalité durables de la scène artistique qu'ils promeuvent, ainsi que l'image d'une identité artistique nationale transgénérationnelle. Cette approche, loin d'être le seul fait d'officiels rétrogrades, correspond dans les années 1950 à des conceptions qui restent largement prégnantes parmi les critiques d'art aussi bien que les conservateurs de musée. D'autre part, le système des Grands prix, répartis par médium (peinture, sculpture, gravure), conduit les responsables officiels à fixer leurs sélections selon ces séparations disciplinaires traditionnelles, avec aussi souvent des sections consacrées à la tapisserie, au vitrail ou à l'art sacré. On imagine bien que ce type de classification n'encourage guère la prise en compte des productions artistiques les plus novatrices et expérimentales. Enfin, le comité organisateur de la Biennale propose lui-même des thèmes généraux, que suivent plus ou moins fidèlement les pavillons nationaux, et qui ont souvent dans les années d'après-guerre une forte teneur historique : les courants les plus importants du 20e siècle en 1950 (avec une exposition centrale autour des Fauves, des Futuristes et du Cavalier bleu)[24], l'expressionnisme en 1952, le surréalisme en 1954[25] [8], etc. Il faut attendre 1958 pour que se manifeste un premier intérêt, encore timide, à l'égard des nouvelles générations artistiques, avec une exposition dans le pavillon central consacrée à la « jeune création internationale », où sont représentés soixantaine de jeunes artistes[26].

1.2. Venise après 1964 : un lieu d'expérimentation et d'affirmation pour les avant-gardes

C'est avec ce modèle de « super-salon »[27] des beaux-arts que rompent la Biennale et ses pavillons à partir du milieu des années 1960. Cette évolution se ressent déjà dans l'évolution des thèmes des expositions présentées, désormais en prise avec les problématiques de l'art le plus récent, sur son versant formel et expérimental aussi bien que social et politique : le pavillon central est occupé en 1968 par une exposition sur les « axes de la recherche contemporaine », en 1970 par des « Propositions pour une exposition expérimentale » et en 1976 la Biennale se présente sous l'intitulé général « Environnement, participation, structures culturelles ». Surtout, suite aux contestations qui émaillent l'ouverture de la Biennale 1968 – et auxquelles participent de nombreux artistes[28] –, le système des prix est aboli et plus aucun n'est attribué jusqu'en 1986. Cela signe du même coup l'abandon définitif de la catégorisation conventionnelle des œuvres par médiums, qui n'était plus appropriée à l'essentiel de la création contemporaine. De

[24] Philip Rylands, Enzo di Martino, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale, 1895-1991*, Richmond, Wyldbore & Wolferstan, 1993, p. 101.

[25] Peter Joch, *op. cit.*, p. 96-97.

[26] Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948-1968*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 328.

[27] La formule est de Lawrence Alloway, *The Venice Biennale*, *op. cit.*, p. 30.

[28] Voir Chiara Di Stefano, « The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days », Clarissa Ricci (éd.), *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milan, Et al., 2010, p. 130-133.

même, le principe des contributions nationales commence à être contesté dans les années 1960. En 1964, alors que se tiennent pour la première fois la même année la Biennale de Venise et la documenta de Cassel, certains critiques comparent défavorablement l'organisation de la première à celle de la seconde : là où la Biennale s'éparpille sans unité entre ses différents pavillons, la documenta « vise à une représentation supranationale de la production artistique contemporaine »[29] qui semble plus conforme à la structuration de plus en plus transnationale du champ de l'art. Si les pavillons nationaux ne disparaissent pas pour autant, même après les contestations de 1968, leur conception change, ce qu'indique notamment le resserrement des sélections. De 1948 à 1960, sous le commissariat de Cogniat, le pavillon français présente ainsi en moyenne 18 artistes, contre seulement 6 entre 1962 et 1980, tandis que le pavillon allemand, passe d'une moyenne de 13 artistes entre 1948 et 1962 à 2,5 entre 1964 et 1980. Il s'agit moins désormais de présenter un panorama représentatif d'une scène artistique nationale que d'établir la position, dans le champ transnational de l'art contemporain, d'un artiste présenté comme majeur, indépendamment (en théorie du moins) du contexte national dans lequel il s'est affirmé. Ce changement ne correspond certainement pas à une disparition du facteur national dans la conduite des carrières artistiques, ni à un abandon des stratégies de diplomatie culturelle, mais plutôt à une évolution de leurs modalités : le passage d'une logique internationale, où il s'agit de promouvoir une école nationale en tant que telle, dans son ensemble, par comparaison avec d'autres écoles rivales[30] – les grands « maîtres » mis en avant dans chaque pavillon devant apparaître, dans cette perspective, comme la quintessence d'un supposé génie national –, vers une logique transnationale, où il s'agit plutôt désormais de pousser ses meilleurs pions sur un terrain commun, selon une logique plus individualisante donc, même si leur succès doit indirectement rejaillir sur la scène artistique dont ils sont issus[31].

L'effet de ce changement de perspective est bien sensible dans le cas des Etats-Unis, que nous avons laissé de côté jusqu'à présent. En effet, le pavillon américain se distingue de ses homologues en ceci qu'il est le seul avant les années 1960 à n'être pas contrôlé par l'Etat qu'il représente. C'est, d'abord, une coalition d'acteurs privés (musées, fondations, galeries) qui l'administre lors des trois premières éditions d'après-guerre, avant que son premier propriétaire, Grand Central Art Galleries (une galerie coopérative new-yorkaise) ne le revende en 1954 au

[29] R. Hartmann, « What is the difference between Venice and Cassel ? », *Frankfurter Neue Presse*, 19 septembre 1964, cité par Vittoria Martini, *op. cit.*, p. 71 (le titre de l'article est cité en anglais).

[30] Sur « le traitement de l'historiographie […] par "écoles nationales" », voir Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 124.

[31] Cette transition d'un modèle à l'autre est d'ailleurs bien perçue comme telle à l'époque, parfois sous un angle négatif : le critique d'art du *Zeit* regrette ainsi en 1966 que le pavillon ouest-allemand « se concentre sur des individus qui ne peuvent malheureusement être vus comme des représentants des tendances récentes de l'art allemand » (Gottfried Sello, « über die 33. Biennale », *Die Zeit*, 1er juillet 1966, p. 20, cité par Annette Lagler, « Museum – historical Space – Medium of Inspiration. West German Contributions to the Biennale from 1964 to 1990 and the Role of the Pavilion », Katia Reich *et al.*, *op. cit.*, p. 112).

MoMA, qui en assure l'organisation pendant près d'une décennie, à travers sa branche extérieure, l'International Council. Le statut de cet organe est ambigu : théoriquement privé, il a pu servir de façade à cette époque pour les discrètes subventions de la CIA ou d'autres agences gouvernementales en faveur de la promotion extérieure de l'art américain[32]. Cette singularité du pavillon des Etats-Unis ne l'empêche pas de suivre, entre 1948 et 1964, les tendances précédemment observées : si des efforts, encore timides, sont faits pour introduire en Europe l'expressionnisme abstrait (en 1958 notamment), la préférence est donnée aux panoramas éclectiques (près de 80 artistes en 1948) et aux rétrospectives d'artistes déjà reconnus, comme John Marin en 1950 ou Ben Shahn en 1954. L'année 1964 marque à cet égard une double rupture, institutionnelle et artistique. Pour la première fois, avec le retrait du MoMA et sa reprise par l'USIA, le pavillon américain devient ouvertement un lieu d'exposition officiel. C'est aussi cette année-là, nous l'avons vu, que la représentation américaine obtient l'un de ses succès les plus éclatants. Au-delà du seul cas de Rauschenberg, Alan Salomon, conservateur du Jewish Museum à New York, chargé par l'USIA de l'organisation de l'exposition, ordonne sa sélection autour des principales tendances de la scène d'avant-garde américaine du début des années 1960 : Neo Dada (avec Johns et Rauschenberg) et la *Post-painterly abstraction* (avec Louis et Noland) forment le cœur de l'exposition, encadré par un quatuor de jeunes artistes représentatifs des tendances Pop et minimales (Chamberlain, Dine, Oldenburg, Stella)[33]. Le caractère officiel de cette présentation de la jeune scène américaine est d'autant plus marqué qu'elle est, faute de place, installée pour la plus grande part dans l'ancien consulat américain de Venise. Il n'est pas anodin non plus, dans une exposition financée par le State Department, de voir s'étaler sur les cimaises des reproductions en grand format de drapeaux américains dans les œuvres de Johns, de portraits de Kennedy ou d'astronautes de la NASA dans celles de Rauschenberg [33]. Cette réussite initiale, « l'une des entreprises les plus importantes accomplies par le gouvernement américain au niveau culturel depuis la guerre »[34], selon Solomon, ne permet pas cependant de stabiliser le fonctionnement du pavillon. Sa responsabilité est transférée l'année suivante à la Smithsonian Institution, la vaste organisation en charge des musées nationaux de Washington (les seuls aux mains de l'administration fédérale aux Etats-Unis), et, plus spécifiquement, à un International Art Program rattaché à la National Collection of Fine Arts. Ce programme devient en 1975 l'International Exhibitions Committee, sous la tutelle désormais de l'American Federation of Arts, mais toujours financé (selon les années) par la Smithsonian Institution, l'USIA, le National Endowment for the Arts, etc. Le choix qui est fait, au fil de ces complexes pérégrinations bureaucratiques, de déléguer à chaque édition l'organisation du pavillon

[32] Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006, p. 155-156.
[33] Nous nous appuyons ici et dans les lignes suivantes sur Philip Rylands, Enzo di Martino, *op. cit.*, p. 139 *sqq.*
[34] Cité dans *ibid.*, p. 159.

américain à un musée différent produit une certaine irrégularité dans les orientations artistiques privilégiées[35]. Celles-ci peuvent valoriser la scène d'avant-garde américaine actuelle, comme en 1966, lorsque Henry Geldzahler, conservateur au Metropolitan Museum et directeur des Arts visuels au National Endowment for the Arts, présente quatre peintres Color Field et Pop (Frankenthaler, Kelly, Lichtenstein et Olitski). Ils peuvent aussi être assez conservateurs, comme en 1968 où les responsables de la Smithsonian Institution refusent une proposition du Los Angeles County Museum of Arts centrée sur les installations très politiques d'Ed Kienholz pour la remplacer par un choix de peinture figurative, « douloureusement provincial » comme le déplore une critique d'art[36], établi par le curateur du musée de l'université du Nebraska. Ces discontinuités – qui illustrent, tout à la fois, les efforts à partir des années 1960 pour créer une politique fédérale ambitieuse de soutien aux arts visuels et les difficultés à institutionnaliser une telle politique dans un pays où ce soutien a été jusqu'alors presque exclusivement pris en charge par le marché de l'art et le mécénat privé – expliquent en tout cas les variations marquées du nombre d'artistes présentés et de leur âge moyen d'une année à l'autre.

Le mouvement de rajeunissement des artistes sélectionnés est plus net dans le cas des deux autres pavillons. En effet, le nouveau commissaire ouest-allemand, Eduard Trier (directeur de l'influente Kunstakademie de Düsseldorf et membre du comité organisateur de la documenta de Cassel), rompt nettement avec les logiques rétrospectives des années précédentes et, à partir de 1964, plus aucun artiste décédé n'est exposé dans le pavillon. Surtout, Trier retient des artistes encore dans une phase ascendante de leur carrière, ce qui est conforté par les choix de ses successeurs : sous la direction entre 1970 et 1972 de Dieter Honisch (alors directeur du Württembergischer Kunstverein de Stuttgart), puis jusqu'en 1980 de Klaus Gallwitz (directeur de la Kunsthalle de Baden-Baden), l'âge moyen des artistes exposés se stabilise autour de 40 ans, ce qui est d'autant plus remarquable que, plus encore que d'autres pavillons, les expositions ouest-allemandes ne retiennent qu'un petit nombre d'artistes, le plus souvent deux ou trois, et attribuent donc à ces jeunes artistes un large espace d'expérimentation. Elles distinguent ainsi, avec un délai nettement raccourci, des figures et des mouvements majeurs de la scène d'avant-garde de cette période, qu'il s'agisse du Groupe Zero en 1970 [74], de Richter en 1972, de Beuys en 1976, ou encore de Baselitz et Kiefer en 1980. L'autre élément remarquable, et qui découle de cette réorientation vers la création contemporaine, réside dans la reconnaissance accordée à des formes artistiques non-conventionnelles. En 1970, les spectateurs ont ainsi à faire à un « espace coloré » de Georg Karl Pfahler, à une grande sculpture pénétrable de Thomas Lenk et aux environnements lumineux et cinétiques de Heinz Mack et Günther Uecker. En

[35] C'était une coutume instaurée par le MoMA qui, de 1954 à 1962, délègue une édition sur deux l'organisation du pavillon à un autre musée (comme l'Art Institute de Chicago en 1956 ou le musée de Baltimore en 1960).

[36] Citée dans *ibid.*, p. 165.

1976, la salle centrale est entièrement dédiée à une installation de Joseph Beuys ; dans les salles attenantes, Reiner Ruthenbeck a tendu à partir de l'encadrement d'une porte des bandes de caoutchouc délimitant une sorte d'espace virtuel, et Jochen Gerz a construit un monumental demi-cheval de bois évoquant le cheval de Troie, dans le ventre duquel il se dissimule quatre jours durant [117]. En 1978 enfin, Ulrich Rückriem dispose au centre du pavillon quatre gros blocs rocheux séparés par un étroit passage en croix, à mi-chemin entre sculpture minimaliste et installation Land Art. A l'irruption de ces nouveaux médiums correspond, on le voit, une transformation des modes d'exposition et de valorisation du travail des artistes retenus : tandis que les sélections des années 1960 tendaient encore à présenter les artistes, même d'avant-garde, à travers des expositions assez convenues, sous la forme d'accrochage d'ensembles d'œuvres variées, jugés représentatifs de la carrière de l'artiste concerné, les années 1970 voient se multiplier, aussi bien d'ailleurs dans le pavillon français qu'allemand, des propositions *in situ* ou du moins spécifiquement conçues et produites à l'occasion de l'exposition. Enfin, à ces formes anti-conventionnelles s'ajoute une dimension critique et politique des œuvres retenues, qui était assez largement absente dans les décennies antérieures, où la promotion des avant-gardes historiques ou contemporaines, se faisait au prix d'une décontextualisation socio-historique et de leur réduction à des enjeux formels et esthétiques. Le retour d'un avant-gardisme politisé est d'autant plus prégnant dans le cas de la RFA que son pavillon vénitien a été érigé par le régime nazi, ce qui pousse certains artistes à introduire d'importantes références dans leurs œuvres à cet arrière-plan historique et son héritage dans la société ouest-allemande contemporaine. C'est le cas des séries picturales de Richter en 1972 et de Kiefer en 1980, et bien sûr de Beuys, présenté dans cette sélection officielle cinq ans après avoir été renvoyé de la Kunstakademie de Düsseldorf pour son activisme politique.

Dans le pavillon français, le phénomène de rajeunissement est tout aussi net. Après l'échec de 1964 et au vu des difficultés de Lassaigne à le réorienter vers l'art contemporain, c'est le critique d'art Michel Ragon qui est nommé à sa place en 1968, de manière éphémère néanmoins, puisqu'il démissionne avant l'ouverture de la Biennale, dans le contexte des mobilisations politiques de l'époque, pour protester contre l'expulsion hors de France de certains artistes étrangers[37]. Il a eu le temps néanmoins de proposer une sélection tournée vers des tendances artistiques plus novatrices, avec notamment Arman, Piotr Kowalski ou Nicolas Schöffer. Ragon avait prévu de présenter en 1970 Jacques Monory, Pierre Soulages et Jean Dubuffet mais, suite à sa démission, c'est finalement l'un des pavillons les plus expérimentaux de la période qui est organisé sous l'égide de l'architecte-commissaire Claude Parent. Celui-ci conçoit un environnement architectural global au sein du bâtiment (selon les principes de la

[37] Annick Spay, *op. cit.*, p. 78.

« fonction oblique » développé avec Paul Virilio au sein du groupe Architecture Principe), dans lequel les artistes sélectionnés produisent un travail collectif [75]. L'engagement de la représentation officielle en faveur de jeunes artistes reste fort dans les biennales suivantes : en 1972, le commissaire Raoul-Jean Moulin présente ainsi les œuvres des jeunes Boltanski, Titus-Carmel et Le Gac, que Harald Szeemann rassemble cette même année à la documenta sous le label des « Mythologies individuelles »[38], et en 1976, Pierre Restany expose Bertrand Lavier, Alain Jacquet, Jean-Pierre Raynaud ou encore les travaux du Collectif d'art sociologique fondé deux ans plus tôt par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot. Si les choix du pavillon français sont par la suite plus éclectiques et moins pertinents – les sélections de 1978 et 1980 sont critiquées[39] –, ils démontrent donc aussi, à partir du milieu des années 1960, un effort inédit pour distinguer les figures marquantes de la scène d'avant-garde française contemporaine et l'intégration de médiums et techniques non-conventionnels – des environnements carrelés de Raynaud aux installations lumineuses de Morellet en passant par les sculptures spatio-dynamiques de Schöffer, les œuvres sonores de Le Gac ou encore les ensembles conceptuels de Gette – représente une rupture frappante avec les sélections des années 1950, limitées à une conception relativement convenue de la peinture et de la sculpture.

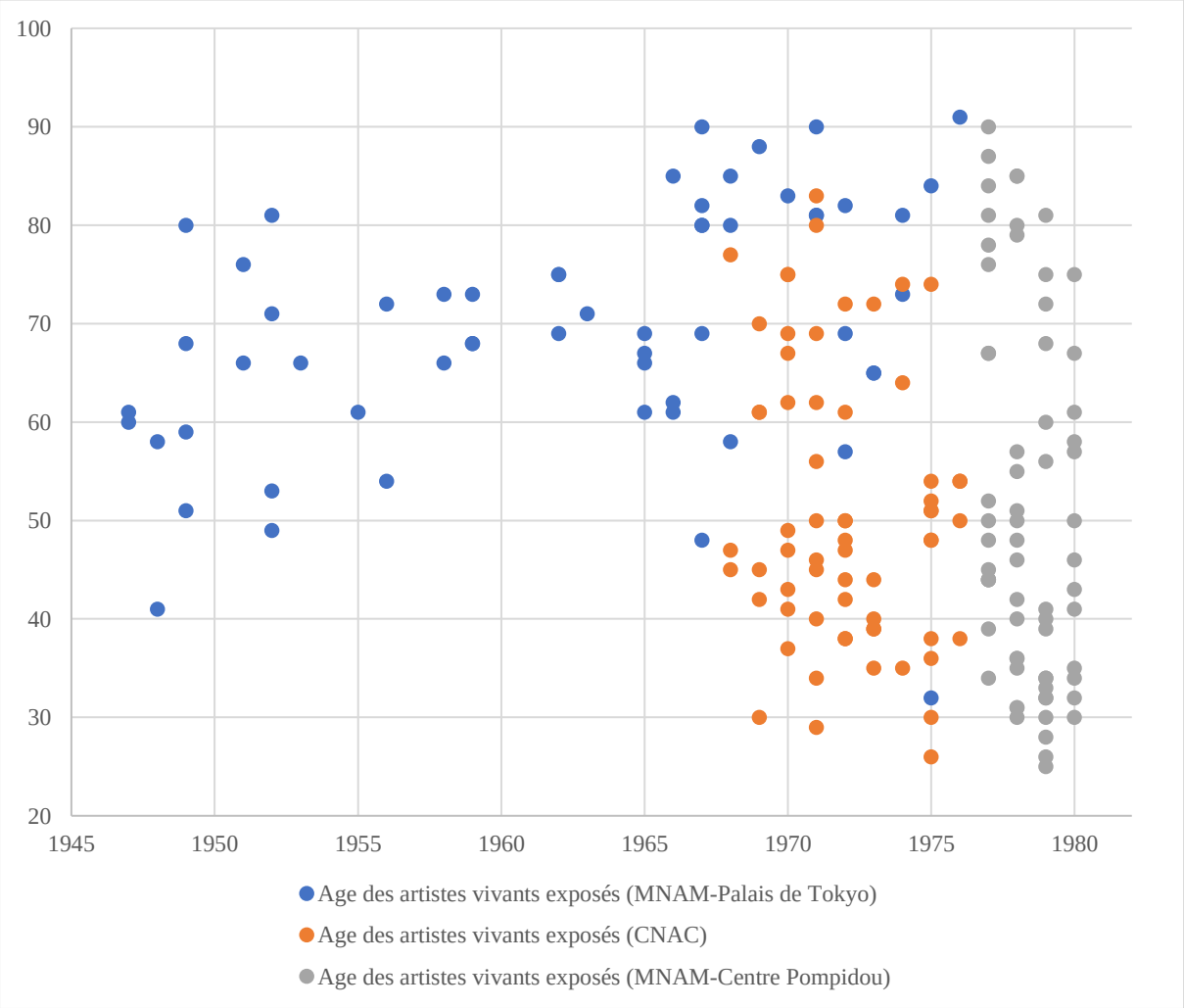
L'analyse des sélections nationales présentées à Venise est donc un bon révélateur des transformations qui affectent à cette période les rapports entre avant-gardes et instances officielles. Là où celles-ci tendaient, dans les années 1945-1960, à célébrer de grandes figures de la modernité artistique largement reconnues voire déjà historiques, elles apportent désormais visibilité et reconnaissance à des carrières encore ascendantes, dont la réputation n'est pas établie, même au sein du sous-champ des avant-gardes. Corrélativement, elles passent de la promotion consensuelle de styles artistiques conventionnels ou d'anciennes innovations avant-gardistes banalisées à un travail de prospection, de production et de valorisation d'œuvres nettement plus anti-conventionnelles. Si l'on peut percevoir les premiers signes d'une telle réorientation dès le début des années 1960, c'est néanmoins surtout à la fin de la décennie qu'elle s'affirme et s'accélère, les années-pivot 1968-1970 représentant à cet égard, sinon une rupture à proprement parler, du moins une intensification et une systématisation d'initiatives pour une bonne part engagées en amont mais de manière encore hésitante et inaboutie. Ces transformations s'observent de manière très similaire, du point de vue de leurs modalités comme de leur chronologie, dans la plupart des institutions publiques de l'art contemporain à cette époque, aux Etats-Unis, en France et en RFA, comme nous allons le voir à présent.

[38] Sur cette mouvance aux contours mal définis, voir : Jean-Marc Poinsot (éd.), *Une scène parisienne, 1968-1972*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991 ; et Magali Nachtergael, *Les Mythologies individuelles, récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2012.

[39] La critique d'art du *Monde*, Geneviève Breerette écrit ainsi en 1980 : « Et le pavillon français ? Quelle gaffe ! Avec la sélection d'il y a deux ans, on pensait "province" ; cette année, on pense "village". » (*Le Monde*, 15-16 juin 1980, cité dans Annick Spay (éd.), *op. cit.*, p. 98).

2. Le Musée national d'art moderne, symbole et instrument d'un renversement du rapport de l'Etat français aux avant-gardes

Par rapport à la RFA à cette période, le système muséal français se caractérise par sa forte centralisation administrative et géographique, surtout s'agissant d'art moderne et contemporain. Le rôle qu'occupe le Musée national d'art moderne (MNAM) dans la politique de la création artistique y est capital et ne peut être comparé à cet égard à aucun autre lieu d'exposition en RFA ou aux Etats-Unis. Son histoire, de sa réouverture après la guerre en 1947 jusqu'à la fin en 1981 du mandat de son premier directeur au Centre Pompidou, Pontus Hultén, est l'une des meilleures illustrations qui soient de l'importance des changements qui ont affecté les rapports entre musées et avant-gardes dans la seconde moitié du 20e siècle, tant est profond l'écart entre les options conservatrices défendues dans les années 1950 et le caractère pionnier du projet Beaubourg dans les années 1970. C'est pourquoi nous nous limitons ici à son examen, que les chapitres suivants compléteront en abordant les cas d'autres institutions engagées dans une même direction, de la Biennale de Paris ou de l'ARC aux musées de Saint-Etienne ou Grenoble.



Graphique 2. Evolution de l'âge des artistes vivants exposés au MNAM et au CNAC de 1947 à 1980 (expositions monographiques)

2.1. Le premier MNAM : vingt ans cantonnés à une modernité consacrée et nationale

C'est ce qu'illustre le graphique 2, qui récapitule l'âge de tous les artistes ayant bénéficié durant cette période d'une exposition personnelle au MNAM et au Centre national d'art contemporain[40]. On y constate à nouveau un net abaissement de l'âge des artistes exposés au fil du temps, moins cependant par un rajeunissement moyen – car le MNAM ne cesse jamais d'exposer des figures majeures de l'art du 20e siècle, en fin de carrière ou décédées – que par l'addition aux programmes d'exposition, à partir de la fin des années 1960, de jeunes artistes qui en étaient jusqu'alors à peu près exclus[41]. Avant la création du CNAC en en 1967, le sculpteur autrichien Fritz Wotruba (à 41 ans) et le peintre anglais Graham Sutherland (à 49 ans) étaient les deux seuls artistes de moins de 50 ans à avoir bénéficié d'une exposition personnelle (sur plus d'une cinquantaine d'expositions d'artistes vivants). Il est intéressant néanmoins de remarquer que cette évolution n'est pas linéaire. Dans les années d'après-guerre, le MNAM présente encore quelques expositions d'artistes âgés d'une cinquantaine d'années, comme Henry Moore en 1949 ou Germaine Richier en 1956. C'est à partir du milieu des années 1950 que le musée semble se replier sur une ligne plus passéiste : l'intégralité des artistes vivants exposés individuellement de 1957 à 1967 ont plus de 60 ans et les artistes décédés deviennent majoritaires[42]. Il faut sans doute y voir l'effet du vieillissement des deux responsables du musée et du non-renouvellement de leurs goûts et fréquentations artistiques. L'accession de Bernard Dorival à la tête du MNAM de 1965 à 1968, à la suite de Jean Cassou qu'il avait secondé depuis l'ouverture du musée, ne marque pas de changement majeur à cet égard, d'autant que Maurice Besset, entré au musée en 1961 et, selon Yve-Alain Bois, « le seul conservateur à cette époque bien informé des développements internationaux de l'art », quitte également son poste à la suite de Cassou[43]. A l'inverse, Dorival apparaît nettement plus conservateur que Cassou et Besset, et il est d'ailleurs contesté à cette période pour son absence d'intérêt pour la production artistique récente, aussi bien par la critique d'art et les artistes que par les responsables du ministère des Affaires culturelles (nous y reviendrons dans le chapitre suivant). La conception du MNAM

[40] Le Centre national d'art contemporain (CNAC), créé en 1967 en vue de la création d'un nouveau musée d'art moderne et contemporain, est fusionné en 1973 avec le MNAM au sein du Centre Pompidou. Il apparaît en ce sens indissociable de l'histoire du musée, d'où son intégration à ce graphique.

[41] Laurent Jeanpierre a proposé dans un article récent une analyse quantitative de la collection d'Etat du CNAP (Centre national des arts plastiques), dont les conclusions convergent avec notre analyse du cas du MNAM : si le rajeunissement des artistes achetés est un peu plus tardif et moins prononcé (à partir surtout du milieu des années 1970), la part des artistes achetés pour la première fois croît à partir de 1958 et devient majoritaire de 1968 aux années 1980, signalant le passage d'une politique d'acquisition tournée vers les « valeurs sûres » à la « jeune création » (Laurent Jeanpierre, « Temps de l'art vivant de 1791 à nos jours. Régimes d'historicité dans la collection nationale d'art de l'Etat français », François Jarrige, Julien Vincent (éd.), *« La modernité dure longtemps ». Penser les discordances des temps avec Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020, p. 239-261).

[42] De 12 artistes sur 29 entre 1947 et 1955 (41,4%) à 17 artistes sur 28 entre 1956 et 1964 (60,7%).

[43] Yve-Alain Bois, « Better Late than Never », Bernard Blistène, Lisa Dennison (éd.), *Rendezvous. Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums*, cat. exp., New York, Solomon R. Guggenheim Museum (16 octobre 1998-24 janvier 1999), New York / Paris, Guggenheim Museum Publications / Editions du Centre Pompidou, 1998, p. 45.

qu'il exprime en 1985 encore indique assez l'idée à la fois nationale et conservatrice qu'il se fait du rôle du musée : « Le Musée d'art moderne doit être un panorama objectif de la peinture française depuis le début du siècle, mais un panorama provisoire […]. Le Musée d'art moderne est à l'image d'un purgatoire avant le paradis du Louvre »[44]. Ironiquement, la formule est proche de celle qu'utilisait Pierre Restany en 1964 pour critiquer la politique MNAM, lui reprochant de n'être qu'« un petit Louvre en service détaché dans le présent »[45].

La prise en considération des expositions collectives ne permet guère de nuancer ces constats. Celles-ci sont presque exclusivement à visée historique, par exemple « Le Fauvisme » en 1951, « Le Cubisme 1907-1914 » en 1953, « Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903 » en 1955 ou encore « Fauves français et expressionnistes allemands » en 1966. Ces exemples indiquent bien la focalisation du musée sur des avant-gardes consacrées et historiques, en privilégiant des mouvements parisiens antérieurs à la Première Guerre mondiale, en particulier les fauves et les cubistes. Ceux-ci correspondent mieux, d'une part, à la conception esthétisante et continuiste de la modernité artistique que partagent Cassou et Dorival que des mouvements plus transgressifs et politisés comme Dada ou le surréalisme, bien moins représentés dans leurs choix d'exposition et d'acquisition[46]. L'accrochage des collections [7] en atteste également, d'autant plus que les salles dédiées à ces mouvements, comme le signale Léon Degand en 1950, comprennent rarement leurs productions les plus significatives : toiles tardives, faisant retour à une peinture classicisante, des anciens fauves Vlaminck et Derain, tableaux les plus réalistes de Picasso dans la salle des cubistes, œuvres figuratives placées dans la salle des abstraits, sans compter la surreprésentation de peintres de second rang représentatifs d'un certain académisme, vaguement moderne, de l'entre-deux-guerres (François Desnoyer, Charles Dufresne, Amédée de La Patellière, André Dunoyer de Segonzac, etc.)[47]. D'autre part, ces choix se cantonnent à une perspective très franco-centrée. Même Cassou, ancien résistant et engagé à gauche, qui ne partage pas pas la lecture nationaliste de l'art moderne que l'on trouve dans les écrits de Dorival, fixe au MNAM à son ouverture la mission de « rassembler […] les meilleurs témoignages de cette aventure spirituelle qui a prolongé de nos jours la suite de révolutions et d'inventions accomplies depuis David jusqu'à Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat, et qui assure le prestige du génie français dans le monde »[48]. Le fauvisme et le cubisme sont précisément compris et loués à cette période par nombre de critiques et historiens de l'art (dont Dorival lui-même) comme la manifestation suprême de ce « génie français » à portée universelle : supposés

[44] Entretien à France-Culture, 14 octobre 1985, cité par Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Musée national d'art moderne, 1986, p. 50.

[45] Pierre Restany, « Une cinglante leçon à l'Etat », *Arts*, 19 février 1964.

[46] Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 43.

[47] « Le Musée qui devrait être exemplaire », *Art d'aujourd'hui*, octobre 1950, cité dans *ibid.*, p. 48-50.

[48] Jean Cassou en 1947, cité par Sandra Persuy, « "Les sources du XXe siècle". Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°67, printemps 1999, p. 31.

atteindre l'équilibre d'une expression et d'une sensualité tempérées par la règle et la raison, à l'écart des « vociférations » de l'expressionnisme allemand, ils manifesteraient la persistance chez les Modernes français d'un esprit classique et cartésien typique du caractère national[49].

Les deux premières décennies d'existence du musée ne sont cependant pas uniformément figées dans ces tendances conservatrices ou historiques. Les années 1960 voient ainsi apparaître quelques signes d'ouverture vers des approches plus novatrices de l'art moderne et contemporain, même s'ils restent isolés et peu suivis. La décennie s'ouvre ainsi sur l'une des expositions les plus marquantes de la période, « Les sources du XXe siècle »[50] [17], conçue par Cassou avec le soutien du Conseil de l'Europe et la collaboration de nombreux musées européens, ce qui lui permet de dépasser tout à la fois les moyens financiers habituellement limités du musée et les lacunes de sa collection. Bien qu'elle se concentre à nouveau sur l'avant-Première Guerre mondiale (1884-1914), l'exposition se distingue par sa dimension internationale, qui tranche avec les habitudes du musée, et par sa pluridisciplinarité, plusieurs centaines de pièces d'arts appliqués et industriels étant présentés aux côtés des peintures, sculptures, dessins et gravures, dans une scénographie environnementaliste et didactique. La fin des années 1960 voit également le musée consacrer des expositions à des mouvements certes à nouveau historiques, mais moins anciens, plus internationaux, et surtout porteurs d'une nette dimension critique, en particulier vis-à-vis de l'idée traditionnelle des beaux-arts qui continuait d'informer les approches de la plupart des conservateurs de musées français depuis l'après-guerre : ainsi des expositions Dada en 1966 ou sur le Bauhaus en 1969. Ces avancées restent néanmoins timides et embarrassées. La préface que donne par exemple Dorival au catalogue de 1966 – appelant à « prendre la juste mesure de l'intelligence et du goût, de la bonne humeur et de la bonne grâce, de l'humour et de l'invention, de la noblesse, aussi, de la grandeur et de la profondeur, de l'authenticité, en un mot, et de la qualité, qualité plastique et qualité humaine » de Dada[51] – est certes louangeuse, mais suffit à faire voir à quel point celui qui est alors conservateur en chef du MNAM reste bien étranger à « l'esprit Dada » et à sa dimension « anti-art », d'ailleurs réactivée par les avant-gardes des années 1960-1970.

L'art contemporain, si l'on entend par là la production postérieure à 1945, reste bien minoritaire et présenté surtout à travers quelques noms, pour beaucoup aujourd'hui un peu oubliés, de la « Nouvelle Ecole de Paris »[52], avec une représentation importante notamment des

[49] De nombreux exemples de ce travail de « francisation » de l'art moderne se trouvent dans Richard Leeman, *op. cit.*, p. 52-58. Les « vociférations » des artistes allemands sont tirée d'un ouvrage de 1957 de Dorival : « Aussi les Expressionnistes allemands ou mexicains ne parlent-ils pas ; ils vocifèrent. Les Français, au contraire, cherchent moins à trouver le ton haut que le ton juste » (cité dans *ibid.*, p. 57).

[50] Voir à ce sujet l'article très complet de Sandra Persuy, *op. cit.*

[51] *Dada. Exposition commémorative du cinquantenaire*, cat. exp. Musée national d'art moderne, Paris (30 novembre 1966-30 janvier 19767), Paris, Musée national d'art moderne, 1966, p. 9.

[52] Charles Walch en 1949, Edouard Pignon, Alfred Manessier, Gustave Singier, Léon Gischia, etc. en 1953 à l'occasion de l'exposition « De Corot à nos jours au musée du Havre », Nicolas de Staël en 1956, Jean Lurçat en

« jeunes peintres de tradition française »[53] : désignant un groupe de peintres à l'abstraction claire et modérée, cette dénomination vient du titre d'une exposition qui s'est tenue à la galerie Braun à Paris en 1941, et qui valait comme une forme de résistance artistique sous l'Occupation au nazisme et à son hostilité envers l'art moderne « dégénéré ». Cet ensemble de caractéristiques – abstraction tempérée, référence à la Résistance, revendication d'un héritage artistique français, adoption pour certains aussi de thèmes religieux – expliquent sans doute leur bonne réception, même de la part des officiels, dans les années d'après-guerre en France. Les artistes contemporains étrangers sont, quant à eux, nettement moins bien représentés, si ce n'est à travers les cycles d'expositions internationales, consacrées chacune à une scène nationale (« L'art populaire polonais » en 1949, « L'art cubain contemporain » en 1950, « L'art israélien contemporain » en 1960, etc.) et proposées dans le cadre de politiques d'échanges culturels. Constituant un « programme parallèle dans le programme général des expositions du Musée »[54], déterminées par des nécessités diplomatiques plus qu'artistiques, ces expositions sont peu appréciées, aussi bien par les observateurs extérieurs[55] que par les conservateurs du musée[56]. Si ces expositions sont en général éloignées des tendances novatrices qui structurent le champ artistique international, il faut néanmoins distinguer de cet ensemble deux expositions, « Douze peintres et sculpteurs américains contemporains » en 1953 [6] et « Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine » en 1958, qui introduisent au musée quelques-unes des figures majeures de l'Ecole de New York[57]. Organisées à l'initiative de l'International Council du Museum of Modern Art de New York – qui les fait circuler dans d'autres capitales étrangères – elles sont activement soutenues par Cassou, qui se démarque là de l'anti-américanisme qui obscurcit alors le jugement de nombre de conservateurs et critiques d'art français sur une scène artistique alors en plein essor[58]. Elles constituent de rares exceptions dans un programme d'expositions qui marginalise, vingt ans durant, les innovations artistiques postérieures à 1945, notamment celles extérieures à la « Nouvelle Ecole de Paris ».

Les acquisitions du musée suivent logiquement les mêmes orientations et ont fait l'objet pour cette raison de bilans sévères[59]. Si les collections nationales d'art moderne sont en effet

1958, Roger Bissière en 1959, Jean-Michel Atlan en 1963, Henri-Georges Adam en 1966, Edouard Pignon en 1966, Pierre Soulages et Charles Lapicque en 1967, Alberto Magnelli en 1968…

[53] Voir à ce sujet Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993, p. 244-260.

[54] Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 51.

[55] Gaëtan Picon parle ainsi des « expositions en général si médiocres de réciprocité internationale » (Note à l'attention du Ministre datée du 24 juin 1964, AN/F/21/8294, p. 3).

[56] Dominique Bozo, « Introduction », Agnès de La Beaumelle, Nadine Pouillon (éd.), *La Collection du Musée national d'Art moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 21.

[57] La première exposition présente une partie seulement de peintres et sculpteurs abstraits (Pollock, Gorky, Smith, Calder, etc.) à côté d'artistes plus figuratifs (Davis, Hopper, Shahn notamment). La seconde exposition est en revanche entièrement consacrée aux principaux noms de l'expressionnisme abstrait.

[58] Sur le rôle déterminant de Cassou dans l'élaboration de l'exposition de 1953, voir Gay McDonald, « The Launching of American Art in Postwar France: Jean Cassou and the Musée National d'Art Moderne », *American Art*, vol. 13, n°1, printemps 1999, p. 40-61.

[59] Pierre Cabanne, *Le Pouvoir Culturel sous la Ve République*, Paris, Olivier Orban, 1981, p. 90-92.

lacunaires, la responsabilité ne peut cependant en être entièrement attribuée à Cassou. En effet, celui-ci doit d'abord composer avec une situation héritée, celle d'instances publiques passées à côté de l'art moderne, y compris de l'Ecole de Paris. Ainsi, à l'ouverture du musée en 1947, ses collections comprenaient seulement « quatre Matisse (trois peintures et une sculpture), trois Braque, trois Léger, deux Chagall, et un Picasso »[60], tandis qu'au même moment, « dans les musées à l'étranger, Kandinsky, Brancusi, Braque, Matisse, Picasso, Bonnard, Giacometti, Dali, Mondrian, Gonzalez, Léger, Chagall, Calder sont déjà présents, et souvent avec des ensembles d'œuvres très importants, à l'Art Institute of Chicago, au Museum of Modern Art et au Guggenheim Museum de New York, à la Tate Gallery de Londres »[61]. D'autre part, les crédits d'achat sont très limités[62] et les procédures administratives afférentes complexes et contraignantes : comme le rappelle Dominique Bozo, « il y a toujours eu sur l'histoire des acquisitions du Musée un malentendu, car on lui a toujours attribué une responsabilité qu'il ne faisait que partager. On ne rappellera jamais assez que le musée ne disposait pas de crédits propres pour les achats historiques […] et qu'il dépendait de l'Inspection des Beaux-Arts pour l'enrichissement de la collection contemporaine »[63]. En effet, avant la création du Centre Pompidou, le MNAM ne dispose jamais d'un budget d'acquisition autonome et doit soumettre ses propositions d'achats à deux autorités extérieures, selon qu'elles concernent des artistes vivants ou décédés (même si cette répartition n'est pas formellement établie). Pour les seconds, il doit passer par la Réunion des musées nationaux, établissement administratif dépendant de la direction des Musées de France, en charge du budget global des acquisitions, des expositions et des droits d'entrées des musées nationaux. En son sein, le conseil artistique des Musées nationaux et le comité des conservateurs décident des acquisitions pour l'ensemble des musées nationaux. Outre les lenteurs et complications bureaucratiques causées par cette tutelle extérieure[64], les responsables du MNAM doivent se confronter à la concurrence des autres grands musées, notamment celle du Louvre, qui leur est nettement défavorable au vu de la prédilection générale des conservateurs de musées pour l'art ancien[65]. Cette situation ne les

[60] Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 101.

[61] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 14.

[62] Comme le note Dossin, cette situation ne se limite pas au MNAM : les crédits de la direction des Musées ont baissé au cours des années 1950, la priorité étant donnée à la restauration du patrimoine ou au théâtre. Ainsi, en 1959, le Louvre ne procède qu'à un seul achat, une sculpture antique acquise pour 40 000 francs, là où le Metropolitan Museum peut acheter en 1961 une toile de Rembrandt pour 11,5 millions de francs. Et le budget total consacré à la commande ou l'achat d'œuvres d'artistes vivants est de 750 000 en 1960 (*The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 100-103), à une période où un Picasso peut se vendre plusieurs millions de francs (« Pablo Picasso, Auction Records », *Benezit Dictionary of Artists* [En ligne], 2016, https://www.oxfordartonline.com/benezit/view/ 10.1093/benz/9780199773787.001. 0001/acref-9780199773 787-e-00141033 (consulté le 19 mai 2020)).

[63] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 16-17.

[64] Maurice Besset explique ainsi qu'« une cinquantaine de personnes se trouv[ent] sur le circuit d'une acquisition » (Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 51).

[65] Ces résistances du conseil des Musées nationaux aux propositions d'achats d'art moderne, ne sont pas nouvelles : le directeur du Musée des écoles étrangères du Jeu de Paume, André Dezarrois, les avaient déjà rencontrées dans les années 1930 lorsqu'il cherchait à faire entrer dans les collections publiques l'« art indépendant

encourage guère à proposer autre chose que les noms les plus consacrés et consensuels de l'art moderne et, étant donné le manque de moyens, elle conduit surtout à acheter les « petites œuvres des grands artistes »[66]. Elle tend aussi à limiter les achats d'art récent à la production nationale : comme le déplore une conservatrice du MNAM à la fin des années 1960 encore, « la qualité d'étranger ajoutée à celle de moderne redouble la méfiance du Comité et du Conseil »[67].

Pour les artistes vivants, c'est au bureau des achats et commandes de l'Etat, au sein du secrétariat aux Arts et aux lettres puis, à partir de 1959, du ministère des Affaires culturelles, que doivent s'adresser les conservateurs du MNAM. Ils n'ont en la matière aucun droit de regard (contrairement aux commissions de la RMN où ils participent au moins aux décisions) et peuvent au mieux transmettre des suggestions aux inspecteurs des Beaux-arts en charge des acquisitions de l'Etat. Or, d'une part, la mission de ces derniers n'est pas prioritairement l'enrichissement des collections du MNAM, mais plutôt des achats et commandes à destination des bâtiments publics. D'autre part, comme on a pu le constater à travers les sélections pour Venise de Raymond Cogniat, l'un des deux seuls inspecteurs des Beaux-arts de 1943 à 1965 (et pourtant le plus ouvert à l'art moderne des deux[68]), les choix de cette administration sont alors peu ouverts à la création artistique la plus récente et novatrice : « L'immense majorité des peintures achetées entre 1945 et 1965 […] donnent à voir un goût public dominant porté vers un art figuratif, familier, facile, à l'opposé des expérimentations formelles des avant-gardes »[69].

Cassou se saisit néanmoins de l'opportunité que représente l'ouverture du MNAM en 1947 pour obtenir le relâchement momentané de ces contraintes. Avec le soutien de Georges Salles alors nommé à la tête de la direction des Musées de France et l'accord du bureau des achats et commandes de l'Etat, il bénéficie de crédits exceptionnels pour l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants[70] et il convainc en outre à cette occasion des figures majeures de l'art moderne (Picasso, Matisse, Braque, Chagall…) de verser quelques œuvres au musée ou de lui en céder à bas prix[71]. Ces fonds sont néanmoins vite épuisés et le conseil artistique des musées referme rapidement la parenthèse en n'autorisant plus que très rarement l'acquisition d'artistes vivants

international » (Luc Alary, *op. cit.*, p. 246-250). En ce sens, l'état très lacunaire des collections du MNAM dans l'après-guerre est le résultat d'une hostilité ancienne et tenace du corps des conservateurs de musées français.

[66] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 16.

[67] Mady Ménier, « Rapport sur le MNAM », octobre 1968, AN 20144707/116, dossier « Rapports sur le MNAM 1968-1970 ».

[68] Clothilde Roullier, « Des Travaux d'art à la Création artistique. Histoire de l'administration d'Etat dédiée aux artistes plasticiens vivants », *Id.* et Christian Hottin (éd.), *Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 20.

[69] Julie Verlaine, « Enrichir les collections nationales par l'achat et la commande. Le bureau des Travaux d'art et les acteurs du monde de l'art (1945-1965) », dans *ibid.*, p. 41.

[70] Isabelle Monod-Fontaine, « Petite histoire des collections du Mnam (1947-2007) », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 307.

[71] Un récit détaillé de ces premières acquisitions de Cassou avant l'ouverture du MNAM en 1947 et de ses négociations compliquées avec le Conseil artistique des musées nationaux se trouve dans l'ouvrage (sur d'autres points discutables) de Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1983, p. 152-154.

(a fortiori étrangers), sous l'influence notamment, semble-t-il, d'André Lhote, défenseur d'une peinture traditionnelle et française[72]. Cassou et Dorival doivent donc se reposer principalement sur les dons et legs des artistes et de leurs héritiers pour compléter leurs collections, d'autant que ceux-ci ne réclament pas l'accord des comités et conseils précédemment évoqués[73]. Les dons et legs représentent ainsi 60% des acquisitions du musée sous le mandat de Cassou entre 1947 et 1965[74] et plus de 90% pour les seules années 1960[75]. Ils expliquent aussi en partie le grand nombre de rétrospectives qu'organisent à cette fin les conservateurs du musée[76]. C'est ainsi que le musée obtient des ensembles considérables de Braque, Brancusi, Delaunay, Rouault, Pevsner ou Laurens. Cette politique de sollicitation de dons conserve néanmoins d'importants défauts. D'une part, ses succès ont pour contrecoup de « conforte[r], hélas, l'Etat dans sa ladrerie budgétaire »[77]. Surtout, parce qu'ils ne peuvent guère solliciter de dons au-delà de leurs cercles proches d'artistes et de collectionneurs amis, Cassou et Dorival sont confortés dans leur conception réductrice de l'art moderne, centrée aussi dans leurs acquisitions sur le fauvisme, le cubisme et leurs épigones plus ou moins tardifs, au détriment des mouvements extérieurs à l'Ecole de Paris et postérieurs à la Première Guerre mondiale. Ainsi il n'y a, avant deux achats de 1959, qu'un seul Kandinsky dans les collections du musée et aucun Malevitch ni Mondrian avant 1975 – pour citer trois pionniers majeurs de l'abstraction européenne. Plus généralement, les différentes ramifications des constructivismes russe, allemand ou hollandais, qui ont pourtant irrigué toute la scène d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, sont très sous-représentés dans les collections du musée, qui sont également médiocres concernant l'autre grand pôle avant-gardiste de cette période, à savoir Dada et le surréalisme[78]. Avant les grandes acquisitions de la fin des années 1970, Duchamp n'a ainsi fait l'objet que de l'achat de trois œuvres, dont deux toiles de jeunesse, et Dali n'est représenté que par un tableau acquis en 1938 par le Jeu de Paume. En 1975 encore, la salle surréaliste que l'on trouve dans l'accrochage chronologique des collections permanentes au Palais de Tokyo compte seulement six œuvres[79].

Dans ces conditions, parce que les conservateurs du MNAM s'efforcent avant tout de compléter des collections historiques lacunaires – et parce qu'ils n'ont qu'un intérêt limité pour l'art le plus récent, comme nous l'avons vu –, les artistes contemporains occupent une place marginale dans leurs acquisitions avant les années 1970. Même la « Nouvelle Ecole de Paris »,

[72] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 16

[73] Richard Leeman, *op. cit.*, p. 112.

[74] 30% sont effectués sur les fonds du Bureau et les 10% restants sur ceux de la récalcitrante Réunion des musées nationaux (Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 17).

[75] 6100 des 6700 œuvres acquises au cours de la décennie (« La Collection du MNAM », *op. cit.*).

[76] Chiara di Stefano, « Les grandes donations des années 1960 », *Cahiers du MNAM*, H.S. n°18, 2018, p. 86.

[77] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 17. Bois fait la même remarque (*op. cit.*, p. 45).

[78] Chiara Di Stefano, « Les grandes donations des années 1960 », *op. cit.*, p. 101.

[79] Didier Schulmann, « "Mon cher ami, ce n'est pas moi qui ai construit le musée d'art moderne, ni moi non plus qui en ai choisi l'emplacement" », *Palais*, n°15, 2012, p. 48.

que défend pourtant Dorival, est représentée de manière parcellaire. Ainsi au milieu des années 1950, à l'exception de quelques œuvres des « jeunes peintres de tradition française », les artistes abstraits sont peu représentés dans les collections[80] et des figures contemporaines majeures, comme Dubuffet, en sont tout à fait absentes. Quant aux tendances étrangères, comme CoBrA ou l'expressionnisme abstrait américain, elles sont quant à elles tout à fait ignorées. Pourtant Cassou, moins attaché que d'autres à une conception nationale de l'art moderne, est loin d'adopter une position hostile vis-à-vis des peintres new-yorkais. Il est même, on l'a vu, un élément moteur pour l'accueil des expositions itinérantes du MoMA. Mais cela ne se traduit pas par des acquisitions : lorsqu'il propose, après la visite en 1947 d'une exposition montée à Paris par la galerie new-yorkaise Sam Kootz, d'acheter certaines des œuvres qui y étaient présentées, les commissions de la RMN refusent au motif que les achats d'artistes vivants doivent se limiter aux Français[81]. Ainsi, alors que « durant la période 1947-1961, le Musée s'[est] enrichi d'un bon millier de peintures et d'un peu plus de trois cents sculptures », seul un Calder à cette date représente la production artistique américaine postérieure à 1940[82].

2.2. Du départ de Cassou au Beaubourg de Hultén : le grand renversement

L'inauguration en 1967 du Centre national d'art contemporain (CNAC) marque un premier aboutissement de l'ambition portée par le ministère des Affaires culturelles, depuis sa fondation en 1959, d'une réorientation de la politique artistique française vers la création actuelle [57, 78]. Sous la direction de Blaise Gautier, et avec l'appui du service de la Création artistique dirigé par Bernard Anthonioz, le CNAC organise de 1968 à 1976 environ 80 expositions qui marquent une nette rupture avec le conservatisme exprimé jusqu'alors par les expositions et les acquisitions du MNAM. Tout en incluant quelques rétrospectives d'artistes consacrés, âgés ou décédés, mais souvent encore peu reconnus par les institutions publiques en France (comme Hans Bellmer, Jean Dubuffet ou Ad Reinhardt), la programmation du CNAC se distingue surtout par l'organisation de nombreuses expositions monographiques d'artistes de moins de 50 ans, une barre symbolique sous laquelle passe également vers 1966-1968, on s'en souvient, la moyenne d'âge des artistes exposés dans les pavillons de la Biennale de Venise. Sont présentés aussi bien des artistes déjà assez reconnus et d'envergure internationale, nés autour des années 1920 (Morellet, Tinguely, Segal, Takis, Lichtenstein, Broodthaers…), que des artistes plus jeunes, plus souvent français (ou du moins résidant en France), et dont la carrière n'a guère plus d'une dizaine d'années (Raynaud, Rancillac, Jacquet, Boltanski, Lavier, Monory…). Les expositions collectives, si elles sont assez rares, vont aussi dans le sens d'une valorisation des tendances récentes de l'avant-garde française et internationale, comme « Art

[80] Chiara Di Stefano, « Les grandes donations des années 1960 », *op. cit.*, p. 79.
[81] Gay R. McDonald, *op. cit.*, p. 54.
[82] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

du réel USA 1948-1968 » [57] (avec l'appui à nouveau de l'International Council du MoMA), où sont présentés artistes abstraits et minimalistes américains, ou l'exposition consacrée en 1973 à Boltanski, Messager et Le Gac. Mais l'exposition collective la plus notable organisée par le CNAC à cette période est sans nul doute « 1960/1972 : Douze ans d'art contemporain en France », restée célèbre car elle est tout à la fois une initiative directe du nouveau président de la République, Georges Pompidou et, en tant que telle, une préfiguration du Centre Beaubourg ; la première grande exposition publique en France dédiée à un panorama de la scène d'avant-garde la plus récente ; et un échec relatif, du point de vue de sa réception, marquée par les contestations de nombreux d'artistes – nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail.

Parallèlement à ces expositions exceptionnelles et à l'activité du CNAC, Jean Leymarie, qui succède en 1968 à Dorival à la tête du MNAM, tente de réorienter le musée vers l'art contemporain et s'entoure à cet effet d'une nouvelle équipe de jeunes conservateurs[83]. Ceux-ci remanient complètement l'accrochage des collections permanentes pour mieux valoriser les avant-gardes historiques, en débarrassant les cimaises de leurs épigones les plus tièdes. Surtout, ils créent, comme le dit une journaliste du *Figaro* avec une pointe d'ironie, « une section inconnue au Musée : l'art contemporain »[84]. Ils s'efforcent en effet d'ouvrir les salles du musée à de jeunes artistes, comme Claude Rutault, Panamarenko ou François Rouan[85], organisent une première exposition personnelle en 1972 de Mark Rothko. Néanmoins ces ambitions sont entravées par la situation de superposition et de concurrence avec les activités de CNAC, que privilégie le ministère. Celui-ci compte en effet sur la jeune structure pour préfigurer un nouveau « Musée du XXe siècle », promis depuis de longues années, puis le Centre Beaubourg à partir du lancement du projet en 1969. De ce fait, l'administration centrale se désintéresse de plus en plus du sort du MNAM et lui enjoint de se limiter pour ses expositions aux valeurs consacrées et aux artistes décédés (comme ses précédents responsables l'avaient d'ailleurs plus ou moins fait jusqu'alors), en laissant au CNAC le rôle exclusif de soutien et diffuseur de l'art contemporain. La politique d'acquisition s'en ressent également. Entre 1969 et 1973, après le départ de Dorival et avant l'arrivée de Hultén, l'enrichissement de la collection ralentit nettement[86], à cause du désinvestissement, non seulement de la Réunion des musées nationaux, mais aussi de l'Etat qui, à partir de 1969, se préoccupe surtout de constituer les futures

[83] Dominique Bozo, Isabelle Monod-Fontaine, Jean-Hubert Martin… Voir la liste complète des conservateurs attachés aux MNAM depuis ses débuts jusque dans les années 1980 dans Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 170.

[84] « L'art moderne entre au musée », *Le Figaro*, 19 mai 1973, cité par Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 61.

[85] Voir Jean-Hubert Martin, « Une nouvelle génération entre au musée », *Palais*, n°15, avril 2012, p. 55 ; et Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 21.

[86] A peine plus de 250 œuvres entrent au Musée en cinq ans (si l'on exclut un don anonyme exceptionnel de plus de 300 dessins et gouaches Gontcharova et Larionov en 1972), alors que ce chiffre représentait plutôt la moyenne des acquisitions annuelles depuis le début des années 1960 (d'après la base de données « La Collection du Musée National d'Art Moderne », *op. cit.*). Voir aussi les chiffres sur la réduction progressive des achats et des attributions d'œuvres au MNAM dans Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 21.

collections du Centre Pompidou et refuse donc d'attribuer ses achats récents au vieux MNAM. Or le CNAC se consacre tout entier aux expositions temporaires et ne dispose pas d'espace, dans l'hôtel particulier Salomon de Rothschild où il est installé, pour présenter les collections permanentes de l'Etat. Ceci aboutit à la situation quelque peu absurde où, pendant une période de transition (qui dure tout de même près d'une décennie), des ensembles importantes œuvres d'art contemporain entrent pour la première fois dans les collections nationales mais restent quasiment soustraits aux regards du grand public, avant l'ouverture de Beaubourg en 1977[87].

Malgré ces difficultés, de premiers efforts pour combler les lacunes des collections publiques à la fois en matière d'avant-gardes historiques et de néo-avant-gardes sont entrepris dans cette période 1966-1973 par le MNAM et par l'Etat, à travers le CNAC – le premier devant se limiter aux artistes décédés tandis que le second se réserve les acquisitions d'artistes vivants, selon le partage de compétence alors établi. S'agissant de l'art de la première moitié du siècle, tout d'abord, en-dehors des désormais traditionnels dons d'œuvres de « Maîtres » de l'Ecole de Paris, l'exposition Dada précédemment citée est l'occasion de faire entrer dans les collections, parfois pour la première fois, d'importantes œuvres des principaux artistes du mouvement et des gestes similaires sont effectués en direction par exemple du constructivisme de l'entre-deux-guerres, jusqu'alors négligé (premiers Gabo et Vantongerloo en 1973). Parallèlement, des achats restreints en quantité mais qualitativement importants sont faits des principaux acteurs de l'avant-garde française et internationale contemporaine, à commencer par le Nouveau Réalisme (parmi les premières œuvres de Saint-Phalle, Klein [22], Arman ou César vers 1967-1968), quelques toiles de la Figuration narrative au début des années 1970 et, enfin, une prise en compte de la scène américaine : ce sont non seulement les expressionnistes abstraits qui entrent dans les collections (les deux premiers et seuls Rothko à ce jour en 1968, premier Gorky en 1971, Pollock en 1972), mais aussi les toutes premières acquisitions, encore timides, de pop art et d'art minimal (les premiers Segal, Dine, Stella ou Judd sont acquis entre 1969 et 1973).

Il faut néanmoins attendre la confirmation de la création de Beaubourg et l'arrivée à sa tête de Pontus Hultén, ancien directeur du Moderna Museet de Stockholm, dont il avait fait depuis son ouverture en 1958 l'un de musées européens les plus avant-gardistes, pour que ces premiers jalons, encore fragiles, d'une réorientation des collections vers une production artistique plus récente, plus internationale et plus expérimentale, soit consolidés et étendus, grâce à des moyens budgétaires inédits. En effet, fort de sa nouvelle position de directeur des Arts plastiques à Beaubourg, Hultén parvient à obtenir ce à quoi aspiraient les conservateurs du MNAM depuis sa création, à savoir un budget d'acquisition propre, qui permet enfin au musée

[87] La situation est d'autant plus absurde que le service de la Création artistique stocke les œuvres acquises par l'Etat dans les sous-sols du Palais de Tokyo, les conservateurs du MNAM se trouvant ainsi interdits d'exposer des œuvres qu'ils ont pourtant à portée de main, comme le raconte Jean-Hubert Martin (*op. cit.*, p. 54).

de gagner son autonomie, vis-à-vis du ministère et surtout de la direction des Musées de France. Si les deux structures supervisent encore ses acquisitions en 1974, la loi portant création du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou en janvier 1975 permet pour la première fois à son directeur d'obtenir une subvention pour ses acquisitions d'un peu plus de sept millions de francs, un budget qui reste à peu près constant jusqu'à son départ et dont l'utilisation est placée sous la supervision d'une commission indépendante qu'il préside[88]. Les acquisitions du MNAM changent ainsi radicalement d'échelle : là où 733 œuvres seulement entrent dans les collections de 1969 à 1974, dont 6,5% d'achats, plus de 5300 sont acquises sur une période équivalente de 1975 à 1980, dont plus de 45% d'achats[89]. En outre, si la part relative des dons diminue, ce n'est pas le cas en valeur absolue. Hultén continue en effet de bénéficier de grands legs et donations, comme celle de Nina Kandinsky en 1976 qui transfère au musée un ensemble de toiles majeures du peintre – Germain Viatte en parle d'ailleurs comme de la « marraine » du Centre[90] – et, surtout, il se lie avec Jean et Dominique de Menil, grands collectionneurs d'art contemporain d'origine française installés au Texas[91], pour fonder l'association American Friends for Beaubourg. Grâce à son action ainsi que celle de la Menil Foundation, de la Scaler Foundation (dirigée notamment par Sylvie Boissonnas, sœur de Dominique de Menil) et des époux Schlumberger (également parents des Ménil), Hultén obtient des œuvres majeures, en particulier pour l'art américain, mais pas seulement : l'importante *Croix* de Malevitch par exemple entre dans les collections en 1980 grâce au soutien de la Scaler Foundation[92].

Grâce à ces nouveaux moyens, Hultén peut donc mener une politique d'acquisition ample et ambitieuse, que l'on peut résumer autour de trois axes forts, qui prolongent les initiatives du MNAM et du CNAC depuis la fin des années 1960. Premièrement, il s'agit, encore et toujours, de compléter la collection du côté des avant-gardes historiques : si un accent tout particulier est mis sur le surréalisme, à la fois l'une des principales avant-gardes françaises et l'une des plus négligées dans la conception conservatrice de la modernité artistique du musée de Cassou et Dorival, des acquisitions sont lancées dans de multiples directions pour combler les lacunes désormais bien identifiées du musée (Dada, futurisme, constructivisme russe, avant-gardes allemandes ou néerlandaises des années 1920, abstraction géométrique française, etc.)[93]. Deuxièmement, et c'est là sans doute l'axe majeur de leur politique d'acquisition, Hultén et son

[88] Sur cette commission, voir Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, note 15, p. 31.

[89] D'après la base de données « La Collection du Centre Pompidou », *op. cit.*

[90] Germain Viatte, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, Paris, Gallimard, 2007, p. 47.

[91] Il faut noter toutefois qu'avant même l'arrivée de Hultén, Dominique de Menil avait été élue à l'automne 1971 au sein de l'association administrant le CNAC (CP-CNAC/8, dossier « Réunion du 6.10.71 ») et Germain Viatte voyait dès cette époque dans le couple de Ménil le meilleur moyen de combler les lacunes du Centre en matière d'art américain (Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux Etats-Unis, 27 octobre-18 novembre 1971 », AN/574AP/10, dossier « Etudes préalables »).

[92] Valentina Santamaria, « Le Musée national d'art moderne et Pontus Hultén », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 2017, n°141, p. 52.

[93] Dominique Bozo, « Introduction », *op. cit.*, p. 22.

équipe de conservateurs cherchent à enrichir la collection des générations récentes, de l'après-guerre aux années 1960. Alors que certains artistes américains d'après-guerre atteignent déjà des prix considérables, le musée parvient, grâce aux mécènes précédemment cités, à acquérir plusieurs œuvres majeures d'expressionnistes abstraits, d'artistes Pop ou minimalistes, mais s'intéresse aussi aux néo-avant-gardes européennes, de l'art cinétique à l'Arte Povera en passant par les principaux noms de la scène allemande, comme Beuys, ainsi, bien sûr, qu'à leurs homologues français, notamment les Nouveaux Réalistes, dont la proximité personnelle avec Pontus Hultén et les affinités esthétiques avec le projet Beaubourg ont été souvent soulignées – nous y reviendrons. Troisièmement, Hultén veut rester attentif à la création immédiatement contemporaine, celle de la décennie en cours, comme l'art conceptuel pour lesquels il acquiert des œuvres de premier plan, de Joseph Kosuth à Art & Language, ou la scène d'avant-garde française la plus récente, des artistes associés aux « Mythologies individuelles » à ceux de Supports-Ssurfaces, qui bénéficient rapidement de ce nouveau soutien muséal : Cane, Dezeuze, Grand, Jaccard, Meurice, Pagès, Rouan, Viallat sont tous entrés dans les collections avant 1980. Si ce type d'acquisitions est le fruit d'une évolution qui a pris de longues années, il ne faut pas minorer pour autant la rupture qu'elle représente, en France tout particulièrement : désormais, le cadre muséal, même celui d'une autorité aussi officielle que le MNAM, n'est plus une étape tardive dans le circuit de consécration des carrières et des mouvements artistiques, mais il devient un lieu de prospection et d'affirmation de tendances avant-gardistes encore naissantes. C'est ce que confirme un dernier aspect de cette politique d'acquisitions, à savoir l'attention spécifique qui est portée assez tôt aux nouveaux moyens artistiques qui s'imposent alors dans le champ des avant-gardes : dès 1974, par exemple, Hultén, aidé d'Alain Sayag, et en s'appuyant sur des cinéastes comme Jonas Mekas ou Peter Kubelka, établit les linéaments d'une collection pionnière d'art vidéo et de film expérimental, qui intègre d'emblée aussi bien des pionniers du film d'avant-garde du début du siècle que les grands noms de la première génération d'artistes vidéo (Acconci, Naumann, Paik, les Vasulka, Viola, etc.).

Mais, plus que cette politique d'acquisitions, ce sont les premières séries d'expositions du Centre Pompidou, dans les années « héroïques » 1977-1981, qui sont restées dans les esprits comme l'emblème de la rupture avec l'ancien musée du Palais de Tokyo. En intégrant le bâtiment conçu par Richard Rogers et Renzo Piano, le MNAM change en effet complètement d'échelle. La programmation du musée se densifie très nettement, avec plusieurs dizaines d'expositions par an, là où le premier MNAM comme le CNAC ne dépassaient guère la demi-douzaine. Elle s'ordonne notamment autour de la « série des expositions internationales »[94] : « Paris-New York » en 1977 [123], « Paris-Berlin » en 1978, « Paris-Moscou » en 1979 [129]

[94] Comme les appelle Bernadette Dufrêne : « La série des expositions internationales… », *op. cit.*.

et enfin « Paris-Paris » en 1981. Grands succès publics et critiques, ces expositions procèdent à une relecture de l'histoire de l'art moderne qui prend le contrepied de la vision relativement conservatrice, nationale et esthétisante des avant-gardes qui prédominait dans la première période du MNAM (à quelques exceptions près, comme les « Sources du XXe siècle »), en adoptant à l'inverse une perspective résolument internationale, pluridisciplinaire, contextuelle et en portant l'accent sur les aspects les plus expérimentaux, critiques ou utopiques de ces mouvements historiques. C'est cette même impulsion qui conduit le nouveau musée à dédier de grandes rétrospectives à Duchamp en 1977 [121], Malevitch en 1978 ou Magritte en 1979, figures certes historiques mais ignorées des musées français dans l'après-guerre, avant d'être réévaluées à partir des années 1960 par une nouvelle historiographie de l'art moderne, plus encline à valoriser les ruptures et les expérimentations radicales des avant-gardes russes, de Dada ou du surréalisme. Ces choix se retrouvent dans la partie plus contemporaine de la programmation du MNAM, qui ne se cantonne pas d'ailleurs aux formats conventionnels de l'exposition. Sans détailler ici les divers dispositifs scénographiques innovants conçus pour le nouveau musée, il suffit de citer, en guise de symbole, « Le Crocrodrome de Zig et Puce » [122], grande installation pénétrable « mi-dragon, mi-navire, mi-caverne, mi-palais »[95], composée d'œuvres ludiques et d'attractions diverses, conçue sous la direction Jean Tinguely (avec Bernard Luginbühl, Niki de Saint-Phalle ou Daniel Spoerri) et placée durant tout le second semestre 1977 dans le Forum, c'est-à-dire dans le grand hall d'entrée du Centre. 1977 est aussi l'année d'une exposition moins connue, rassemblant, à l'initiative du critique d'art engagé Alain Jouffroy, les principaux représentants de la Figuration Narrative, qui dédient chacun une série d'œuvres en hommage à Topino-Lebrun, révolutionnaire et peintre français mort guillotiné en 1801. Ces deux expositions illustrent bien, dans deux registres très différents, la position anti-conventionnelle assumée, tantôt irrévérencieuse et désacralisante, tantôt critique et politisée, que veut adopter le nouveau musée national à son ouverture. Cette programmation contemporaine connaît cependant des limites et des échecs, à l'instar de la série des « Ateliers Aujourd'hui », petites expositions mensuelles présentant de 1977 à 1980 côte à côte deux à trois jeunes artistes dans leur cadre de travail (par le moyen surtout de reportages photographiques), mais qui, malgré leurs bonnes intentions, « ne su[rent] pas capter, à de rares exceptions près, la création émergente », comme le regrette Alfred Pacquement[96]. De plus, si l'on observe dans le graphique 2 une nette augmentation du nombre d'expositions personnelles dédiées à des artistes de moins de 35 ans, une grande majorité d'entre elles sont en fait de petites manifestations se

[95] *Le Bulletin*, Centre Pompidou, n°2, avril-mai 1977, cité dans Centre Pompidou, *Le Crocrodrome de Zig et Puce* [En ligne], https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ciyo9r/r6rA6Ld (consulté le 9 juillet 2019).

[96] « La place de l'art contemporain », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 355. Voir aussi à ce sujet : Julien Hector, « Une série d'expositions : les "Ateliers Aujourd'hui" », *Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou* [En ligne], 19 septembre 2012, https://histoiredesexpos.hypotheses.org/186 (consulté le 9 juillet 2019).

tenant dans la Salle d'art graphique ou dans le Salon Photo, relativement secondaires, donc, dans la programmation générale du Centre. Néanmoins, celle-ci offre bien une incontestable ouverture à la création récente, qui contraste avec celle du premier MNAM. Les expositions monographiques des Galeries contemporaines mélangent ainsi des artistes internationaux confirmés, entre 45 et 55 ans environ, qui ont joué un rôle déterminant dans le champ de l'avant-garde au cours des deux dernières décennies (de Gerhard Richter à Niki de Saint-Phalle en passant par Edward Kienholz, Nam June Paik [128] ou Jesus Rafael Soto) et de plus jeunes artistes, souvent français : Louis Cane, Anne et Patrick Poirier ou Gérard Titus-Carmel, par exemple, bénéficient avant leurs 40 ans d'une exposition personnelle au Centre.

En une dizaine d'années, le principal (et longtemps seul) musée d'art moderne et contemporain français est donc passé d'une politique d'exposition et d'acquisition parcimonieuse et désargentée, reposant surtout sur la proximité de ses conservateurs avec des artistes vieillissants ou décédés, excessivement centrée sur l'Ecole de Paris et les années 1900, à une programmation et des collections très enrichies, nettement mieux dotées financièrement, attentives à la production artistique internationale la plus récente et ouvertes aux formes artistiques les moins conventionnelles, aussi bien historiques que contemporaines.

3. En RFA, de la réhabilitation des « Modernes classiques » à la formation d'un dense réseau d'institutions avant-gardistes

Tirer de tels constats s'avère plus difficile dans le cas de l'Allemagne de l'Ouest : le caractère très décentralisé des politiques culturelles et, corrélativement, la multiplicité et l'éparpillement des musées et centres d'art rendent plus difficile l'évaluation du changement, pour ces raisons assez diffus, de leurs orientations artistiques. Une autre difficulté réside dans l'hétérogénéité des statuts de ces institutions. En effet, à côté des musées et des collections publiques, placés sous la tutelle des administrations municipales ou des *Länder*, les *Kunsthalle* jouent un rôle déterminant en RFA pour l'accès du public à l'art contemporain. Or, sous ce terme général – qui désigne simplement un lieu d'exposition pour l'art, sans autre précision – coexistent des organisations très variées. Un nombre important d'entre elles sont des institutions publiques rattachés à leur commune (comme la Kunsthalle de Düsseldorf) ou, plus rarement, à leur *Land* (comme la Kunsthalle de Baden-Baden). Elles peuvent même se mettre à constituer des collections, adoptant alors en tous points le modèle d'un musée municipal : c'est le cas par exemple de la Kunsthalle de Hambourg ou de celle de Mannheim. D'autres peuvent dépendre de l'action d'un mécène privé : ainsi la Kunsthalle de Bielefeld (elle-même dotée d'une collection permanente et ouverte en 1968 dans un édifice dessiné par Philip Johnson) a été essentiellement financée et soutenue par Rudolf August Oetker, héritier du groupe Oetker ; de même, la Kunsthalle de Tübingen a été fondée par les héritiers de la famille Bosch en 1971.

Mais le modèle le plus typique sans doute est celui de lieux d'exposition fondés et administrés par un *Kunstverein* (littéralement une « association artistique »). Ces organisations elles-mêmes peuvent recouvrir des réalités assez différentes. En général, les *Kunstvereine*, pour la plupart fondées au 19e siècle, sont des associations de citoyens réunis à l'échelle d'une ville pour soutenir les beaux-arts, essentiellement par des activités d'exposition mais aussi par la constitution de collections, le financement de monuments, etc.[97]. Elles sont assez proches à cet égard des sociétés d'amis des beaux-arts qui essaiment en France à la même époque[98]. Lieux de sociabilité et de distinction pour des classes bourgeoises alors ascendantes, elles peuvent réunir de nombreux membres : le Kunstverein de Hambourg, l'un des plus anciens, compte ainsi plus de 2100 membres en 1888[99]. Ce succès ne s'est pas démenti par la suite, la seconde moitié du 20e siècle constituant même un nouveau moment de massification des membres de ces *Kunstvereine* : le Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf par exemple compte 6600 membres en 1971[100]. Ces institutions n'ont pas toujours de lieu d'exposition attitré, surtout à leurs débuts, et peuvent profiter de lieux d'exposition mis à disposition par un musée local ou par les autorités publiques. Le Kunstverein de Düsseldorf, par exemple, est installé dans les murs de la Kunsthalle municipale et en est même l'un des financeurs, mais les deux institutions sont distinctes et mènent chacune leur programme d'exposition. A côté de ce modèle répandu, il existe d'autres types de *Kunstvereine*, en général plus récents, fondés par des groupes d'artistes ou d'autres professionnels du monde de l'art, plutôt que par des amateurs et mécènes, comme la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst établie à Berlin en 1969 et dont le financement repose d'ailleurs intégralement sur les subventions de la ville-Etat. Si ces associations artistiques, et les *Kunsthalle* qui leur sont souvent associées, ont donc un statut privé d'un point de vue juridique, ce sont néanmoins des organisations non marchandes, dont le financement dépend de plus en plus étroitement des subventions publiques au fil du 20e siècle[101], et qui entretiennent généralement des liens étroits avec les autorités municipales – ce qui les apparente, dans nombre de cas, à des organisations parapubliques[102].

Sans détailler plus avant, ces remarques indiquent à quel point la distinction public / privé, plutôt que de séparer nettement deux types d'organisations, admet des degrés intermédiaires et peut dépendre de plusieurs critères de définition, au-delà du statut juridique de l'organisation

[97] Birgit Jooss, « Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des modernen Kunstbetriebs », Hubertus Kohle (éd.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Munich / Berlin, Prestel, 2008, p. 190-191.

[98] Raymonde Moulin, « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, vol. XVII, n°3, 1976, p. 383-422.

[99] Uwe M. Schneede, « Eine Öffentlichkeit für die Kunst. Die Anfänge des Kunstvereins in Hamburg », Uwe Fleckner, *Id.* (éd.), *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin, Hatje Cantz, 2017, p. 15.

[100] Dieter Honisch (éd.), *1945-1985*, *op. cit.* p. 560.

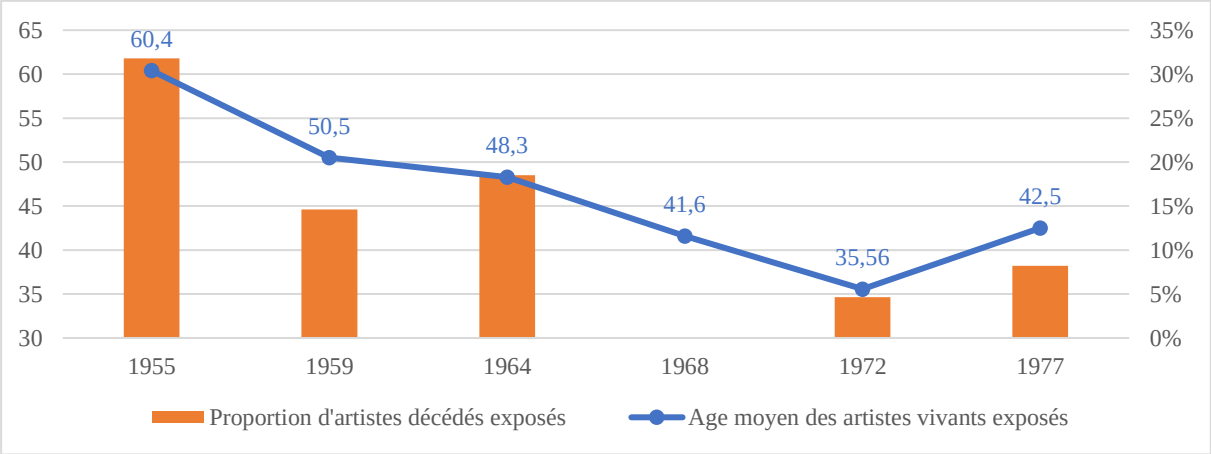
[101] Walter Grasskamp, *Die unbewältige Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, Munich, C. H. Beck, 1989, p. 128.

[102] Thomas Deecke, « Die deutschen Museen sammeln und stellen aus », Dieter Honisch (éd.), *op. cit.*, p. 639.

concernée[103]. C'est particulièrement le cas en RFA, du fait de la décentralisation géographique et administrative des politiques et institutions artistiques, ainsi que des traditions de coopération entre acteurs publics et privés, marchands et non marchands, dans leur fonctionnement. C'est pourquoi toute étude des rapports entre instances officielles et art contemporain en Allemagne réclame la prise en compte d'organisations formellement privées, mais subventionnées et étroitement imbriquées aux rouages de l'action publique. Parmi celles-ci, la plus évidente est la documenta de Cassel, une organisation de droit privé (une *gemeinnützige Gesellschaft*, c'est-à-dire une société d'utilité publique à but non lucratif), mais contrôlée et financée par la ville de Cassel, le ministère de la Culture de Hesse et le ministère de l'Intérieur fédéral[104]. La documenta devient rapidement, après sa première édition en 1955, une instance de consécration majeure pour l'art contemporain, non seulement en RFA mais à l'échelle internationale. Bien qu'elle fonctionne très différemment d'un musée, elle occupe donc dans le champ de l'art ouest-allemand une place structurellement comparable à celle du MNAM en France. C'est pourquoi elle offre un bon cas d'étude pour une première approche des transformations de l'action publique dans le champ de l'art ouest-allemand à cette période.

3.1. Le cas de la documenta de Cassel

Comme dans le cas de la Biennale de Venise ou du MNAM, le rajeunissement des artistes exposés à Cassel du milieu des années 1950 à l'après-68 est très net. Cette évolution apparemment progressive recouvre en fait plusieurs ruptures et réorientations profondes du rôle et des objectifs que se donnent les organisateurs de la documenta au cours de cette période.



Graphique 3. Rajeunissement des artistes allemands exposés à la documenta, 1955-1977

[103] Voir *supra*, introduction, 4.2.

[104] Le statut de la documenta a évolué au cours des premières éditions : d'abord organisée par l'association privée « Abendländische Kunst des 20. Jahrhunderts » fondée pour cette occasion en 1955, elle devient en 1959 une association à but non lucratif, dont la ville de Cassel est le principal actionnaire. En 1963, les dix actionnaires privés sont réduits à deux actionnaires publics, le *Land* de Hesse et la ville de Cassel (Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005 p. 11). Les parts respectives du Bund, du Land de Hesse et de la ville de Cassel dans le budget des six premières éditions de la documenta, de 1955 à 1977, sont respectivement de 13%, 20% et 21%, le reste étant principalement assuré par des revenus propres, billetterie au premier chef (d'après les chiffres donnés pour chaque édition par Manfred Schneckenburger (éd.), *documenta. Idée und Institution*, Munich, Bruckmann, 1983).

3.1.1. D'une exposition rétrospective à la consécration de l'abstraction d'après-guerre

La première édition de la documenta [10], organisée en 1955 à l'initiative d'Arnold Bode, avec l'appui notamment de Werner Haftmann (chargé, pour ainsi dire, de la supervision théorique de l'exposition[105]), adopte une perspective principalement historique. Le nom même de l'événement, sous-titré « L'art du 20e siècle », renvoie à l'ambition de ses organisateurs de documenter un siècle d'art encore méconnu par le grand public allemand, dix ans après la fin du Troisième Reich et de sa politique artistique antimoderne[106]. De ce fait, la sélection se concentre sur les avant-gardes historiques du premier tiers du siècle, principalement des différents groupes et tendances expressionnistes. En-dehors de l'Allemagne aussi, ce sont les « maîtres » modernes du début du siècle qui prédominent dans la sélection : Fauves et cubistes pour la France (bien représentée avec près d'un tiers des artistes exposés[107]), futurisme et peinture métaphysique pour l'Italie, De Stijl pour les Pays-Bas, etc. En conséquence, les œuvres postérieures à 1945 sont minoritaires (279 sur 670[108]) et les générations les mieux représentées, toutes nationalités confondues, sont celles des décennies 1870 et 1880 (plus de 50% des artistes exposés à elles deux), tandis que seuls 11,5% des artistes exposés sont nés dans les années 1910 et un seul après 1920[109]. La documenta de 1955 n'est certes pas exclusivement rétrospective, comme on tend parfois à la présenter – on y trouve bien des artistes qui se sont affirmés dans l'après-guerre, comme Chadwick, Soulages, Vasarely ou Winter –, mais cette orientation est bien prépondérante ; même parmi les œuvres produites après 1945, nombre d'entre elles sont le fait d'artistes consacrés, en fin de carrière ou décédés. De ce fait, les tendances artistiques les plus récentes, nationales comme internationales, apparaissent sous-représentées : c'est le cas de l'informel français ou de l'expressionnisme abstrait américain[110]. Ceci répond à une logique d'ensemble explicitement assumée par Haftmann : « Une exposition internationale, qui embrasse toute la première moitié du siècle, n'est pas un lieu de découvertes »[111].

Les deux éditions suivantes, en 1959 et 1964, toujours supervisées par Bode et Haftmann [15], représentent une forme de changement dans la continuité. D'un côté, les avant-gardes historiques conservent une présence notable, souvent à travers les mêmes noms : les Allemands Arp, Ernst, Hartung, Kandinsky, Klee, Marc, Nolde, Schlemmer ou encore Schwitters sont

[105] La première édition coïncide avec la publication de son influente histoire de l'art au 20e siècle et peut en être vue comme une illustration (*Malerei im 20. Jahrhundert*, *op. cit.*). Sur le rôle d'« idéologue en chef » de la documenta de Haftmann, voir Walter Grasskamp, « For Example, Documenta… », *op. cit.*, p. 73-74.

[106] Comme l'explique Haftmann dans le catalogue : « Einleitung », *documenta : Kunst des 20. Jahrhunderts*, cat. exp., Museum Fridericianum, Cassel (15 juillet-18 septembre 1955), Munich, Prestel, 1955, p. 16-18.

[107] Sur la place déterminante de l'art moderne français lors de cette documenta : Martin Schieder, *Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin, Akademie Verlag, 2005, p. 144-150.

[108] D'après Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1994, p. 96.

[109] *Ibid.*, p. 101.

[110] *Ibid.*, p. 102-103. Sur le manque de considération accordé par Haftmann à Fautrier, Dubuffet ou Pollock, voir également Martin Schieder, *op. cit.*, p. 148.

[111] Werner Haftmann, « Einleitung », *op. cit.*, p. 24.

représentés dans les deux expositions, à côté d'autres grandes figures internationales présentes sans discontinuer de 1955 à 1964, comme Boccioni, Braque, Chagall, de Chirico, Laurens, Léger, Matisse, Miro, Mondrian, Picasso, etc. D'un autre côté, les organisateurs abandonnent à partir de 1959 la logique principalement rétrospective de la première édition au profit d'une focalisation croissante sur la création internationale actuelle. « L'idée, le plan et le thème » de la documenta 2 est désormais « l'art depuis 1945 »[112] et non plus un panorama depuis 1900. Elle commence ainsi à se situer en concurrence avec les autres grandes manifestations de ce type que sont les Biennales de Venise, Sao Paulo ou Paris. Les artistes allemands de moins de 40 ans, absents de la première édition, font leur entrée à Cassel (22,5% en 1959, 32,4% en 1964)[113] et, surtout, les tendances dominantes de la scène artistique contemporaine s'y imposent avec force, du moins une partie d'entre elles, à savoir les différents courants de l'abstraction d'après-guerre. Ceux-ci n'étaient certes pas absents en 1955, mais c'est la documenta de 1959 qui marque à cette époque le grand moment de consécration officielle et critique de l'art abstrait en Allemagne de l'Ouest (quoique non épargné par les polémiques)[114]. C'est là un choix très clair des organisateurs : selon Haftmann, s'il existait encore, de 1945 à 1950, diverses tendances figuratives significatives, désormais « l'art est devenu abstrait »[115]. Du côté des artistes ouest-allemands, on trouve ainsi des figures tutélaires dont la carrière remonte à l'entre-deux-guerres (Baumeister, Bissier, Hartung, Wols), des peintres à la carrière déjà avancée, qui forment depuis 1945 le noyau de l'informel ou du tachisme allemand[116] (Meistermann, Nay, Winter, etc.), et de plus jeunes artistes qui prolongent cet héritage abstrait (Brüning, Hoehme, Platschek, Sonderborg, etc.). Corrélativement, les principaux groupes d'artistes favorables à l'abstraction formés depuis l'après-guerre y sont bien représentés (Junger Westen, Gruppe Zen 49, Quadriga ou encore le Gruppe 53[117]). Mais ce qui frappe peut-être plus encore la critique et le public de l'époque est la forte présence d'artistes abstraits étrangers, en particulier français et américains[118]. Pollock notamment bénéficie d'une salle entière à sa mémoire – il était décédé en 1956 – à l'étage du Museum Fridericianum [14], avec une sélection de grands formats très

[112] Werner Haftmann, « Malerei nach 1945 », *II. Documenta '59*, cat. exp., Cassel, documenta (11 juillet-11 octobre 1959), Cologne, Verlag M. DuMont Schauberg, 1959, p. 16.

[113] Werner Haftmann affirme dans son introduction que les organisateurs ont voulu après la première documenta se concentrer désormais sur les artistes âgés de 35 à 60 ans (*op. cit.*, p. 17).

[114] Voir les extraits de presse réunis dans Dieter Westecker, Carl Eberth, Werner Lengemann, Erich Müller (éd.), *documenta – Dokumente 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst*, Cassel, Georg Wenderoth Verlag, 1972, en particulier p. 61-70 et dans Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 57-63.

[115] « Malerei nach 1945 », *op. cit.*, p. 17-18.

[116] Ces deux catégories, importées de la critique d'art française, tendent à être employée indifféremment en allemand pour désigner toute abstraction non géométrique (Martin Schieder, *Im Blick des Anderen. op. cit.* ; Jacques Leenhardt, « Die abstrakte Kunst. Eine Debatte der 50er Jahre », Gerda Breuer, Martin Damus (éd.), *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Bâle, Stroemfeld, 1997, p. 203-230).

[117] Sur ces groupes, voir notamment en français Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, p. 41-51.

[118] Il faut noter cependant que la participation américaine fait exception à la règle et n'a pas été directement choisie par les organisateurs de la documenta mais proposée (voire imposée) par Porter A. McCray, en charge des expositions itinérantes du MoMA de New York. Voir Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 139.

remarquée, « l'événement le plus bouleversant et le plus enchanteur de cette documenta », selon un critique de l'époque[119]. Au même étage, dans la grande salle, sont accrochées autour d'un grand format de Nay placé en majesté, les toiles de Soulages, Dubuffet, Riopelle, Burri, Matta, Nicholson et, dans des salles adjacentes, des œuvres de Baziotes, de Staël, Herbin, de Kooning, Birolli, Manessier, Gorky, etc. Ces deux traits, présence de jeunes artistes ouest-allemands et forte représentation des tendances récentes de l'abstraction internationale, constituent les signes le plus évidents de la réorientation de la documenta vers l'art contemporain et distinguent nettement l'édition de 1959 de sa prédécesseure.

La documenta 1964 apparaît quant à elle comme une édition de transition, partagée entre des tentatives d'inclusion de l'art le plus récent et des orientations plus régressives, qui tendent même à en faire par certains aspects une édition plus conservatrice que la précédente. En effet, d'un côté, elle offre une première reconnaissance, quoique timide, aux mouvances cinétiques et néo-dadaïstes au sens large, quasiment absentes en 1959[120] – sans doute parce qu'elles étaient alors à peine émergentes, mais aussi à cause de la focalisation assez exclusive de Haftmann sur l'abstraction. Néanmoins, si quelques artistes Neo Dada, Nouveaux Réalistes ou l'Independent Group sont inclus, en revanche le Pop art américain, pourtant alors triomphant, est tout à fait absent[121]. D'autre part, ce pas accompli en direction d'une reconnaissance des orientations artistiques les plus récentes voit sa valeur quelque peu atténuée par la volonté des organisateurs de distinguer des individualités plutôt que des groupes ou des tendances collectives. C'est en tout cas ce qu'affirme Haftmann dès les premières lignes du catalogue, conformément au mot d'ordre de cette troisième édition : « l'art est ce que les artistes importants font »[122] – seul principe affiché d'une documenta « sans délimitation thématique ou chronologique explicite »[123]. De ce fait, les œuvres d'Arman, Beuys, César, Jorn, Johns, Klein, Prem, Rauschenberg ou Tinguely sont présentées individuellement, sans être rapprochées d'artistes œuvrant dans la même direction au sein des mouvances Fluxus, Neo Dada, de l'Internationale Situationniste, du groupe SPUR ou du Nouveau Réalisme. Seul le groupe Zero et le Grav font exception, en étant présentés comme tels au sein d'une petite exposition « Lumière et mouvement » installée sous les combles du Fridericianum [32]. C'est d'ailleurs l'une des sections les plus remarquées de la manifestation, malgré sa relégation à une place secondaire[124].

[119] Cité par Harald Kimpel, Karin Stengel (éd.), *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotograpfische Rekonstruktion*, Brême, Edition Temmen, 2000, p. 40.

[120] Quelques œuvres de Rauschenberg étaient déjà présentes en 1959, mais elles étaient fondues au sein de l'abstraction new-yorkaise – et imposées par l'International Council du MoMA plutôt que choisies par Haftmann.

[121] Signe de son incompréhension, Haftmann assimile d'ailleurs le Pop art dans le catalogue à une tendance des appliqués et industriels (Justin Hoffmann, « documenta 3 », Michael Glasmeier *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 214).

[122] Cité par Dieter Westecker, Carl Eberth, Werner Lengemann, Erich Müller (éd.), *op. cit.*, p. 111.

[123] Harald Kimpel, Karin Stengel, *documenta III. International Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Brême, Edition Temmen, 2005, p. 5.

[124] Organisée par le seul Arnold Bode, indépendamment de Haftmann, elle était absente du plan original de la documenta et n'est pas mentionnée dans le catalogue (Justin Hoffmann, *op. cit.*, p. 215).

Comme en atteste la timidité de ces incursions vers l'art novateur des années 1960, la documenta 3 peine à dépasser l'esthétique abstraite des années 1950 que ses précédentes éditions ont contribué à imposer[125]. C'est ce qu'illustre, non seulement la présence continue des grands abstraits allemands, français ou américains, mais aussi les spectaculaires dispositifs conçus par Bode pour trois d'entre eux : Ernst Wilhelm Nay [30] (trois grands formats, conçus spécialement pour l'exposition, fixés sur des plafonds à pan inclinés en enfilade), Sam Francis (un triptyque de grandes peintures murales accrochées en hauteur dans une salle hexagonale) et Emilio Vedova (une sorte d'environnement pictural composé de tableaux abstraits noirs et blancs accrochés les uns aux autres sans cimaise)[126]. L'abstraction reste bien pour Haftmann la « langue universelle de l'art » (*die Weltsprache der Kunst*)[127], ce qui est pourtant à cette époque sévèrement contesté, non plus seulement par les fractions antimodernes et conservatrices du champ de l'art, mais bien désormais par les principaux acteurs de l'avant-garde[128] – le Grand prix accordé à Rauschenberg à Venise cette même année étant d'ailleurs une manière d'entériner ce changement engagé déjà depuis plusieurs années. Au-delà de cette persistance d'une avant-garde en voie de vieillissement, la documenta peine à s'extraire d'une conception quelque peu datée de ce genre d'exposition, parvenant difficilement à concilier la traditionnelle partition selon médiums (peinture, sculpture, dessins) et nouvelles expérimentations artistiques de l'époque. Ainsi, une grande section est consacrée à la sculpture dans l'Orangerie où l'on constate une surreprésentation d'une modernité classique et déjà ancienne (Despiau, Barlach, Laurens, Lipchitz, Maillol…), au sein d'une scénographie travaillée qui isole chaque œuvre en l'encadrant de socles, cimaises et structures couvrantes ouvertes, reproduisant une sorte de cadre muséal en extérieur[129] [31]. Plus significatif encore est la présence d'artistes de la seconde moitié du 19e siècle, qu'avait renoncé à inclure même la première édition, pourtant clairement rétrospective : Cézanne, Corinth, Rodin, Seurat, Toulouse-Lautrec ou Van Gogh sont inclus dans la section « Dessins », l'un des principaux centres d'attraction de l'exposition avec plus de 500 œuvres présentées. Ces choix signalent un retour, quoique partiel, à une logique historique qu'avait choisi pourtant d'abandonner la deuxième documenta.

3.1.2. Avant-gardisation de la documenta, institutionnalisation de l'avant-garde

La quatrième documenta, intervenant dans le contexte des mobilisations politiques de 1968, est une exposition critiquée et contestée, comme de nombreuses institutions culturelles à cette époque. Elle marque aussi une rupture vis-à-vis des orientations défendues par Haftmann

[125] Comme le note Harald Kimpel, « la d3 ne fait que répéter le jugement déjà formulé quatre ans plus tôt : l'art est devenu abstrait ! » (*documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont, 1997, p. 261).

[126] Au sujet de ces trois dispositifs, voir *ibid.*, p. 331-334

[127] Selon une formule que Haftmann a popularisé dans son ouvrage *Malerei im 20. Jahrhundert*, *op. cit.* Voir à ce sujet Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 256-273.

[128] Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 65.

[129] Voir les photographies reproduites dans Harald Kimpel, Karin Stengel, *op. cit.*, p. 164-263.

lors des deux précédentes éditions. Celui-ci, nommé en 1967 à la tête de la Neue Nationalgalerie qui vient d'être construite à Berlin, quitte le comité directeur de la documenta. C'est plus généralement une large partie du « cercle d'amis »[130] avec lesquels Bode dirigeait l'institution qui part à cette période, sans heurts, comme Will Grohmann, ou avec fracas, comme Fritz Winter et Werner Schmalenbach : ceux-ci démissionnent notamment car il s'avère impossible de consacrer une partie de l'exposition aux avant-gardes historiques, comme lors des trois précédentes éditions. Le nouveau comité se distingue en effet par deux aspects : en réponse tout à la fois aux aspirations sociales qui se diffusent à cette époque et aux accusations d'arbitraire et de bureaucratisation[131] formulées à l'encontre des organisateurs après les trois premières documentas, Bode accepte la constitution d'un comité directeur plus démocratique, composé de 26 membres eux-mêmes subdivisés en divers sous-comités, toutes les grandes décisions devant être validées collectivement. D'autre part, ce changement d'organisation est aussi l'occasion d'intégrer une nouvelle génération de curateurs (comme Jürgen Harten ou Klaus Gallwitz), favorables à un tournant plus net de la documenta vers l'art contemporain.

Et de fait, à cette réorganisation répond un rajeunissement de la sélection : la quatrième documenta est, selon le slogan choisi cette année-là, « la plus jeune qu'il y ait jamais eu »[132]. Alors que les mêmes grands noms de l'art moderne et de l'abstraction faisaient retour d'une édition à l'autre depuis 1955, les deux tiers des 150 artistes présents en 1968 à Cassel n'y ont encore jamais exposé et le choix est fait de ne retenir que des œuvres produites dans les quatre dernières années. Autrement dit, la partie historique constitutive de la manifestation depuis ses débuts est totalement supprimée : en treize ans, la documenta est passé d'une grande rétrospective sur l'art du 20e siècle à une exposition rigoureusement contemporaine, n'incluant que des œuvres produites dans l'intervalle la séparant de la précédente édition ou même créées spécialement pour l'exposition : « c'est avec la documenta 4 que naît l'institution qui est aujourd'hui encore vue comme l'exposition d'art contemporain par excellence »[133]. 1968 est surtout le grand moment de consécration (retardée) du Pop art à Cassel et, parallèlement, des principales avant-gardes américaines des années 1960 (art minimal, Op art, *Post-painterly abstraction*, etc.) [54]. Les environnements font également leur entrée à Cassel, avec des œuvres notables de Segal ou Kienholz qui présente avec *Roxys* une reconstitution surréalisante d'un bordel du Nevada [18]. Christo érige quant à lui dans le parc de l'Orangerie l'un des marqueurs visuels de cette édition, une gigantesque structure gonflable cylindrique de 85 mètres

[130] Martin Engler, « Twilight of the Gods. Documenta in Times of Change », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*, p. 234.

[131] Kimpel parle d'une « auto-bureaucratisation des organisateurs » devenue patente après 1964 (*Documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörten*, Cologne, Dumont, 2002, p. 55).

[132] *4. Documenta. Internationale Ausstellung*, cat. exp., Museum Fridericianum, Cassel (27 juin-6 octobre 1968), Cassel, Museum Fridericianum, p. XI.

[133] Martin Engler, *op. cit.*, p. 241.

de haut [54]. L'art conceptuel alors naissant aussi bien que le happening et la performance sont en revanche quelque peu oubliés. Fluxus est ainsi presque absent de la manifestation, de même que de larges pans de la jeune scène artistique ouest-allemande pourtant alors foisonnante : on ne retrouve aucune œuvre de Baselitz, Hesse, Richter, Polke, Immendorff ou encore Vostell. Cette sous-représentation des artistes ouest-allemands – ceux-ci représentaient plus de 50% des exposants en 1955[134], ils ne sont plus 13% en 1968 – et plus généralement européens contraste avec la surreprésentation des artistes américains (environ un tiers des artistes exposés). Dans le contexte des larges mobilisations internationales contre la guerre au Vietnam, ce déséquilibre est critiqué comme une forme d'impérialisme culturel[135] [53] et la documenta 4 gagne ainsi le surnom d'*Americana*. Malgré ces biais et ces lacunes, 1968 marque un tournant dans l'histoire de l'institution : « la documenta a abandonné tout lest historique derrière elle » et elle s'impose, selon un critique d'art britannique, « comme la meilleure exposition d'art contemporain au monde »[136]. D'autres critiques, en revanche, attaquent non pas la sélection, mais le mode de présentation des œuvres retenues : « on montre Stella et Klein comme on montrait Rubens, Vermeer et Van Goyen », déplore ainsi Otto Hahn[137]. C'est ce dernier cap, de l'inclusion des artistes d'avant-garde dans le cadre de l'institution de Cassel à l'avant-gardisation des cadres de l'institution eux-mêmes, que va franchir la documenta 5.

Du fait de sa conception novatrice, l'exposition de 1972 constitue en effet la plus célèbre des documenta et même sans doute l'exposition la plus célébrée et commentée de la seconde moitié du 20e siècle. Avec sa (fausse) jumelle « Quand les attitudes deviennent forme » [70], organisée aussi par Harald Szeemann trois ans plus tôt à la Kunsthalle de Berne, elle est souvent vue comme le moment d'un changement de « paradigme » et d'une « bascule du moderne vers le contemporain »[138], bien qu'il faille resituer l'exposition, dans ses thèmes, ses choix d'artistes et ses modes d'organisation, dans un contexte élargi que tendent à négliger les visions trop hagiographiques et singularisantes de cette documenta et de son nouvel organisateur[139]. Pour la première fois en effet, Bode abandonne la supervision de l'exposition (même s'il reste présent au sein d'un groupe de travail) et c'est un nouvel arrivant, Szeemann, qui prend sa succession, au poste nouvellement créé de secrétaire général. Parallèlement, l'organisation de la documenta

[134] Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *op. cit.*, p. 97.

[135] Non seulement par les artistes engagés mais aussi par les responsables institutionnels européens, à l'instar de l'un des dirigeants du CNAC, Germain Viatte, qui rapporte de sa visite de Cassel l'impression d'un « très pénible impérialisme financier américain et [de] déséquilibres scandaleux » (« Mission à Amsterdam-Düsseldorf-Kassel-Bâle et Berne », 2-7 juillet 1968 », *op. cit.*).

[136] Cité par Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 103.

[137] Cité dans *ibid.*, p. 110.

[138] Voir à titre d'exemple : Marie Adjedj, « Harald Szeemann, d5 : symptôme d'une bascule épistémologique », *Influxus* [En ligne], 2014, http://www.influxus.eu/article795.html (consulté le 2 août 2019).

[139] Comme le souligne Maria Bremer dans « La documenta 5. Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation », *OwnReality* [En ligne], n°27, 2016, https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html (consulté le 2 août 2019).

est à nouveau modifiée et Szeemann s'associe un conseil de dix-sept participants, dont de nombreux artistes et curateurs importants de la période (Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock[140], Johannes Cladders, Klaus Honnef, Kasper König, etc.). Cependant la documenta est bien présentée à cette époque avant tout comme l'exposition de Szeemann et elle apparaît pour cette raison comme l'un des grands jalons de l'émergence de la nouvelle figure du curateur d'art contemporain, aux pouvoirs élargis et assumant, au-delà des fonctions habituelles de sélection et d'organisation, un rôle d'auteur, voire de méta-artiste[141] – ce qui suscite d'ailleurs d'importantes résistances de la part des artistes exposées, sur lesquelles nous reviendrons. Malgré ces critiques, 1972 marque le début de ce qui deviendra une coutume : désormais, chaque documenta est associée au nom d'un nouveau « super-curateur ».

L'autre nouveauté vouée à perdurer réside dans la définition et la conceptualisation poussée, parfois confuse aussi, d'un thème général pour l'exposition, là où les précédentes éditions se présentaient, en théorie du moins, comme des panoramas plus neutres de l'art moderne et contemporain, sous des intitulés très généraux. Le projet initial de Szeemann vise d'abord à remplacer ce que Bode appelait le « musée de cent jours » par un « événement de cent jours », c'est-à-dire à abandonner le principe d'une « collection d'objets statiques » au profit d'un « processus d'événements mutuellement interreliés »[142], qui ferait la part belle aux actions et productions éphémères et/ou extra-muséales. Il n'est finalement pas retenu, pour des raisons budgétaires et sans doute aussi suite aux complications que rencontre Szeemann au même moment pour une exposition de ce type qu'il organise à Cologne (« Happening & Fluxus » en 1970 au Kunstverein de Cologne [80]). Il fait place à un nouveau projet centré sur les rapports de l'art et l'image à la réalité : « Befragung der Realität – Bildwelten heute » (« Interroger la réalité – Imageries d'aujourd'hui »). L'exposition se divise en trois sections, elles-mêmes composées de sous-divisions, et dont on a pu souligner les accents hégéliano-marxistes[143] ou saussuriens[144] des intitulés : « la réalité de la représentation », où devaient être juxtaposées, selon le programme de 1971[145], des peintures réalistes socialistes, des images publicitaires et de propagande politique, des objets kitsch de consommation courante, des bandes dessinées, des ouvrages de science-fiction, etc. ; « la réalité du représenté », comprenant Pop art, actionnisme viennois, « Mythologies individuelles », photojournalisme, images pornographiques, design, caricatures, peinture psychédélique, etc. ; « l'identité ou la non-

[140] Auquel reviendrait en fait la paternité du concept de l'exposition : voir *ibid.*, note 16, p. 27.

[141] Jérôme Glicenstein, *L'invention du curateur*, Paris, PUF, 2015, p. 43-47.

[142] Harald Szeemann, « Zur Situation im Herbst 1970 », document cité par Gabriele Mackert, « At Home in Contradictions. Harald Szeemann's Documenta », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*, p. 254.

[143] Gabriele Mackert, *ibid.*, p. 255.

[144] Maria Bremer, « La documenta 5 », *op. cit.*, p. 9.

[145] Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock et Harald Szeemann, « Befragung der Realität – Bildwelten heute. Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5; 2. Konzept », mars 1971, partiellement reproduit dans Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 114-120.

identité de la représentation et du représenté », où l'on trouvait art conceptuel et processuel, des œuvres d'enfants et de malades mentaux, des projections de films et du théâtre, du sport et des jeux. En suivant cette logique, l'exposition devrait être en mesure de donner successivement à voir, selon un exemple donné par les organisateurs, « un pneu de voiture réel, une photographie publicitaire de pneu, un pneu peint par Lichtenstein à partir d'une publicité pour des pneus, et un pneu de Lichtenstein utilisé par la publicité à des fins de publicité »[146]. Cette conceptualisation de l'exposition apparaît fortement imprégnée par une critique sociale et politique, elle-même informée par le marxisme de l'Ecole de Francfort, alors largement diffusé en RFA dans les cercles artistiques comme dans les milieux étudiants et intellectuels en général[147]. Une dernière orientation néanmoins vient se surajouter à ce programme, sous l'influence surtout de Szeemann, qui accorde une importance de plus en plus centrale à ce qui n'était au départ qu'une section secondaire, les « Mythologies individuelles » [95, 96], en prise cette fois avec la philosophie française contemporaine plutôt qu'avec la Théorie critique allemande, et comprise comme un retour au subjectivisme mis en cause par les néo-avant-gardes des années 1960 et la politisation du champ de l'art à cette époque – ce qui place cette section un peu en porte-à-faux avec l'orientation initiale de la manifestation.

De ce programme, résumé ici assez schématiquement, se dégagent plusieurs traits qui font effectivement de cette documenta un moment majeur de l'histoire de l'institution et de sa conversion aux tendances avant-gardistes les plus récentes. Tout d'abord, Szeemann et ses collaborateurs adoptent clairement à travers ce thème, ces dispositifs d'exposition et leur sélection d'artistes, une mission de prospection : il ne s'agit plus seulement de donner une image à peu près fidèle de la production artistique contemporaine, de réunir des œuvres récentes ou même d'en produire, mais bien de détecter, voire de construire et labelliser de nouvelles tendances. Ce rôle de « découvreurs » que revendique désormais la documenta, bien loin de la logique de consécration historique des premières éditions, se reflète dans l'âge des participants, les deux tiers des artistes allemands représentés ayant moins de 35 ans[148]. D'autre part, même si les organisateurs ont hésité entre plusieurs orientations contraires – l'ambition d'une fusion de l'art et de la vie dans le premier projet « événementiel », la perspective résolument critique et politique du thème finalement choisi de la « réalité » et la valorisation d'une esthétique nouvelle de l'intime selon la ligne poussée après-coup par Szeemann –, et s'ils n'ont pas été aussi loin qu'ils espéraient au départ dans la remise en cause du cadre muséal de la documenta, il se dégage néanmoins de cette édition un clair débordement des catégories d'œuvres [95, 97,

[146] Même document, cité cette fois par Maria Bremer, *op. cit.*, p. 10.
[147] Voir à ce sujet *ibid.*, p. 4-10.
[148] Si le tableau reproduit plus haut fait apparaître un retour en 1972 de l'exposition d'artistes décédés (totalement absents en 1968), il faut signaler qu'il s'agit de deux artistes morts prématurément, Eva Hesse (décédée en 1970 à l'âge de 34 ans) et Peter Roehr (décédé en 1968 à 24 ans).

98], d'exposition et plus généralement d'art : le Fridericianum arbore ainsi à son fronton une banderole de Ben, « Kunst ist überflüssig » (l'art est superflu)[149] [94]. La subdivision tripartite précédemment évoquée apparaît en effet surtout comme un moyen de confronter, dans les objets exposés, art, anti-art et non-art, en jouant sur les marges et les limites du concept (par exemple avec l'art des malades mentaux ou l'art de propagande). C'est une rupture notable avec les précédentes éditions qui, même lorsqu'elles se tournaient vers le plus contemporain (comme en 1968), conservaient des modes de présentation relativement conventionnels et ne reposaient pas sur une thématique ou un discours programmatique particulièrement élaboré : il s'agissait d'exposer un panorama, certes choisi, de l'art contemporain, sans interroger réflexivement le sens d'une telle catégorie, comme le fait au contraire la documenta 5, adoptant en cela les logiques mêmes des avant-gardes radicales du 20e siècle. Autrement dit, la manifestation de 1972 exprime une ambition tout à fait nouvelle d'articulation et de mise en cohérence entre les évolutions les plus récentes des milieux d'avant-garde et leurs modalités d'exposition et de médiation : c'est en ce sens l'illustration par excellence d'un processus d'« avant-gardisation » des institutions artistiques dans les années 1970, dont nous serons amenés à reparler.

A l'inverse de la grande démonstration de Szeemann (et sans doute à cause de la notoriété de celle-ci), la documenta 6 se distingue par le « peu d'intérêt [qui lui est] porté jusqu'ici par l'historiographie »[150]. Elle rompt tout d'abord avec la dynamique de rajeunissement continu de la sélection depuis 1955, du fait notamment de l'abandon par son nouveau directeur artistique, Manfred Schneckenburger (alors directeur de la Kunsthalle de Cologne), du principe de resserrement de la sélection poursuivi depuis 1968 : le nombre d'artiste triple quasiment par rapport à l'édition précédente (de 220 à 620 environ) et reste, à ce jour encore, un record[151]. Cette inflation est liée au choix d'un thème général assez large et nébuleux, moins affirmé qu'en 1972, moins affirmé même que l'orientation abstraite d'Haftmann en 1959 et 1964 ou que le privilège accordé en 1968 aux néo-avant-gardes américaines. Schneckenburger maintient en effet le principe d'une conceptualisation thématique de l'exposition initié par Szeemann, mais sous l'intitulé « Kunst in der Medienwelt – Medien der Kunst » (« L'art dans un monde de médias – les médiums de l'art »), il semble renouer avec l'ambition panoramique des premières documenta et dresser une forme de bilan de l'art des années 1970. En 1977, la dynamique insufflée par les expérimentations critiques ou utopiques de la précédente décennie semble déjà retombée et le champ artistique paraît aux yeux de la critique d'art s'émietter en de multiples directions hétérogènes, d'où la nécessité, selon les organisateurs, d'établir une cartographie des

[149] Photographie reproduite notamment dans Harald Kimpel, *Documenta. Die Überschau*, *op. cit.*, p. 67.

[150] Maria Bremer, « Documenta 6 revisited. Méta-peinture, réalisme et canon contemporain », *OwnReality* [En ligne], n°30, 2017, http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/30/bremer-fr (consulté le 2 août 2019).

[151] Nous avons retenu les chiffres du site de la documenta et de l'ouvrage de Michael Glasmeier et Karin Stengel (*op. cit.*), qui sont en général identiques ou très proches, mais on trouve différents chiffres selon les ouvrages : par exemple, Harald Kimpel ne compte que 492 en 1977 (*Documenta. Die Überschau*, *op. cit.*, p. 79).

territoires défrichés au cours de la décennie écoulée : « le nouveau monde a été conquis, il faut maintenant l'arpenter »[152]. Dans cette perspective, après la direction jugée solitaire voire autoritaire de Szeemann et son départ houleux – la documenta est lourdement endettée après l'édition de 1972 –, Schneckenburger ré-instaure une organisation plus collégiale, s'associant d'influents curateurs internationaux et leur déléguant la supervision de plusieurs sections de l'exposition, même si certains, comme Pontus Hultén, Kynaston McShine et Karl Ruhrberg, démissionnent du comité organisateur, en désaccord avec le projet retenu. Dans la presse aussi, le thème de l'exposition, jugé trop indéterminé et attrape-tout, suscite doutes et critiques[153]. Celui-ci semble surtout permettre un large passage en revue des différents médiums qu'emploie la création artistique contemporaine, à travers plusieurs sections spécifiques, avec notamment une section d'art vidéo remarquée, organisée par Herzogenrath[154]. Autre aspect notable de cette sixième documenta, de nombreuses œuvres monumentales sont installées en extérieur, notamment *Terminal*, grand parallélipède métallique incliné de Richard Serra disposé en face du Museum Fridericianum, le *Vertical Earth Kilometer* de Walter DeMaria, une barre métallique d'un kilomètre de long entièrement enfouie sous terre, ou encore *Rahmenbau*, une installation du collectif autrichien Haus-Rucker-Co définitivement acquise par la ville [124] : pour la première fois, la documenta se dote donc d'œuvres *in situ* permanentes.

Cependant, à travers ce thème et ce dispositif d'exposition, la documenta semble revenir à une division assez conventionnelle par médiums artistiques, d'autant que, comme le remarque Maria Bremer, cette « classification n'entendait pas […] rendre compte des phénomènes de trans- et d'intermédialité »[155] pourtant déterminants dans le champ de l'art international des années 1970. D'autre part, le choix de ce thème se fait « au détriment […] des questions de contexte, de contenus et de subjectivité [et] peut également être interprété comme un symptôme de la disparition progressive de la critique de l'idéologie »[156]. A cet égard, l'exposition de 1977 apparaît comme un moment clef d'institutionnalisation de la documenta et de normalisation de l'art d'avant-garde auquel celle-ci se dédie depuis plus de deux décennies[157]. Les réactions d'hostilité de la presse comme du public se font elles-mêmes plus rares. La presse critique bien le thème ou l'exécution de l'exposition, mais pas (ou peu) la mise en valeur d'œuvres non-conventionnelles en tant que telles. Quant au public, il augmente considérablement en 1977,

[152] Lothar Romain, « Von der Botschaft zur Kommunikation. Erläuterungen zum Medienkonzept der d6 », *Documenta 6*, vol. 1, cat. exp., Cassel (24 juin-2 octobre 1977), Cassel, Dierichs, 1977, p. 27.

[153] « Une attente semble ne pas avoir été comblée. Il est vrai que son objet n'était pas non plus très clair » (selon une critique parue dans *Kunstchronik* et citée par Maria Bremer, « Documenta 6 revisited », *op. cit.*).

[154] Annelie Lütgens, « "Diese Mediengesellschaft ist Medienwirklichkeit, ist Erstellung der Realität". Vergegenwärtigung der *documenta 6* », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*, p. 282.

[155] Maria Bremer, « Documenta 6 revisited », *op. cit.*, p. 6.

[156] *Ibid.*, p. 7-8.

[157] C'est l'analyse aussi de Maria Bremer : « la difficulté de cette réévaluation rétrospective de l'exposition réside peut-être dans le fait que le canon que cherchait à établir cette sixième édition reste un point aveugle dans la mesure où il est toujours en vigueur aujourd'hui et apparaît comme une évidence naturelle. » (*Ibid.*, p. 20).

avec près de 350 000 visiteurs là où les trois précédentes éditions en recevaient entre 200 et 230 000. A cet égard, 1977 semble aussi signaler une transition entre deux époques. A l'instar du Centre Pompidou, qui voit s'accumuler, cette même année, de longues files de visiteurs sur son parvis pour son ouverture, la documenta 6, par son succès et son expansion, marque d'une certaine manière le parachèvement du processus de reconnaissance publique de l'art d'avant-garde entamé à la fin des années 1950 – sous réserve néanmoins d'une certaine atténuation de ses aspects les plus critique et expérimentaux. D'un autre côté, elle signale aussi pour l'art contemporain et les institutions qui le promeuvent l'abandon de leurs positions, subies ou revendiquées, de marginalité et d'antagonisme, et l'accession au statut de phénomène de masse, appuyée et voulue par les administrations culturelles qui les soutiennent. Ceci explique que certains observateurs y aient vu dès cette époque le signe d'une fin des avant-gardes[158].

3.2. Une vue d'ensemble des musées et centres d'art en RFA : un tournant global

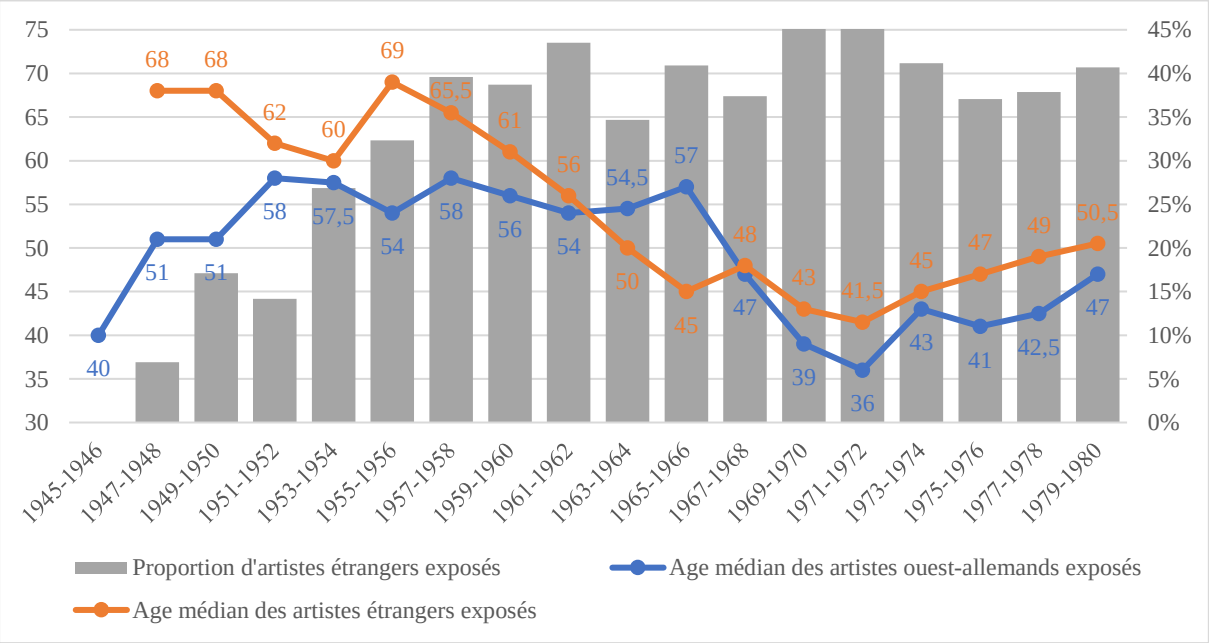
La documenta, nous l'avons dit, n'est qu'un nœud, certes important, dans ce qui constitue à cette époque l'un des plus denses réseaux au monde de lieux d'exposition de l'art moderne et contemporain. Il est pour cette raison difficile d'établir pour toutes les institutions publiques impliquées dans le champ de l'art en RFA un historique aussi détaillé que pour la documenta. La tâche est d'autant plus complexe qu'il existe très peu d'ouvrages de synthèse sur les orientations suivies par les musées et autres lieux d'exposition ouest-allemands après 1945[159] – et même sur nombre de ces institutions prises individuellement. Nous avons pu néanmoins réunir les programmes complets des expositions entre 1945 et 1980 de vingt-six d'entre elles, choisies pour leur importance relative et la disponibilité de ces informations[160]. Les évolutions que nous pouvons constater à partir de la base de données ainsi constituée sont tout à fait comparables à celles observées à propos de la documenta ou du pavillon de la RFA à Venise, à commencer par le rajeunissement des artistes exposés. Le rythme et la valeur de cette évolution varient toutefois entre les artistes ouest-allemands et les artistes étrangers : la baisse est plus

[158] Thomas W. Gaehtgens, « Anmerkungen und Fragen zur Documenta 6. Wo ist die Avantgarde ? », *Kunstchronik*, 30e année, 1977, p. 472-478 (cité par Maria Bremer, « Modes of Making Art History. Looking Back at documenta 5 and documenta 6 », *Stedelijk Studies* [En ligne], n°2, printemps 2015, https://stedelijkstudies.com /journal/modes-of-making-art-history/ (consulté le 28 juin 2021)).

[159] Comme le regrette par exemple Lucius Grisebach, « Museum der Gegenwart – Fortsetzung nach 1945 », Martin Schieder, Isabelle Ewig (éd.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 112.

[160] Comme pour les précédents graphiques (et les suivants), voir Annexes V pour plus de détails sur les sources utilisées et la méthode suivie. Les 26 institutions recensées sont les suivantes : Badischer Kunstverein (Karlsruhe), Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin), Frankfurter Kunstverein (Francfort-sur-le-Main), Hamburger Kunsthalle, Haus am Waldsee (Berlin), Haus der Kunst (Munich), Kaiser Wilhelm Museum & Haus Lange (Krefeld), Kölnischer Kunstverein (Cologne), Kunsthalle Baden-Baden, Kunsthalle Düsseldorf, Kunsthalle Mannheim, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Düsseldorf), Kunstverein in Hamburg, Kunstverein Ingolstadt, Münchner Kunstverein (Munich), Museum Abteiberg (Mönchengladbach), Museum am Ostwall (Dortmund), Museum Ludwig (Cologne), Museum Morsbroich (Leverkusen), Neue Galerie im Alten Kurhaus / Ludwig Forum für Internationale Kunst (Aix-la-Chapelle), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin), Neue Nationalgalerie (Berlin), Neuer Berliner Kunstverein (Berlin), Von der Heydt-Museum (Wuppertal), Westfälischer Kunstverein (Münster), Württembergischer Kunstverein (Stuttgart).

marquée pour les seconds, très peu de jeunes artistes internationaux étant exposés avant la fin des années 1950 ; elle est aussi plus précoce pour ceux-ci, puisqu'elle débute dès le tournant des années 1960, tandis qu'il faut attendre la seconde moitié de la décennie pour observer un phénomène comparable parmi les artistes nationaux. Néanmoins, on constate pour les uns et les autres un même « pic » de ce rajeunissement, dans les années 1969-1972, ce qui était déjà le cas des précédentes institutions étudiées. C'est aussi la période où l'internationalisation de ces programmes d'expositions atteint son sommet, après une première phase d'internationalisation, plus marquée encore, entre le milieu des années 1950 et le début de la décennie suivante, alors que les artistes étrangers étaient auparavant très minoritaires[161].



Graphique 4. Rajeunissement et internationalisation des expositions personnelles[162] d'artistes contemporains dans les institutions publiques ouest-allemandes, 1945-1980[163]

Cette internationalisation représente elle aussi un signe indirect du tournant de ces institutions vers l'art d'avant-garde. En effet, nombre de ces lieux cultivent traditionnellement une fonction de représentation de la scène artistique locale, ce dont atteste la surreprésentation, parmi les expositions collectives dans les années 1950, de groupes d'artistes fondés ou refondés

[161] Pour le cas français, Laurent Jeanpierre a identifié à propos des collections du CNAP un mouvement d'internationalisation à la chronologie similaire : c'est en 1963 que les artistes internationaux deviennent majoritaires dans les acquisitions de l'Etat (« Temps de l'art vivant de 1791 à nos jours… », *op. cit.*, p. 248-249).

[162] Pour faciliter ces mesures, nous avons exclu les expositions collectives et retenu uniquement les expositions personnelles, entendues toutefois dans un sens large : non seulement les expositions individuelles au sens strict, mais aussi les expositions simultanées de deux ou trois artistes, qui confèrent également aux artistes concernés une reconnaissance fortement individualisée (par contraste avec de plus amples expositions de groupe). C'est la solution retenue aussi pour les deux graphiques suivants (graphiques 5 et 6).

[163] Ces chiffres sont tirés de l'échantillon des artistes ayant bénéficié au cours de cette période d'au moins deux expositions personnelles (au sens défini précédemment) lors de deux années et dans deux lieux différents *a minima*, ce qui correspond à environ 2000 expositions recensées entre 1945 et 1980. La mesure de la part d'artistes étrangers exposés inclut les artistes décédés (actifs au 20e siècle), contrairement à celle de l'âge médian évidemment. Nous avons choisi pour ce tableau de grouper les années par deux et de privilégier l'âge médian à l'âge moyen afin de lisser les écarts non significatifs qui peuvent surgir d'une année à l'autre à cause d'un cas exceptionnel (un artiste très jeune ou très âgé), sensibles surtout lorsque le nombre d'expositions est faible (années d'après-guerre).

dans l'après-guerre, à l'intérêt artistique inégal, sans programme esthétique bien défini autre que leur appartenance à une ville ou une région, parmi lesquels notamment les diverses « sécessions »[164] (Neue Darmstädte Sezession, Neue Rheinische Sezession, Niedersächsische Sezession, Pfälzische Sezession, etc.). Entre 1954 et 1957, le Kunstverein de Düsseldorf consacre ainsi, selon ses propres estimations, deux tiers de ses expositions à des artistes de la ville[165]. L'élargissement progressif vers des artistes d'importance « supra-régionale » (selon un critère souvent employé par ces acteurs institutionnels eux-mêmes) va de pair avec une redéfinition des missions de ces lieux, d'un principe d'accueil relativement indifférencié des artistes locaux et de leurs associations représentatives, aux tendances artistiques souvent éclectiques ou conservatrices, vers une programmation plus sélective, tournée vers l'actualité du champ national et international des avant-gardes. C'est ce que confirme une analyse plus substantielle et individualisée de ces expositions. Malgré des limites irréductibles à ce type de présentation – qui doivent inciter à une certaine prudence dans les leçons à en tirer[166] –, les tableaux qui suivent, conçus à partir de la même base de données que le précédent graphique, sont de bons indicateurs des évolutions générales que connaissent au cours de cette période les orientations artistiques des lieux d'exposition publics de l'art contemporain en RFA.

Le premier type de changements concerne la lecture des avant-gardes historiques qui ressort de ces expositions. Dans l'après-guerre et jusqu'à la fin des années 1950, les efforts se focalisent sur les « modernes classiques » (*klassische Moderne*), selon la formule allemande qui exprime bien cette prédilection pour un avant-gardisme éloigné dans le temps, atténué et banalisé par sa canonisation, avec une prédilection très marquée, encore une fois, pour

[164] Cette désignation, héritée des premières Sécessions d'Allemagne et d'Europe centrale de la fin du 19e siècle, n'a plus à cette époque son sens initial d'art indépendant et non-académique. Encore beaucoup utilisée dans l'immédiat après-guerre, elle semble tomber en désuétude dans les années 1960. En-dehors de Zen 49 fondé autour d'un intérêt commun pour l'abstraction, rares sont les groupes d'artistes créés dans l'après-guerre qui revendiquent une orientation artistique déterminée et, a fortiori, novatrice (Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, p. 45).

[165] « Neue Kunsthalle in zwei Jahren », *Düsseldorfer Nachrichten*, 18 mai 1957, SAD/31482, dossier « Kunsthalle Presseausschnitte, 1957-65 ».

[166] On peut relever quatre biais. Premièrement, l'échantillon, quoique large, n'est pas exhaustif : nous n'avons pu recueillir la liste des expositions d'institutions comme le musée de Recklinghausen ou le Folkwang Museum d'Essen, tous deux pionniers, à différentes périodes, dans l'exposition de l'avant-garde en RFA. Deuxièmement, la quantification de ces expositions écrase des différences notables : une petite exposition de dessins partagée entre Chagall et Picasso dans la salle d'art graphique d'un *Kunstverein* de second rang est décompté de la même manière qu'une grande rétrospective Warhol à la Neue Nationalgalerie de Berlin. Troisièmement, ces données excluent les expositions collectives, parfois plus importantes qu'une monographie pour la réputation d'un artiste : Pollock, dont nous n'avons dénombré que deux expositions individuelles sur la période (l'une en 1961 au Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, l'autre en 1979 à la Kunsthalle de Düsseldorf) n'apparaît pas sur ce tableau, alors que la grande salle dont il a bénéficié lors de la documenta de 1959 avait recueilli un important écho critique, comme nous l'avons vu. Enfin, tout choix de représentation d'un jeu de données tend à éliminer, minorer ou majorer arbitrairement certaines informations : en l'occurrence, le choix d'un découpage par décennie et d'un plancher d'expositions par artiste (deux pour les étrangers, trois pour les ouest-allemands) fait disparaître des artistes ayant eu un nombre non négligeable d'expositions personnelles, mais étalées d'une décennie à l'autre, comme les Becher, Hanne Darboven ou John Heartfield (trois à quatre expositions recensées pour chacun, mais partagées entre les années 1960 et 1970) ou, du côté international, Carl Andre, Richard Long ou Piero Manzoni (tous trois ayant deux expositions recensées, l'une en 1968 ou 1969 et l'autre en 1970). Les évolutions mesurées valent donc plus comme approximation de tendances générales que pour l'analyse de la carrière individuelle d'un artiste.

Tableau 1. Répartition par décennie des expositions personnelles en RFA d'artistes ouest-allemands actifs au 20e siècle, 1945-1980

	1945-1949			
1	**Deppe Gustav**	1913	1999	4
	Kollwitz Käthe	1867	1945	4
2	**Baumeister Willi**	1889	1955	3
	Heckel Erich	1883	1970	3
	Klee Paul	1879	1940	3
	Nay Ernst Wilhelm	1902	1968	3
	Schmidt-Rottluff Karl	1884	1976	3

	1950-1959			
1	**Baumeister Willi**	1889	1955	10
	Kirchner Ernst-Ludwig	1880	1938	10
2	**Bargheer Eduard**	1901	1979	7
	Marcks Gerhard	1889	1981	7
	Nesch Rolf	1893	1975	7
	Nolde Emil	1867	1956	7
3	**Ernst Max**	1891	1976	6
	Heiliger Bernhard	1915	1995	6
	Hofer Karl	1878	1955	6
	Kandinsky Wassily	1866	1944	6
	Mahlau Alfred	1894	1967	6
	Münter Gabriele	1877	1962	6
	Nay Ernst Wilhelm	1902	1968	6
	Pankok Otto	1893	1966	6
	Schmidt-Rottluff Karl	1884	1976	6
4	**Barth Carl**	1860	1939	5
	Blumenthal Hermann	1905	1942	5
	Camaro Alexander	1901	1992	5
	Dix Otto	1891	1969	5
	Hartung Karl	1908	1967	5
	Kadow Gerhard	1909	1981	5
	Klee Paul	1879	1940	5
5	**Gilles Werner**	1894	1961	4
	Kadow Elisabeth	1906	1979	4
	Kerkovius Ida	1879	1970	4
	Marc Franz	1880	1916	4
	Meistermann Georg	1911	1990	4
	Modersohn-Becker Paula	1876	1907	4
	Moll Oskar	1875	1947	4
	Pfeiffer-Watenphul Max	1896	1976	4
	Schlemmer Oskar	1888	1943	4
	Seitz Gustav	1888	1982	4
6	**Battke Heinz**	1900	1966	3
	Corinth Lovis	1858	1925	3
	Gotsch Friedrich Karl	1900	1984	3
	Grieshaber HAP	1909	1981	3
	Heckel Erich	1883	1970	3
	Hegenbarth Josef	1884	1962	3
	Herbig Otto	1889	1971	3
	Hölzel Adolf	1853	1934	3
	Holzhausen Wilhelm	1907	1988	3
	Macke Helmuth	1891	1936	3
	Muche Georg	1895	1987	3
	Radziwill Franz	1895	1983	3
	Renger-Patzsch Albert	1897	1966	3
	Rohlfs Christian	1849	1938	3
	Sohl Will	1906	1969	3
	Trökes Heinz	1913	1997	3
	Winter Fritz	1905	1976	3
	Zangs Herbert	1924	2003	3

	1960-1969			
1	**Nay Ernst Wilhelm**	1902	1968	9
2	**Beckmann Max**	1884	1950	7
3	**Corinth Lovis**	1858	1925	6
	Schultze Bernard	1915	2005	6
4	**Grieshaber HAP**	1909	1981	5
	Hajek Otto Herbert	1927	2005	5
	Hoflehner Rudolf	1916	1995	5
	Schlemmer Oskar	1888	1943	5
	Winter Fritz	1905	1976	5
5	**Dix Otto**	1891	1969	4
	Geiger Rupprecht	1908	2009	4
	Münter Gabriele	1877	1962	4
	Purrmann Hans	1880	1966	4
6	**Antes Horst**	1936		3
	Baumeister Willi	1889	1955	3
	Brüning Peter	1929	1970	3
	Campendonk Heinrich	1889	1957	3
	Godeg Karl	1896	1982	3
	Grosz Georg	1893	1959	3
	Hoehme Gerhard	1920	1989	3
	Janssen Horst	1929	1995	3
	Kirchner Ernst-Ludwig	1880	1938	3
	Lindner Richard	1901	1978	3
	Lörcher AIfred	1875	1962	3
	Loth Wilhelm	1920	1993	3
	Matschinsky-Denninghoff, Brigitte	1923	2011	3
	Nolde Emil	1867	1956	3
	Richter Heinrich	1884	1981	3
	Rohlfs Christian	1849	1938	3
	Schoofs Rudolf	1932	2009	3
	Sensen Wil	1935		3
	Trier Hann	1915	1999	3

1970-1980

1	**Beuys Joseph**	1921	1986	8
	Ernst Max	1891	1976	8
2	**Grosz Georg**	1893	1959	7
	Walther Franz Erhard	1939		7
3	**Kirchner Ernst-Ludwig**	1880	1938	6
4	**Albers Josef**	1888	1976	5
	Kollwitz Käthe	1867	1945	5
	Wols	1913	1951	5
5	**Baselitz Georg**	1938		4
	Baumeister Willi	1889	1955	4
	Klinger Max	1857	1920	4
	Lenk Thomas	1933	2014	4
	Luther Adolf	1912	1990	4
	Nestler Wolfgang	1943		4
	Penck A. R.	1939	2017	4
	Petrick Wolfgang	1939		4
	Rückriem Ulrich	1938		4
	Ruthenbeck Reiner	1937	2016	4
	Sauer Michel	1949		4
	Schlemmer Oskar	1888	1943	4
	Schoofs Rudolf	1932	2009	4
6	**Ackermann Peter**	1934	2007	3
	Beckmann Max	1884	1950	3
	Bernhard Franz	1934	2013	3
	Bissier Julius	1893	1965	3
	Buthe Michael	1921	1986	3
	Dienst Rolf Gunter	1942	2016	3
	Dix Otto	1891	1969	3
	Dreyer Paul Uwe	1939	2008	3
	Friedrich Hans	1939		3
	Graubner Gotthard	1930	2013	3
	Haacke Hans	1936		3
	Heerich Erwin	1922	2004	3
	Höch Hannah	1889	1978	3
	Klee Paul	1879	1940	3
	Kriwet Ferdinand	1942		3
	Lerche Horst	1938		3
	Lindner Richard	1901	1978	3
	Lüpertz Markus	1941		3
	Mields Rune	1935		3
	Modersohn-Becker, Paula	1876	1907	3
	Nay Ernst Wilhelm	1902	1968	3
	Nierhoff Ansgar	1941		3
	Pankok Otto	1893	1966	3
	Pfahler Georg Karl	1926	2002	3
	Richter Gerhard	1932		3
	Rinke Klaus	1939		3
	Rohloff Wolfgang	1939		3
	Sander August	1876	1964	3
	Schrieber Ludwig Gabriel	1907	1973	3
	Schult HA	1939		3
	Schultze Bernard	1915	2005	3
	Schumacher Emil	1912	1999	3
	Schwegler Fritz	1935	2014	3
	Staeck Klaus	1938		3
	Uhlmann Hans	1900	1975	3
	Vostell Wolf	1932	1998	3
	Wewerka Stephan	1928	2013	3

Tableau 2. Répartition par décennie des expositions personnelles en RFA d'artistes étrangers actifs au 20e siècle, 1945-1980

1945-1949					
1	**Picasso Pablo**	1881	1973	ESP	3
1950-1959					
1	**Chagall Marc**	1887	1985	RUS	10
2	**Picasso Pablo**	1881	1973	ESP	9
3	**Braque Georges**	1882	1963	FRA	7
	Léger Fernand	1881	1955	FRA	7
	Miro Joan	1893	1983	ESP	7
4	**Jawlensky Alexej**	1864	1941	RUS	6
	Munch Edvard	1863	1944	NOR	6
5	**Kokoschka Oskar**	1886	1980	AUT	5
6	**Giacometti Alberto**	1901	1966	CHE	4
	Kubin Alfred	1877	1959	AUT	4
	Laurens Henri	1885	1954	FRA	4
	Le Corbusier	1887	1965	FRA	4
	Moore Henry	1898	1986	GBR	4
	Rouault Georges	1871	1958	FRA	4
	Sutherland Graham	1903	1980	GBR	4
7	**Calder Alexander**	1898	1976	USA	3
	D'Altri Arnold	1904	1980	ITA	3
	Fontaine Paul	1913	1996	USA	3
	Gonzales Julio	1876	1942	ESP	3
	Masson André	1896	1987	FRA	3
	Matisse Henri	1869	1954	FRA	3
	Rössing Karl	1897	1987	AUT	3
	Toulouse-Lautrec H.	1864	1901	FRA	3
8	**Buffet Bernard**	1928	1999	FRA	2
	Cartier-Bresson Henri	1908	2004	FRA	2
	Delaunay Robert	1885	1941	FRA	2
	Ensor James	1860	1949	BEL	2
	Manzù Giacomo	1908	1991	ITA	2
	Marini Marino	1901	1980	ITA	2
	Poliakoff Serge	1900	1969	FRA	2
	Schiele Egon	1890	1918	AUT	2
1960-1969					
1	**Picasso Pablo**	1881	1973	ESP	14
2	**Chagall Marc**	1887	1985	RUS	6
3	**Piaubert Jean**	1900	2002	FRA	5
4	**Maillol Aristide**	1861	1944	FRA	4
	Moore Henry	1898	1986	GBR	4
	Zadkine Ossip	1890	1967	RUS	4
5	**Crippa Roberto**	1921	1972	ITA	3
	Dorazio Piere	1927	2005	ITA	3
	Kokoschka Oskar	1886	1980	AUT	3
	Léger Fernand	1881	1955	FRA	3
	Rauschenberg Robert	1925	2008	USA	3
	Rickey Georges	1907	2002	USA	3
	Rouault Georges	1871	1958	FRA	3
	Tinguely Jean	1925	1991	CHE	3
	Vuillard Edouard	1868	1940	FRA	3
	Wotruba Fritz	1907	1975	AUT	3
6	**Avramidis Joannis**	1922	2016	AUT	2
	Bacon Francis	1909	1992	GBR	2
	Braque Georges	1882	1963	FRA	2
	Capogrossi Giuseppe	1900	1972	ITA	2
	Davie Alan	1920	2014	GBR	2
	Ensor James	1860	1949	BEL	2
	Estève Maurice	1904	2001	FRA	2
	Fangor Wojciech	1922	2015	POL	2
	Fontana Lucio	1899	1968	ITA	2
	Francis Sam	1923	1994	USA	2
	Hershon Eila	1932	1993	USA	2
	Hockney David	1937		GBR	2
	Hrdlicka Alfred	1928	2009	AUT	2
	Hüppi Alfonso	1935		CHE	2
	Indiana Robert	1928	2018	USA	2
	Ipoustéguy Jean	1920	2006	FRA	2
	Itten Johannes	1888	1967	CHE	2
	Jawlensky Alexej	1864	1941	RUS	2
	Kemeny Zoltan	1907	1965	HUN	2
	Kubin Alfred	1877	1959	AUT	2
	Laurens Henri	1885	1954	FRA	2
	Lurçat Jean	1892	1966	FRA	2
	Matisse Henri	1869	1954	FRA	2
	Matta Roberto	1911	2002	CHI	2
	Moholy-Nagy Laszlo	1895	1946	HUN	2
	Morandi Giorgio	1890	1964	ITA	2
	Moreni Mattia	1920	1999	ITA	2
	Munch Edvard	1863	1944	NOR	2
	Music Zoran	1909	2005	SLV	2
	Nevelson Louise	1899	1988	USA	2
	Paolozzi Eduardo	1924	2005	GBR	2
	Pettoruti Emilio	1892	1971	ARG	2
	Picabia Francis	1900	2002	FRA	2
	Pomodoro Arnaldo	1926		ITA	2
	Pomodoro Gio	1930	2002	ITA	2
	Moses "Grandma"	1860	1961	USA	2
	Royen Peter	1923	2013	NLD	2
	Segall Lasar	1891	1957	BRE	2
	Soikans Juris	1920	1995	LET	2
	Soto Jesus Rafael	1923	2005	VEN	2

	Sutherland Graham	1903	1980	GBR	2
	Takal Peter	1905	1991	USA	2
	Tapies Antoni	1923	2012	ESP	2
	Thöny Wilhelm	1888	1949	AUT	2
	Toulouse-Lautrec H.	1864	1901	FRA	2
	Van der Pas Antonius	1920	2008	NLD	2
	Warhol Andy	1928	1987	USA	2

1970-1980

1	**Picasso Pablo**	1881	1973	ESP	9
2	**Broodthaers Marcel**	1924	1976	BEL	8
	Munch Edvard	1863	1944	NOR	8
3	**Warhol Andy**	1928	1987	USA	7
4	**Morellet François**	1926	2016	FRA	6
	Oldenburg Claes	1929		USA	6
5	**Arakawa Shusaku**	1936	2010	JAP	5
	Ipoustéguy Jean	1920	2006	FRA	5
	Kienholz Edward	1927	1994	USA	5
	Panamarenko	1940	2019	BEL	5
	Schoonhoven Jan	1914	1994	NLD	5
6	**Arroyo Eduardo**	1937	2018	ESP	4
	Botero Fernando	1932		COL	4
	Chagall Marc	1887	1985	RUS	4
	Christo	1935	2020	BGR	4
	Christo Jeanne-Claude	1935	2009	FRA	4
	Filliou Robert	1926	1987	FRA	4
	Guttuso Renato	1911	1987	ITA	4
	Klein Yves	1928	1962	FRA	4
	Malevitch Kasimir	1878	1935	RUS	4
	Rainer Arnulf	1929		AUT	4
	Roth Dieter	1930	1998	CHE	4
7	**Arbus Diane**	1923	1971	USA	3
	Boltanski Christian	1944		FRA	3
	Buren Daniel	1938		FRA	3
	Caro Anthony	1924	2013	GBR	3
	Dine Jim	1935		USA	3
	Dubuffet Jean	1901	1985	FRA	3
	Genoves Juan	1930	2020	ESP	3
	Hamilton Richard	1922	2011	GBR	3
	Hundertwasser F.	1928	2000	AUT	3
	Johns Jasper	1930		USA	3
	Lakner Laszlo	1936		HUN	3
	Lipchitz Jacques	1891	1973	FRA	3
	Matta-Clark Gordon	1943	1978	USA	3
	Paolozzi Eduardo	1924	2005	GBR	3
	Rauschenberg Robert	1925	2008	USA	3
	Sarkis	1938		ARM	3
	Serra Richard	1938		USA	3
	Simonds Charles	1945		USA	3
	Snelson Kenneth	1927	2016	USA	3
	Spoerri Daniel	1930		CHE	3
	Tapies Antoni	1923	2012	ESP	3
8	**Bacon Francis**	1909	1992	GBR	2
	Bill Max	1908	1994	CHE	2
	Brodwolf Jürgen	1932		CHE	2
	Calder Alexander	1898	1976	USA	2
	Colombo Gianni	1933	1993	ITA	2
	D'Altri Arnold	1904	1980	ITA	2
	Dimitrijevic Braco	1948		BIH	2
	Giacometti Alberto	1901	1966	CHE	2
	Gonzales Julio	1876	1942	ESP	2
	Henri Florence	1893	1982	FRA	2
	Hrdlicka Alfred	1928	2009	AUT	2
	Huebler Douglas	1924	1997	USA	2
	Insley Will	1929	2011	USA	2
	Janosek Cestmir	1935		CZE	2
	Jones Alen	1937		GBR	2
	Judd Donald	1928	1994	USA	2
	Kagel Mauricio	1931	2008	ARG	2
	Kolar Jiri	1914	2002	CZE	2
	Kuehn Gary	1939		USA	2
	Latham John	1921	2006	GBR	2
	Leemans Toon	1917	2008	NLD	2
	Lohse Richard Paul	1902	1988	CHE	2
	Maïakovski Vladimir	1893	1930	RUS	2
	Marcheschi Cork	1945		USA	2
	Michals Duane	1932		USA	2
	Moholy-Nagy Laszlo	1895	1946	HUN	2
	Monory Jacques	1924	2018	FRA	2
	Page Robin	1932	2015	GBR	2
	Paik Nam June	1932	2006	KOR	2
	Pistoletto Michelangelo	1933		ITA	2
	Poirier Anne	1942		FRA	2
	Poirier Patrick	1942		FRA	2
	Pougny Jean	1892	1956	RUS	2
	Rouault Georges	1871	1958	FRA	2
	Sitte Willi	1921	2013	RDA	2
	Smith David	1906	1965	USA	2
	Steiner Michael	1945		USA	2
	Stella Frank	1936		USA	2
	Tatline Vladimir	1885	1953	RUS	2
	Thomkins André	1930	1985	CHE	2
	Titus-Carmel Gérard	1942		FRA	2
	Tobey Mark	1890	1976	USA	2
	Van de Beek Félix	1938		NLD	2
	Viallat Claude	1936		FRA	2
	Wölfli Adolf	1864	1930	CHE	2

l'expressionnisme : les artistes de Die Brücke (Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff), du Cavalier bleu (Jawlensky, Kandinsky, Kubin, Marc, Münter) et apparentés (Hofer, Klee, Munch, Schiele) sont de loin les plus représentés. S'agissant des artistes étrangers, à côté, donc, des constellations sécessionniste et expressionniste européennes, distinguées surtout pour leur correspondance avec les avant-gardes nationales (Jawlensky, Kokoschka, Kubin, Munch…), les premières places sont, de manière frappante, occupées presque exclusivement par les grands noms de l'Ecole de Paris. La politique de réhabilitation des modernes mis à l'index par les Nazis, qui gouverne ces choix, est donc loin d'être exhaustive. Elle oblitère les avant-gardes historiques les plus politisées, utopiques ou transgressives, du fait sans doute d'un certain conservatisme dans la vie politique et culturelle d'après-guerre[471], mais aussi et surtout de la rivalité avec la jeune RDA où se répandent alors les préceptes du réalisme socialiste, rendant par contrecoup suspect tout art « idéologique »[472]. C'est ce qui explique également, d'ailleurs, une défiance de plus en plus marquée à l'Ouest vis-à-vis de la peinture figurative ou, du moins, de la peinture « à contenu » (par opposition à une figuration plus formelle, comme peuvent l'incarner le fauvisme, le cubisme ou l'expressionnisme)[473]. Des avant-gardes comme Dada et le surréalisme, le Bauhaus et le constructivisme international ou encore la Nouvelle Objectivité sont ainsi négligées[474]. Ce sont précisément celles-ci qui font l'objet d'une réévaluation dans les années 1960 et, surtout, après 1968. L'évolution la plus remarquable est celle de Grosz, dont nous n'avons répertorié aucune exposition personnelle avant 1957 et qui en bénéficie d'une dizaine dans les vingt ans qui suivent. L'intérêt nouveau porté, également, à certains noms liés au Bauhaus (comme Albers ou Moholy-Nagy, douze expositions recensées à eux deux sur cette période, toutes après 1959) ou aux principaux représentants des avant-gardes russes (dix expositions dans les années 1970 pour Malevitch, Lissitzky, Maïakovski, Rodtchenko et Tatline, contre une seule auparavant) est également significatif à cet égard.

Quant à l'art contemporain, il est essentiellement représenté jusqu'au début des années 1960 par l'informel allemand (avec Baumeister et Nay comme têtes d'affiche) et, dans une moindre mesure, européen (à travers des noms comme Poliakoff ou Sutherland). Ces artistes sont néanmoins assez âgés puisqu'ils appartiennent pour la plupart aux générations 1890-1900

[471] Selon l'interprétation critique de Jost Hermand, « Modernism Restored: West German Painting in the 1950s », *New German Critique*, n°32, printemps-été 1984, p. 24-41.

[472] A propos du rôle politique que joue la promotion de l'expressionnisme dans la RFA des débuts de la guerre froide, voir Sabine Eckman, « Ruptures and Continuities: Modern German Art in between the Third Reich and the Cold War », Stephanie Barron, Sabine Eckmann (éd.), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, cat. exp., Los Angeles County Museum of Art (25 janvier-19 avril 2009), New York, Abrams, 2009, p. 50 ; et Christian Saehrendt, *"Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung*, *op. cit.*, p. 81-114.

[473] Voir à ce sujet Catherine Wermester, « Otto Dix, artiste "dégénéré" et réactionnaire. Le peintre et la critique allemande des années 1950, aspects d'une réception », *Id.* (éd.), *« On me traite au mieux comme un monument ». (Otto Dix, 1951). Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950* [En ligne], site de l'HiCSA (Université Panthéon-Sorbonne), 2018, http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=980&lang=fr (consulté le 7 mai 2020).

[474] Antje Kramer note à ce propos qu'il faut attendre 1958 pour voir en Allemagne les premières rétrospectives consacrées à Malevitch ou à Dada (*L'Aventure allemande…*, *op. cit.*, p. 160).

et ont donc commencé leur carrière sous Weimar. Il faut dire que la répression antimoderne nazie puis les années de guerre ont dépeuplé les générations d'artistes postérieures qui auraient dû porter le renouvellement de l'art allemand après 1945. En ce sens, cet art informel qui s'impose comme le principal visage de l'avant-garde dans l'après-guerre en RFA peut être en fait considéré, lui aussi, comme une tendance historique réhabilitée (certes un peu plus récente que l'expressionnisme), l'œuvre d'artistes souvent condamnés à l'exil, réel ou « intérieur »[475], depuis 1933. Les mouvances plus récentes et novatrices peinent en fait à s'imposer dans ces programmes d'exposition, et ce jusqu'assez tard. Les années 1960 voient apparaître, encore timidement, quelques figures des mouvements Neo Dada, Pop, cinétiques ou des Nouveaux Réalistes ; les artistes de Zero obtiennent leurs premières expositions institutionnelles dès 1963, à la Haus Lange de Krefeld, l'un des musées européens les plus « avancés », où Klein avait obtenu sa première exposition muséale deux ans plus tôt. Mais c'est vraiment dans les années 1970 que l'on observe, sinon un renversement complet, du moins un net rééquilibrage en faveur des néo-avant-gardistes, désormais autant, sinon plus exposés que les « modernes classiques », ce qui vaut non seulement pour les nouvelles figures de proue que sont Beuys, Broodthaers ou Warhol, alors déjà bien reconnus internationalement, mais aussi pour des artistes à des stades plus précoces de leur carrière (Arakawa, Boltanski, Christo, Darboven, Matta-Clark, Rückriem, Walther, etc.). Surtout, aussi bien dans cette relecture des avant-gardes historiques que dans la place croissante faite aux néo-avant-gardes les plus récentes, un double changement se fait jour : des médiums conventionnels vers des supports et des techniques plus expérimentaux – qu'il s'agisse de Dada et du Bauhaus ou de Fluxus ou de l'art conceptuel, la peinture et la sculpture n'apparaissent plus comme les seuls terrains d'exploration des artistes ; et de l'abstraction formaliste routinisée d'après-guerre vers un art (ou un anti-art) plus contestataire et politisé – Grosz, Heartfield, Buren, Haacke ou Kienholz tranchent assez nettement à cet égard avec les favoris des années 1950, qu'il s'agisse de Baumeister, Laurens, Moore ou Nay[476].

4. Le gouvernement fédéral à l'appui des néo-avant-gardes américaines

4.1. Une politique artistique sans musées ni lieux d'exposition

Le cas des Etats-Unis diffère radicalement de ceux de l'Allemagne et de la France – et plus généralement de l'ensemble des pays européens – en ce qu'il n'y existe quasiment aucune intervention publique de grande ampleur dans le champ de l'art contemporain avant les années

[475] La formule d'« émigration intérieure » a été inventée par Frank Thiess en 1945 pour défendre les artistes et intellectuels opposés au nazisme, mais restés en Allemagne sous le IIIe Reich, et même affirmer leur supériorité sur ceux ayant choisi l'émigration réelle, en réponse notamment à Thomas Mann (lui-même exilé aux Etats-Unis) qui affirmait que tous les Allemands devaient se considérer impliqués dans les horreurs du régime. Le concept a cristallisé les polémiques autour de la valeur morale des attitudes adoptées par les artistes et les intellectuels à cette période (Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, p. 52-72).

[476] Si nous nous sommes fondés ici sur les programmes d'exposition, nos constats rejoignent tout à fait ceux dressés par Lucius Grisebach à partir de son enquête sur les acquisitions dans l'après-guerre d'un petit échantillon de musées ouest-allemands (« Museum der Gegenwart – Fortsetzung nach 1945 ? », *op. cit.*).

1960, si ce n'est la brève expérience de la Works Progress Administration sous le mandat de Roosevelt (sur laquelle nous reviendrons). Deux conséquences importantes en découlent. Premièrement, l'important réseau de musées et de lieux d'exposition dédiés à l'art moderne et contemporain qui s'est développé aux Etats-Unis depuis l'entre-deux-guerres est presque exclusivement composé d'institutions privées, plus spécifiquement d'organisations *nonprofit* dont le financement repose essentiellement sur le mécénat privé et sur un statut fiscal privilégié[477]. Ceci ne signifie pas que le rôle des pouvoirs publics dans les musées américains, pris dans leur ensemble, soit négligeable. D'une part, ce statut fiscal représente bien un financement public indirect conséquent[478], auquel peuvent s'ajouter d'importants avantages en nature[479] et des relations plus ou moins étroites avec les pouvoirs publics : les *boards* des musées incluent en général des représentants de la municipalité, voire de l'Etat, même s'il s'agit plus pour ceux-ci de suivre les principales activités de l'institution que d'exercer un pouvoir réel sur son fonctionnement. Mais surtout, à l'inverse de certains lieux communs qui décrivent le monde culturel américain comme intégralement régi par des acteurs privés, la part du secteur public dans le paysage muséal est plus élevée qu'on ne se la représente habituellement : en 1975, 56% des musées fonctionnent sous le statut d'organisations *nonprofit*, tandis que 34% d'entre eux sont sous la tutelle directe des pouvoirs publics (6% au niveau fédéral, 12% au niveau des Etats et 16% au niveau des municipalités)[480]. Une approche par le biais des financements montre également une situation plus mêlée qu'on ne pourrait le croire[481] : la part des subventions publiques occupe en effet au début des années 1970 la première place des sources de revenus des musées, comptant pour 37% des revenus totaux contre 21% provenant de soutiens privés (le reste étant généré par divers revenus propres). Toutefois, cette proportion s'inverse dans le cas des musées d'art (32% des ressources tirées de fonds privés, 21% de fonds publics)[482] : ceux-ci, a fortiori les grands musées d'art moderne et contemporain, parce qu'ils

[477] Sur le rôle et la place dans la vie culturelle américaine de ce type d'organisations régies par l'important article 501(c)(3) du code des impôts américains, voir Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, *op. cit.*, p. 441-487 ; et Paul DiMaggio (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts*, New York, Oxford University Press, 1987 (en particulier, pour les musées, Vera Zolberg, « Tensions of Missions in American Arts Museums », p. 184-197).

[478] Pour un point complet sur l'ensemble des mesures fiscales affectant dans les années 1980 les musées d'art aux Etats-Unis, voir Don Fullerton, « Tax Policy Toward Art Museums », Martin Feldstein (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 195-235. Un autre financement indirect à destination des musées est assuré par l'« Arts and Artifacts Indemnity Program », créé en 1975, à travers lequel le gouvernement fédéral assume le rôle d'assureur pour les prêts d'œuvres aux musées américains et leur permet ainsi d'économiser plusieurs millions de dollars de frais d'assurance (Charles T. Clotfelter, « Government Policy Toward Art Museums in the United States », Martin Feldstein (éd.), *ibid.*, p. 253-255).

[479] Par exemple, la municipalité de New York ne réclame aucun loyer au Metropolitan Museum (Chin-tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, Londres, Verso, 2002, p. 22).

[480] Les 10% restants sont des « institutions éducatives », ce qui recouvre pour l'essentiel le cas des musées universitaires, nombreux aux Etats-Unis et qui peuvent être dotés de collections de premier plan (National Research Center of the Arts (éd.), *Museums USA: A Survey Report*, Washington D. C., NEA, 1975, p. 13-14).

[481] Pour une réflexion sous cet angle (mais avec des données correspondant à un état plus récent du champ muséal américain), voir Carole Rosenstein, « When is a museum a public museum? Considerations from the point of view of public finance », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 16, n°4, novembre 2010, p. 449-465.

[482] National Research Center of the Arts (éd.), *Museums USA*, *op. cit.*, p. 412. Richard N. Rosett note qu'un

sont capables de lever des fonds privés et de générer des revenus conséquents, sont relativement moins soutenus par les autorités publiques que les musées scientifiques et historiques. Si le MoMA ou le Guggenheim ont pu entretenir des liens étroits avec l'administration fédérale, assumant plus ou moins ouvertement une partie de la politique culturelle extérieure américaine en matière d'arts plastiques[483], ils demeurent néanmoins des institutions privées sur lesquelles les pouvoirs publics n'exercent à peu près aucun contrôle, à quelque échelon administratif que ce soit. Le seul cas aux Etats-Unis d'un musée véritablement public, d'envergure nationale, qui soit consacré à l'art moderne et contemporain, est celui du Hirshhorn Museum, ouvert en 1974 sous l'égide de la Smithsonian Institution, mais sans occuper un rôle de premier plan dans le champ artistique américain, du moins en comparaison des principaux musées new-yorkais.

La création du National Endowment for the Arts en 1965, première agence fédérale chargé des arts dans l'histoire des Etats-Unis, et la multiplication dans son sillage des *State arts agencies* n'a pas fondamentalement changé cet état de fait. Sans être négligeable, leur apport financier reste secondaire, même rapporté aux autres sources de subvention publique[484]. Ces agences, fédérale et étatiques, s'inspirent en fait, comme nous le verrons au chapitre 4, de l'Arts Council britannique plutôt que du modèle plus dirigiste d'un ministère de la culture à la française, en mesure d'établir et de contrôler d'importants réseaux de musées, d'écoles d'art, des programmes d'achat et de commande artistique, etc. Ils se limitent donc à subventionner des organisations indépendantes et s'interdisent de dépasser une certaine part de leur budget, afin d'éviter toute prise de contrôle public. Au-delà de ce mode de fonctionnement, ces agences gouvernementales émergent aux Etats-Unis à partir des années 1960 dans un paysage institutionnel déjà établi, dense et efficace. Il s'agit donc moins d'initier de grands projets ou de structurer un champ émergent que d'exercer une action de complément, orientant dans le sens voulu des activités existantes, par des financements ponctuels et ciblés, ainsi que par la diffusion de normes et de procédures exemplaires[485]. De ce fait, le NEA comme les *State arts*

tiers environ des musées américains et notamment les plus grands d'entre eux bénéficient de « sources de soutien […] diffuses plutôt que concentrées », avec des budgets où subventions publiques, philanthropie privée et recettes propres s'additionnent sans qu'aucune ne dépasse individuellement les 40% des revenus totaux (Richard N. Rosett, « Art Museums in the United States: A Financial Portrait », Martin Feldstein (éd.), *op. cit.*, p. 140).

[483] Sur l'International Council du MoMA et ses liens avec le State Department, voir notamment Helen M. Franc, « The Early Years of the International Program and Council », *Studies in Modern Art*, n°4, 1994, p. 109-149. Sur le Guggenheim, à propos par exemple de ses activités d'exposition dans la zone d'occupation américaine en Allemagne, voir Cara Sol Goldstein, « Before the CIA: American Actions in the German Fine Arts (1946-1949) », *Diplomatic History*, vol. 29, n°5, 2005, p. 747-778.

[484] En 1972, le NEA et les *State arts councils* ne rassemblent que 7% des fonds publics alloués aux musées d'art aux Etats-Unis (2 et 5% respectivement), l'essentiel provenant donc plutôt du « *local gouvernment* », c'est-à-dire des municipalités et comtés (National Research Center of the Arts (éd.), *op. cit.*, p. 434). Richard N. Rosett trouve des résultats similaires d'après une enquête menée entre 1985 et 1989 : en-dehors des musées de la Smithsonian Institution, les subventions fédérales atteignent 2 à 4% des revenus totaux de la centaine de musées membres de l'Association of Art Museum Directors sur lesquels il a pu recueillir des données (*op. cit.*, p. 140).

[485] Comme le souligne Vera Zolberg, « ce qui existe en guise de politique culturelle américaine est un patchwork d'éléments disparate situés à différents niveaux du gouvernement. Elle recouvre aussi bien le secteur privé que le secteur public, fonctionnant comme un hybride des deux, composant ensemble l'équivalent

agencies n'exercent pas de tutelle comparable à celle de l'Etat français ou des collectivités locales allemandes sur leurs musées. Le nombre d'organisations qui entrent dans le champ de nos recherches est donc nettement moins important que dans ces deux précédents cas : il s'agit essentiellement du Visual Arts Program du National Endowment for the Arts (NEA) et de ses homologues au niveau des Etats, notamment le New York State Council on the Arts (NYSCA).

4.2. La difficile évaluation des orientations artistiques d'une agence contestée

Deuxième particularité à souligner, le changement historique qu'il s'agit ici d'observer et de mesurer réside donc dans la création quasiment *ex nihilo* d'une politique artistique, du moins au niveau fédéral. En conséquence, il n'est pas possible de mettre au jour une bascule entre deux périodes, comme dans les cas français et ouest-allemand, mais seulement d'analyser de manière plus synchronique les options esthétiques poursuivies par ces programmes fondés dans les années 1960 et la part qu'y a prise l'art d'avant-garde. Or, même si l'on se limite à l'analyse du Visual Artists' Fellowship Program du NEA, son programme-phare de bourses individuelles aux artistes plasticiens, le nombre très important des bénéficiaires et le manque d'informations disponibles sur une grande partie d'entre eux rendent très difficile toute analyse exhaustive et précise de la répartition des styles artistiques distingués. Donna Binkiewicz s'y est risqué pour la période 1966-1980, avec des résultats décevants. Elle a choisi en effet de classer les récipiendaires de ces bourses individuelles selon une division binaire abstrait / non-abstrait[486], qui peut à la limite correspondre aux catégories de perception de l'art contemporain alors employées par le grand public profane, voire par certains décideurs politiques mal informés, mais qui est très éloignée des critères et des classifications qu'emploient les acteurs du monde de l'art impliqués dans ce programme, dont cette enquête cherche pourtant à identifier les préférences implicites et leurs motivations. Tout au contraire, même, cette période 1966-1980 correspond précisément à un moment de rupture vis-à-vis de l'abstraction et plus généralement à une prise de distance vis-à-vis des médiums traditionnels de la peinture et de la sculpture. Le choix de cette classification discutable répond sans doute à des raisons de commodité – établir précisément le style de ces artistes au moment où ils ont reçu cette bourse, surtout lorsqu'ils sont tombés dans l'oubli, représente une gageure – mais aussi et surtout, de manière plus problématique, à une thèse préétablie que l'enquête empirique s'efforce de démontrer, quitte à forcer l'interprétation des résultats. Selon Binkiewicz, le Visual Arts Program du NEA se caractériserait en effet par la faveur excessive qu'il aurait accordé à l'art abstrait, qu'elle identifie à une doctrine esthétique élitiste et politiquement conservatrice, une grille d'analyse

fonctionnel de ce qui pourrait être ailleurs, en particulier en France, une politique culturelle plus nette et cohérente » (« The Happy Few-en Masse: Franco-American Comparisons in Cultural Democratization », Casey Nelson Blake (éd.), *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Washington D.C. / Philadelphie, Woodrow Wilson Center Press / University of Pennsylvania Press, 2007, p. 102).

[486] *Federalizing the Muse*, *op. cit.*, p. 130-131.

tirée une interprétation caricaturale des thèses des principaux historiens révisionnistes de l'expressionnisme abstrait, dont nous avons déjà souligné les limites dans le chapitre précédent. Au motif que l'expressionnisme abstrait a pu être promu à l'étranger comme une preuve de la haute valeur de l'art américain et un symbole des valeurs libérales et individualistes qu'entendait représenter le pays face à une culture soviétique répressive et autoritaire, l'abstraction se trouve rétrospectivement assimilée toute entière à un art idéologique, sorte d'équivalent dans le domaine culturel du conservatisme politique et social de la période maccarthyste, alors même que l'art moderne a été l'une des cibles de la « Peur rouge » à cette époque. Ceci mène l'autrice, en poussant encore d'un cran ce paralogisme, à interpréter tout soutien du NEA à des œuvres non-abstraites – amalgamant sous une même catégorie le Pop art aussi bien que la figuration régionaliste d'un Andrew Wyeth, les arts folkloriques aussi bien que les néo-avant-gardes féministes des années 1970[487] – comme le signe d'un engagement en faveur d'une culture pluraliste et « plus critique de la société américaine »[488].

Si nous nous sommes attardés sur cette étude, c'est qu'elle est loin de représenter un cas isolé dans l'importante bibliographie consacrée au NEA. En effet, cette agence et en particulier sa branche dédiée aux arts plastiques ont fait l'objet aux Etats-Unis d'intenses polémiques, surtout dans le cadre des guerres culturelles des années 1980-1990 : l'attribution de fonds publics à des œuvres transgressives, comme celles de Mapplethorpe ou Serrano, a fait de l'agence une cible de choix pour les néo-conservateurs américains[489]. Nombre de travaux qui lui ont été dédiés depuis sont donc aussi des prises de positions dans les différents débats qui ont entouré la politique culturelle fédérale aux Etats-Unis. Ceci explique que puissent coexister les évaluations les plus contradictoires sur les orientations artistiques du NEA[490]. S'il lui a beaucoup été reproché, surtout en provenance de la droite religieuse et conservatrice, de soutenir à l'excès un art anti-conventionnel et provocateur[491], d'autres études comme celle de Binkiewicz l'accusent donc à l'inverse d'être resté attaché à une forme de conservatisme moderniste ; d'autres observateurs encore considèrent que le NEA a favorisé au contraire l'éclatement du canon moderniste et accompagné le passage au pluralisme esthétique caractéristique de l'art des années 1970[492], ce que certains essayistes lui reprochent plutôt

[487] *Ibid.*, p. 112. Sur la description de Wyeth, peintre favori de Nixon, comme quasi marginal s'affrontant à l'élitisme de l'abstraction moderniste, voir *ibid.*, p. 99.

[488] *Ibid.*, p. 122.

[489] Pour un récit de ces polémiques successives, voir Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 313-358.

[490] Charles T. Clotfelter relève également ces contradictions : « certains observateurs arguent que les subventions du NEA ont favorisé les œuvres d'avant-garde au détriment des écoles d'art traditionnelles ; néanmoins les politiques de financement du NEA ont aussi été critiquées pour avoir cherché un soutien politique en se pliant aux goûts faciles du grand public » (*op. cit.*, p. 254).

[491] Un point de vue conservateur que l'on retrouve, de manière atténuée, dans le travail par exemple de David A. Smith, *Covered Wagons of Culture: The Roots and Early History of the National Endowment for the Arts*, thèse de doctorat, University of Missouri-Columbia, 2000, p. 380 *sqq.* (cette thèse a aussi connu une publication sous le titre *Money for Art. The Tangled Web of Art and Politics in American Democracy*, Chicago, Ivan R. Dee, 2008).

[492] C'est la thèse d'Elaine A. King, *Pluralism in the Visual Arts in the United States, 1965-1978: the National*

comme une dérive populiste, s'écartant de l'impératif d'excellence artistique[493] ; certains historiens, enfin, prenant le contrepied de ces attaques croisées, dressent un tableau élogieux et tout à fait acritique de l'action de cette administration[494]. Or, même en s'extrayant de la dimension polémique de ce sujet, il est difficile d'identifier une orientation esthétique claire dans les choix du NEA, non seulement à cause des difficultés pratiques et méthodologiques que nous avons déjà mentionnées, mais aussi parce que le fonctionnement du Visual Artists' Fellowships Program, en attribuant chaque année des bourses à plusieurs dizaines d'artistes (voire plusieurs centaines à la fin des années 1970), implique un certain éclectisme, bien différent à cet égard de la politique d'exposition d'un musée ou d'une biennale, qui repose sur une logique plus sélective. C'est d'autant plus le cas que la légitimation de cette nouvelle administration a étroitement dépendu de sa capacité à faire la preuve de sa neutralité et de son pluralisme esthétiques. L'identification des options artistiques qui gouvernent les choix du NEA réclame donc de s'intéresser plus finement aux discours de ses responsables et à des programmes souvent mineurs, où s'expriment plus librement leurs préférences, comme nous le ferons dans les chapitres suivants. Il suffit pour l'instant de mettre au jour, en première approche, sinon un engagement privilégié du NEA en faveur de l'art d'avant-garde, du moins l'importante inclusion de celui-ci dans ses deux programmes-vitrines (sans prétention à l'exhaustivité). Nous avons retenu les catégories alors les plus communément employées dans le champ de l'art américain, qui doivent néanmoins être considérées comme un indicateur lâche et approximatif, nombre des artistes recensés étant difficilement réductibles à une tendance artistique déterminée, surtout à cette période, marquée par une diversité et une fréquence de renouvellement accrues des positions avant-gardistes[495].

Endowment for the Arts, an Influential Force, thèse de doctorat, Evanston, Northwestern University, 1986.

[493] Voir par exemple Edward C. Banfield, *The Democratic Muse, op. cit.*

[494] Michael Brenson, *Visionaries and Outcasts: the NEA, Congress, and the Place of the Visual Artist in America*, New York, New Press, 2001. Cet ouvrage, par ailleurs instructif, a été financé par le NEA lui-même.

[495] Une artiste comme Martha Rosler peut être aussi bien classée sous la bannière de l'art conceptuel que celle de l'art vidéo ou féministe. Robert Morris, qui commence sa carrière comme l'un des principaux représentants de l'art minimal, a animé ensuite tous les autres mouvements répertoriés. Réciproquement, un artiste comme Frank Stella aujourd'hui identifié comme pionnier du minimalisme doit sans doute sa reconnaissance critique et muséale précoce à son assimilation, à ses débuts, aux tendances abstraites tardives de l'Ecole de New York (abstraction *Hard-edge* et *Post-painterly* selon les qualificatifs alors employés). Dans un autre registre, un artiste comme Bruce Nauman, entrecroisant les médiums artistiques, apparaît difficilement classable. Enfin, certaines démarches plus singulières ne correspondent à aucun de ces labels et n'apparaissent donc pas dans ce tableau alors qu'elles ont pu être des acteurs importants de la scène d'avant-garde à cette époque comme Faith Ringgold. Aux difficultés de catégorisation des artistes individuels s'ajoute la sous-détermination de certaines de ces catégories. Si le Pop ou l'art minimal représentent des mouvances relativement bien définies et délimitées, c'est moins le cas de l'art conceptuel, auquel des centaines d'artistes des années 1960-1970 peuvent être apparentés, de près ou de loin.

Tableau 3. Le soutien du NEA aux néo-avant-gardes américaines, 1967-1980[496]

1 Visual Artists' Fellowship (catégorie 1)
2 Visual Artists' Fellowship (catégories 2 et 3)
3 Panéliste pour le Visual Artists' Fellowship Program
4 Panel Visual Arts Policy (supervision Dpt. Arts visuels)
5 National Council on the Arts (supervision NEA)
6 Works of Art in Public Places

				1967	1968	1969	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
NEO DADA & POP ART	Artschwager Richard	1923	2013						1							4
	Chamberlain John	1927	2011					6		1						
	Katz Alex	1927														3
	Lichtenstein Roy	1923	1997										6			
	Oldenburg Claes	1929							6				6		6	6
	Rauschenberg Robert	1925	2008										3	6		
	Rosenquist James	1933	2017										6		5	5
	Saul Peter	1934													1	
	Segal George	1924	2000	3						3		6	6 6	6	4	
	Strider Marjorie	1931	2014							2						1
	Thiebaud Wayne	1920							3							
ART MINIMAL	Andre Carl	1935				1						6				
	Baer Jo	1929			1											
	Bladen Ronald	1918	1988	1								6 6		1 6 6		
	Flavin Dan	1933	1996	1								6		6		
	Grosvenor Robert	1937				1						2				
	Huot Robert	1935		1												
	Judd Donald	1928	1994	1							6	1				
	LeWitt Sol	1928	2007				1				6			6	3	
	Mangold Robert	1937		1												
	Martin Agnes	1912	2004	1												
	McCracken John	1934			1											
	Morris Robert	1931	2018	1						6	3				6 6	
	Sandback Fred	1943	2003								2					
	Smith Tony	1912	1980	1		6	6			6	6			6		
	Stella Frank	1936				3										
	Truitt Ann	1921	2004						1		2			6		
LIGHT & SPACE	Albuquerque Lita	1946									2					
	Alexander Peter	1939	2020								2					1
	Bell Larry	1939									1		6		6	
	Cooper Ron	1943					1									
	Corse Mary	1945							1							
	De Waine Valentine	1936														1
	Eversely Fred	1941							1							
	Irwin Robert	1928							1		3	3	6 6		6	6
	Nordman Maria	1943								1						6

[496] Les bourses individuelles n'ont pas été distribuées en 1970 et en 1972. L'année 1970 n'est pas du tout représentée dans ce tableau car elle ne connaît pas non plus de commande publique notable.

POSTMINIMAL & LAND ART	**Orr Eric**	1939	1998										6		6	
	Sonnier Keith	1941										2				
	Turrell James	1943			1						6					
	Wheeler Douglas	1939			1								2			
	Adams Alice	1930												2		
	Benglis Lynda	1941													2 6	
	Bollinger Bill	1939	1988			1										
	Castoro Rosemarie	1939	2015							2						
	Christo	1935	2020							6						
	Girouard Tina	1946	2020									2				
	Hafif Marcia	1929											6			
	Heizer Michael	1944										6	6	6		
	Holt Nancy	1938												6 6 6	6	
	Krebs Rockne	1938	2011								6					6
	Kuehn Gary	1939		1									2			
	Le Va Barry	1941										1			3	
	Matta-Clark Gordon	1945									1					
	Oppenheim Dennis	1938								1						
	Saret Alan	1944									2					
	Serra Richard	1938						6		1			6			
	Shapiro Joel	1941									1					
	Tuttle Richard	1941				1										
	Winsor Jackie	1941								1			2			
FLUXUS	**Hendricks Geoffrey**	1931	2018									1				
	Johnson Ray	1927	1995										1			
	Kaprow Allan	1927	2006							1					1	
	Kubota Shigeko	1937	2015									2		2		1
	Maciunas Georges	1931	1978										2			
	Moorman Charlotte	1933	1991											2		
	Paik Nam June	1932	2006										1			
	Schneemann Carolee	1939	2019							2			2			
	Watts Robert	1923	1988									1				
	Whitman Robert	1955									1					
	Williams Emmett	1925	2007												1	
ART & LANGUAGE	**Bigelow Kathryn**	1951										2				
	Burn Ian	1939	1993								2					
	Charlesworth Sarah	1947	2013									2				2
	Corris Michael	1948									2					
	Heller Preston	?									2					
	Kosuth Joseph	1945									3	3				
	Krugman Michael	?										2				
	Menard Andrew	?								2		2				
	Ramsden Mel	1944										1				
	Acconci Vito	1940										2		2		3
	Antin Eleanor	1935													1	
	Asher Michael	1943									1					

ART CONCEPTUEL	**Baldessari John**	1931	2020							1						
	Barry Robert	1936										1				
	Bochner Mel	1940								1						
	Burgy Donald	1937											2			
	Graham Dan	1942												2		
	Haacke Hans	1936												2		
	Huebler Douglas	1924	1997											2		2
	Kelly Mary	1941														2
	Kos Paul	1942								2		1				
	Laderman Ukeles Miele	1939											2			
	Levine Les	1935								1						2
	Mandel Mike &	1950							2		6	1				
	Sultan Larry	1946	2009													
	Marioni Tom	1937										2				2
	Nauman Bruce	1941			1									3		
	Piper Adrian	1948													1	
	Rosler Martha	1943									2					2
	Ruppersberg Allen	1944										2				
	Ruscha Ed	1937		1										1		
	Sekula Allan	1951	2013										2			
	Wegman William	1943									1					3
	Weiner Lawrence	1942											2			
PERFORMANCE & BODY ART	**Anderson Laurie**	1947							2				2			
	Apple Jacki	1941													2	
	Burden Chris	1946								1		2				1
	Farina Ralston	1946	1985										2			
	Fox Terry	1943	2008							1		2				
	McCarthy Paul	1945									2					
	Mendieta Ana	1948	1985										2			2
	Michels Douglas	1943	2003										2			
	Rainer Yvonne	1934								2						
	Wilke Hannah	1940	1993								2				2	
	Wilson Martha	1947												2		
ART VIDEO & ART ET TECHNOLOGIE	**Campus Peter**	1937										1		3		
	D'Agostino Peter	1945			2								1		1	
	Davidovich Jaime	1936	2016										1			
	Downey Juan	1940	1993							2		2				1
	Gillette Frank	1941										1				
	Jonas Joan	1936									2			2		1
	Heyward Julia	1949								2		2			2	
	Kepes Gyorgy	1906	2001												6	
	Korot Beryl	1945									2		1		1	
	McCall Anthony	1946								2						
	Neuhaus Max	1939	2009												6	
	Schneider Ira	1939									2				1	
	Vasulka Steina &	1940									6					
	Vasulka Woody	1937	2019													
	Viola Bill	1951										2		1		

4.3. Du couple Pop / Minimal à la scène expérimentale des années 1970

Si ces données montrent bien le soutien nourri apporté par le NEA aux néo-avant-gardes américaines des années 1960-1970, ce soutien n'est pas homogène. L'orientation la plus nette qui se dégage du Visual Artists' Fellowship Program à ses débuts est son engagement en faveur de l'art minimal, dont tous les principaux représentants sont distingués lors des trois premières années d'exercice du programme, un fait d'autant plus remarquable que le nombre de bourses alors attribuées est encore assez faible (moins de 40 par an en moyenne de 1967 à 1969). Par rapport à d'autres tendances néo-avant-gardistes des années 1960, l'art minimal a connu une réception assez bonne et rapide dans les principales institutions artistiques américaines [41] : Stella, par exemple, est acquis et exposé pour la première fois par le MoMA à 23 ans et y obtient sa première rétrospective dix ans plus tard, en 1970. Yannick Bréhin voit ainsi dans l'art minimal, à partir d'une étude sociologique comparée de ses producteurs, le cas d'une avant-garde « savante », plus élitiste que le Pop art et mieux inscrite que celui-ci dans l'histoire de l'art, d'où le succès relativement plus important du premier auprès des musées et du second sur le marché de l'art[497]. De fait, si l'un et l'autre apparaissent au début des années 1960 comme les principales sources de remise en cause de la peinture abstraite prédominante à New York depuis une décennie ou plus, l'art minimal maintient par ses formes pures et non représentatives, sa recherche d'une expérience esthétique sublimée et un discours d'accompagnement souvent très théoricien, un élément de continuité plus fort avec l'abstraction que les œuvres Pop, plus désacralisantes et irrévérencieuses[498]. Cependant, ce dernier n'est pas pour autant marginalisé dans l'action du NEA. Henry Geldzahler, le premier directeur des Arts visuels au sein de l'agence, est non seulement l'un des principaux défenseurs du Pop art dans les musées américains à cette période, mais même l'un de ses initiateurs, aux côtés d'Ivan Karp et Richard Bellamy[499]. Il est très proche à ce titre de plusieurs de ses représentants, comme Hockney [71] ou Warhol. Corrélativement, plusieurs artistes apparentés au Pop art sont sollicités pour leur expertise, au sein des panels décidant de l'attribution des bourses (comme Rauschenberg, Thiebaud ou Segal) et même pour siéger au National Council on the Arts qui supervise l'action de l'ensemble du NEA (Rosenquist). De fait, ils font l'objet de nombreuses commandes publiques dans les années 1970 (en particulier Oldenburg) et sont sollicités, avant cela, dans d'autres programmes plus secondaires[500]. S'ils sont peu représentés parmi les

[497] Yannick Bréhin, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2013.

[498] De fait, lors d'un colloque sur le Pop art au MoMA en 1962, tous les participants, conservateurs de musée et critiques d'art, se montrent dubitatifs voire critiques – sauf un, Henry Geldzahler, qui devient quatre ans plus tard le premier directeur du Visual Arts Program du NEA (Catherine Dossin, *The Rise and Fall*, *op. cit.*, p. 161).

[499] *Ibid.*, p. 159 *sqq.*

[500] Par exemple dans le programme d'estampes et lithographies d'artistes contemporains que cherche à mettre en place Geldzahler à son arrivée au NEA en 1966 et pour lequel il prévoit notamment des œuvres de Johns, Lichtenstein, Rauschenberg, Rosenquist, Segal, Warhol, etc. (« Visual Arts. Readjustement of Print Proposal »,

récipiendaires des bourses individuelles, c'est, d'abord, parce que le mouvement n'est déjà plus tout à fait neuf au moment où débute ce programme – Neo Dada s'élabore à partir du milieu des années 1950, le Pop est lancé autour de 1960, l'art minimal plutôt à partir de 1963 – et, surtout, parce qu'il a connu un succès commercial immédiat : il n'y aurait guère de sens à donner en 1967 à Warhol ou Rauschenberg ce type de bourses de travail, conçues pour aider un artiste en début ou milieu de carrière à se consacrer à sa production.

Il faut donc nuancer l'idée que le NEA aurait défendu à ses débuts un modernisme dogmatique, hostile à ces deux grandes voies de renouvellement de la scène d'avant-garde américaine au début des années 1960 que sont le Pop et le minimal[501]. En revanche, il est clair que le Visual Arts Program dans sa première époque entre 1966 et 1969, sous le mandat de Geldzahler, conservateur de musée certes atypique, mais qui reste focalisé sur les avant-gardes picturales (comme en atteste sa sélection à la Biennale de Venise 1966 que nous avons évoquée plus haut), est assez peu réactif à d'autres tendances qui concurrencent dans la seconde moitié de la décennie le duopole Pop / Minimal, en s'aventurant au-delà du cadre conventionnel peinture-sculpture. C'est dans sa seconde phase, lorsque Geldzahler cède la place à l'artiste et critique d'art Brian O'Doherty en 1969[502], que le NEA fait place à ces tendances et notamment à toute la mouvance de l'art conceptuel, ce qui est permis aussi par l'accroissement de ses moyens, la diversification et la consolidation de ses activités, après des débuts assez précaires. C'est aussi sous O'Doherty qu'une attention nouvelle est portée aux nouveaux médiums (art « dématérialisé », installation, vidéo, performance, etc.), à partir surtout de 1974-1975, années où, comme nous le verrons, des programmes spécifiques sont mis en place à cet effet. Enfin, il faut relever aussi que ces programmes fédéraux, qui connaissent, de manière inattendue, une forte hausse de leur budget sous Nixon, n'hésitent pas à soutenir les fractions les plus politisés et critiques du champ artistique américain à cette période. Nombre d'artistes alors actifs au sein de l'Art Workers Coalition, l'un des principaux noyaux de la contestation artistique organisée à partir de 1970, engagée notamment dans la critique de la guerre au Vietnam, sont représentés parmi les récipiendaires de ces bourses (Andre, Haacke, Kosuth, Morris, Spero, etc.) ou d'autres subventions (comme John Perreault ou Lucy Lippard, qui obtiennent à eux deux cinq bourses de critiques d'art entre 1972 et 1979[503]). Les principales figures de l'art féministe des années

NA-M/2, dossier « Seventh Meeting (Dec. 14-15, 1966) »).

[501] A l'encontre, donc, de la thèse de Binkiewicz selon laquelle, « alors que la scène des arts visuels aux Etats-Unis dans les années 1960 embrassait le Pop art, le minimalisme, la performance, les arts féministes, noirs et Chicano qui étaient plus critiques de la société américaine, le soutien artistique fédéral a continué de favoriser de vieilles formes modernistes, comme celles générées par l'expressionnisme abstrait et les artistes *color-field*, qui avaient dominé le monde de l'art dans les années 1950 et gagné une réputation comme les meilleurs représentants de la liberté américaine » (*op. cit.*, p. 122).

[502] Si le tableau semble montrer que ce changement ne se produit pas avant 1973-74, il faut nuancer cette impression par le fait qu'il n'y a pas de bourses individuelles distribuées en 1970 et 1972. Les premiers jalons d'un soutien plus affirmé à l'art expérimental sont néanmoins posés dès cette époque (voir *infra*, chapitre 8).

[503] D'après les rapports annuels du NEA, https://www.arts.gov/about/annual-reports (consulté le 5 juillet 2021).

1970 sont également bien représentées : dans des styles très différents, Judy Chicago, Mary Kelly, Ana Mendieta, Alice Neel, Faith Ringgold, Howardena Pindell ou encore Hannah Wilke [113] sont distinguées au cours des années 1970, à un moment où nombre de musées et de galeries de premier plan tendent encore à les négliger. Ce soutien apporté à un art non seulement expérimental, mais plus ou moins ouvertement critique, à la fois à l'égard des institutions du monde de l'art et en lien avec des mobilisations sociales extérieures, est remarquable dans le cas d'une agence fédérale toujours contestée à Washington.

5. Conclusion : du constat à l'explication

Des données que nous avons rassemblées au terme de ce chapitre se dégagent donc deux grands changements liés. D'une part, les diverses institutions publiques sur lesquelles nous nous sommes penchées démontrent toutes un intérêt et une volonté d'intervention accrus dans le champ de l'art en train de se faire, ce dont attestent les différentes mesures du rajeunissement des artistes soutenus. Mais un art jeune n'est pas nécessairement un art d'avant-garde, d'où la nécessité d'analyses plus qualitatives des expositions, acquisitions, commandes et autres programmes de subvention publics. Celles-ci révèlent à la fois un soutien inédit aux tendances novatrices, dans certains cas dès le moment de leur apparition, y compris dans leurs ramifications les plus expérimentales, et l'inclusion, voire la mise en valeur spécifique de certaines aspirations critiques et/ou utopiques qui animent nombre de ces expérimentations artistiques des années 1960-1970 – soit les deux traits caractéristiques de l'avant-garde (nouveauté et antagonisme) que nous avons identifiés au chapitre précédent. S'ils ne constituent pas une surprise en tant que telles, les enseignements livrés par ces données permettent cependant d'objectiver les impressions générales tirées de cas isolés, mais aussi de faire ressortir assez clairement la chronologie de ces changements, même si ceux-ci ne suivent pas tout à fait le même rythme ni la même intensité selon les pays et les organisations concernées. L'Allemagne de l'Ouest, notamment, se distingue en ceci que l'art actuel n'est pas aussi nettement négligé dans les institutions publiques avant les années 1960 qu'il peut l'être en France, où le monde muséal est historiquement très réfractaire à l'art moderne et contemporain, et a fortiori aux Etats-Unis, où il n'existe aucune intervention publique soutenue dans ce domaine avant cette période. Malgré ces différences, on peut approximativement distinguer, pour ces trois cas, deux grandes phases de changement, qui structurent en conséquence la suite de notre étude : d'abord, à partir de la fin des années 1950, le début d'un mouvement de rajeunissement des artistes publiquement soutenus et d'un intérêt nouveau, quoiqu'encore timide, pour un avant-gardisme en rupture aussi bien avec la modernité consacrée qu'avec l'abstraction routinisée qui domine le champ de l'art international depuis plus d'une décennie ; ensuite, à partir surtout de 1968-1970 (même si on peut remonter dans certains cas jusqu'au

milieu des années 1960), une accélération très nette de ce double phénomène, avec des institutions tournées désormais en priorité vers l'avant-garde internationale, jusque dans ses tendances les plus disruptives et agonistiques. Une troisième phase semble même y succéder, consistant non pas en un retour à la situation initiale, mais plutôt en un assagissement, pour ainsi dire, ou une modération de ce soutien public à l'avant-garde dans la seconde moitié des années 1970, avec une légère remontée de l'âge moyen des artistes distingués et un éclectisme un peu plus marqué des choix de ces institutions, sans pour autant remettre fondamentalement en cause le principe désormais acquis d'une valorisation de l'art non-conventionnel, comme si la systématisation achevée de ce soutien public à l'art contemporain allait de pair avec une atténuation de ses aspects les plus radicaux.

Bien sûr, ces évolutions artistiques et institutionnelles sont corrélées et ne peuvent être entièrement séparées. Même considéré indépendamment de l'influence du MNAM ou de la documenta, le champ de l'art international dans les années 1945-1960 est plutôt marqué par un avant-gardisme tempéré, fondé sur la réinterprétation de formules artistiques canonisées plutôt que sur une franche rupture avec celles-ci. Réciproquement, on peut se demander si l'insistance de ces grands musées et lieux d'exposition publics sur la modernité artistique d'avant 1914, quelque peu affadie en outre par ses modes de présentation, ne contribue pas à inhiber les ambitions d'innovation des nouvelles générations d'artistes et à les encourager plutôt à choisir la voie moyenne d'un modernisme de compromis, susceptible leur assurer un succès tranquille, à la fois marchand et institutionnel. De la même manière, les diverses voies de remise en cause de cet avant-gardisme émoussé des années d'après-guerre n'auraient sans doute pas connu le même succès ni les mêmes développements sans le soutien précoce de nombre de ces institutions publiques, devenues sous la pression même de ces néo-avant-gardes, de leurs critiques et de leurs mises au défi, plus ouvertes et réactives à leurs nouvelles expérimentations. Ces effets d'entraînement mutuel, cercles vicieux ou vertueux selon les perspectives, sont bien sûr un élément d'explication de ces transformations, mais insuffisants et secondaires, dans la mesure où ils ne permettent pas d'éclairer le passage d'une période à l'autre. On peut tout aussi bien se demander pourquoi le tournant avant-gardiste des institutions publiques s'est produit au moment même d'une radicalisation de ce champ des avant-gardes, a priori moins propice à entraîner un tel changement d'orientation de la part d'organisations déjà réticentes à l'idée de s'aventurer au-delà des cadres d'un art consacré, et qui aurait pu tout au contraire achever de les détacher de l'art contemporain – de fait, comme nous le verrons, il ne manque pas de partisans dans les années 1970, du MNAM au MoMA en passant par la Neue Nationalgalerie, d'une mise en retrait des musées d'art moderne vis-à-vis de néo-avant-gardes jugées avec méfiance. C'est l'une des questions que la suite de notre étude va tenter d'élucider.

Partie II.

Circonstances et facteurs des premiers développements d'un soutien public à l'art d'avant-garde (1959-1968)

Considérer les politiques culturelles moins comme des instruments idéologiques que comme l'objet de contradictions idéologiques.

Philippe Urfalino, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 96.

L'explication de ce tournant des institutions publiques vers l'art d'avant-garde, que nous venons de mettre en évidence, réclame désormais d'identifier les acteurs individuels et institutionnels qui y sont impliqués et d'en éclairer les circonstances précises. Celles-ci doivent être en outre replacées dans le cadre des spécificités historiques et organisationnelles du champ de l'art et des politiques culturelles des trois espaces nationaux considérés, très différents à bien des égards. C'est l'objet des trois premiers chapitres de cette deuxième partie qui, appuyés sur d'importantes sources primaires, contextualisent et détaillent la mise en place des premières formes de soutien public à l'art d'avant-garde à partir de la fin des années 1950 jusqu'à la fin de la décennie suivante. Au terme de cet exposé historique, indispensable à l'établissement des faits, le chapitre 6 ramasse les principaux enseignements qui peuvent être tirés de cette première phase d'évolution des rapports entre pouvoirs publics et art contemporain, afin de déterminer et d'analyser les facteurs de ce changement historique commun aux trois pays étudiés.

Chapitre 3. Des Beaux-arts à la Création artistique : l'Etat français et l'art contemporain, histoire d'un retournement

1. L'Etat contre l'art moderne : un rappel historique (1870-1959)

La tradition d'intervention de l'Etat et du souverain dans les arts remonte en France à l'Ancien Régime. Nous nous contenterons ici, en guise de préambule, de rappeler l'histoire de l'administration des Beaux-arts depuis les débuts de la Troisième République, premier cas d'institutionnalisation durable d'une politique artistique républicaine, après les expériences révolutionnaires rapidement interrompues de la Première[1] et Deuxième Républiques[2]. Ce rappel est d'autant plus important que le « système des beaux-arts »[3] formé sous la Troisième République, et dont les structures perdurent en grande partie après la Libération, a été le grand anti-modèle pour la rupture qu'a voulu impulser le ministère Malraux à partir de 1959.

1.1. Les Beaux-arts et la IIIe République : entre conservatisme et laissez-faire

Si la création d'un ministère des Affaires culturelles aux débuts de la Ve République a représenté une rupture par rapport à l'ancienne administration des Beaux-arts, c'est d'abord parce qu'il constitue la première expérience durable en France d'un ministère autonome dans ce secteur. En effet, à l'exception de la brève expérience d'un ministère des Arts, pensé et dirigé

[1] Sur la place des arts dans la période révolutionnaire, voir notamment, parmi une bibliographie abondante, Edouard Pommier, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

[2] Sur les liens entre art et politique à cette période, voir T. J. Clark, *Le Bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art éditions, 1992.

[3] Nous usons ici de cette formule par commodité (comme l'emploie par exemple Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et Etat sous la IIIe République. Le système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Editions de la Sorbonne, 1992), même si la politique et l'administration des Beaux-arts avant la création du ministère des Affaires culturelles n'a sans doute jamais eu le caractère systémique que semble impliquer cette formule (ni sur le plan de sa cohérence doctrinale ni, moins encore, sur le plan de son organisation).

par Antonin Proust sous le « Grand ministère Gambetta », du 14 novembre 1881 au 26 janvier 1882[4] – qui se distingue d'ailleurs par son orientation plutôt favorable aux artistes modernes et aux fraction anti-académiques du champ artistique, qui ont soutenu sa création –, les Beaux-arts ont toujours relevé sous la IIIe République des prérogatives du ministère de l'Instruction publique[5], oscillant entre le statut de simple direction du ministère et de sous-secrétariat d'Etat. Cette tutelle de l'Instruction publique se paye d'importantes difficultés, non seulement à institutionnaliser l'intervention de l'Etat dans le champ artistique comme une politique publique à part entière, mais même simplement à l'appuyer sur une administration légitime et efficace[6]. Le poste de directeur ou de sous-secrétaire aux Beaux-arts est en effet généralement attribué pour assurer par un « "strapontin" ministériel »[7] l'équilibre d'une coalition gouvernementale, une habitude de nominations de complaisance qui se retrouve aux échelons inférieurs de l'administration, à l'instar des postes d'inspecteurs des beaux-arts, mal rémunérés, peu professionnalisés et de ce fait souvent réservés à des amateurs issus de la bonne société[8]. S'y ajoutent « le flou des nomenclatures budgétaires et les fluctuations de l'organisation administrative »[9], sources d'un sous-financement et d'un manque d'effectifs chroniques[10]. Ces problème ne sont qu'en partie résolus sous la IVe République : si une inspection des Beaux-arts enfin stable et professionnelle est instituée, elle se résume, jusqu'au milieu des années 1960, à deux inspecteurs, Raymond Cogniat et Marguerite Lamy, pour des charges pourtant lourdes (achats et commandes d'Etat, attributions des acquisitions aux musées et édifices publics, visites des salons, galeries, ateliers et autres expositions, supervision du 1% et des Manufactures nationales, participations françaises aux manifestations internationales, etc.).

Ces difficultés ne sauraient être mises uniquement sur le compte d'un manque de moyens financiers et humains. Elles indiquent, non seulement le caractère très disparate et inégal des activités couvertes par cette administration, mais surtout l'incapacité (ou le manque de volonté) de ses dirigeants à les mettre en forme de manière relativement cohérente et ordonnée. Plus que la conséquence d'une politique réfléchie, son domaine d'action résulte de la sédimentation de prérogatives héritées des régimes antérieurs et de l'accumulation subie de toute une gamme de programmes *ad hoc*, visant à répondre, de manière souvent sporadique et peu formalisée, à diverses demandes extérieures plus ou moins pressantes. Ce déficit de mise en forme, à la fois

[4] Sur ce ministère, voir Vincent Dubois, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, p. 229-261.

[5] Sur la direction des Beaux-arts entre 1870 et 1940, voir Marie-Claude Genet-Delacroix, *op. cit.*, p. 175-188 et, jusqu'à 1914, Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 32-52.

[6] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 121-122.

[7] *Ibid.*, p. 189.

[8] Voir à ce sujet Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 48.

[9] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 121.

[10] Dans l'entre-deux-guerres, l'administration des Beaux-arts compte un peu moins de 80 personnes, toutes disciplines artistiques et tous types de postes confondus (Marie-Claude Genet-Delacroix, *op. cit.*, p. 206-209).

organisationnel et intellectuel, renvoie plus largement à un manque fondamental de légitimité de l'action publique dans ce domaine, qui altère aussi bien la qualité que les marges de manœuvre du personnel politique et administratif chargé de la mettre en œuvre. Celui-ci se trouve exposé à un feu croisé, venant du champ artistique comme du champ politique. Les débuts de la IIIe République correspondent en effet, nous l'avons vu, à une période d'approfondissement et de consolidation de l'autonomie du champ artistique. De ce fait, du côté des artistes, la défiance de principe à l'encontre de toute intervention de l'Etat s'est imposée, non seulement parmi les fractions modernes du champ, qui ont conquis leur indépendance depuis le milieu du siècle contre le contrôle de l'Académie, mais même jusque chez les artistes les plus consacrés et académiques, qui se font un devoir de critiquer publiquement un Etat dont ils bénéficient pourtant des commandes et des achats[11]. Du côté des élus et de la presse, l'action publique dans les arts est aussi confrontée à une opposition tous azimuts. S'il existe bien dans les deux Chambres quelques promoteurs véhéments d'une politique républicaine des beaux-arts, réunis avant la Première Guerre mondiale dans un informel « groupe de l'art »[12], cette idée a l'inconvénient d'être exposée aux attaques de tous les bords sur l'échiquier politique : les libéraux hostiles par principe à l'extension de l'intervention publique, les républicains qui y voient une survivance aussi désuète que suspecte des régimes monarchiques et impériaux, la gauche enfin qui trouve injustifiable que l'impôt commun serve à subventionner des loisirs bourgeois. Plus généralement, les questions relatives aux beaux-arts sont mal connues des parlementaires[13], d'autant que le régime républicain conduit à renouveler la composition sociale du personnel politique, au-delà de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie traditionnellement impliquées dans des activités de collection et de mécénat artistique. Ainsi, vues à distance, elles restent perçues comme des activités frivoles et mondaines, qui suscitent d'inutiles dépenses et menacent d'exposer à d'imprévisibles polémiques. Autrement dit, l'idée d'une incompétence consubstantielle de l'Etat en matière de beaux-arts relève moins d'un constat de fait que d'une croyance utile aux différentes parties en présence : aux artistes et critiques d'art pour affirmer leur indépendance ; aux élus, pour éviter d'avoir à s'impliquer dans un domaine où l'intervention est jugée coûteuse financièrement et peu rentable politiquement. Ou plutôt – car cette croyance est bien fondée tout de même sur l'instabilité et les carences effectives de l'administration des Beaux-arts –, cette incompétence est produite par l'intériorisation chez les agents de l'Etat d'une illégitimité qui se nourrit elle-même du constat de cette incompétence[14].

Ce contexte apparaît particulièrement défavorable au soutien à la production artistique contemporaine, qui exacerbe les contraintes et les résistances précédemment évoquées. Plus

[11] Comme les montre les enquêtes publiées dans la presse à cette époque : Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 32-43.
[12] Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 36.
[13] *Ibid.*, p. 35.
[14] Nous reprenons là le cadre d'analyse général de Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*

que pour toute autre discipline artistique, l'autonomie s'est conquise dans le champ de la peinture et de la sculpture contre la mainmise des autorités officielles, incarnées par l'Académie des beaux-arts. Réciproquement, des impressionnistes jusqu'aux avant-gardes des années 1900-1910, la multiplication des courants non-conventionnels ne contribue certainement pas, aux yeux des élus et des responsables administratifs, à la légitimation d'une intervention dans ce domaine. Au-delà des questions de goût, un consensus d'inspiration libérale se forme sous la IIIe République, qui tend à exclure de l'action publique le soutien à l'art actuel : si l'Etat doit bien se charger d'entretenir un patrimoine qui sans son appui dépérirait, en revanche le marché privé peut suffire à soutenir la production récente et les artistes vivants, avec pour double avantage de garantir l'indépendance que ceux-ci réclament et de laisser aux « classes riches » le financement d'une culture d'élite dont ils apparaissent comme les principaux bénéficiaires[15]. Bien sûr, cette ligne de partage reste théorique et, dans les faits, l'Etat continue bien de procéder à diverses commandes, acquisitions et autres formes de soutien. Mais, d'une part, elles forment une action mal établie dans ses buts, ses modalités, son organisation[16], et limitée dans ses moyens, qui stagnent à un niveau assez faible puis décroissent, après la Première Guerre mondiale, par rapport aux dépenses totales de l'administration[17]. L'Etat tend alors à se désengager du soutien aux artistes vivants : il s'agit, comme l'explique un rapport budgétaire de 1930, de substituer « la loi de l'utilité stricte à l'habitude néfaste de l'encouragement »[18]. D'autre part, du point de vue de ses orientations artistiques, l'Etat républicain entend adopter une attitude de neutralité et de modération, comme l'expriment même les partisans les plus fervents de son intervention dans les beaux-arts, à l'instar du député radical Maurice Couyba en 1902 : « la meilleure norme en matière de politique artistique [est] un éclectisme prudent, réfléchi, se gardant d'encourager outre mesure les tendances les plus extrêmes »[19]. Sous couvert de pluralisme et d'équilibre, ces principes conduisent surtout, comme on l'a vu en mesurant l'état des collections publiques après la Seconde Guerre mondiale, à encourager un art conventionnel et médiocre et à négliger les principaux artistes et mouvements novateurs de la première moitié du siècle. Cette mauvaise réputation de la IIIe République en matière d'art moderne est entretenue et grossie à l'occasion d'affaires restées célèbres, comme celle du legs Caillebotte en 1894 – un don d'œuvres impressionnistes supposément refusé par l'Etat[20] – ou

[15] *Ibid.*, p. 90. Voir également sur cette idéologie libérale Marie-Claude Genet-Delacroix, *op. cit.*, p. 246.

[16] L'action artistique constitue « la fonction indéfinissable ou introuvable de l'administration des Beaux-Arts. Contrairement aux autres bureaux et services dont les attributions sont homogènes, le bureau des Travaux d'art […] se caractérise négativement, par ce qui n'est pas rentré ailleurs » (*ibid.*, p. 241).

[17] Oscillant entre 4 et 6% du budget des Beaux-arts entre 1873 et 1915, les crédits du bureau des Travaux d'art (chargé des commandes, achats, subventions et autres actions en direction des artistes vivants) n'atteignent plus que 1,5 à 2,5% de ce même budget dans les années 1920-1930 (*ibid.*, p. 295).

[18] Cité dans *ibid.*, p. 247.

[19] Maurice Couyba, *L'Art et la démocratie*, cité par Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 98.

[20] Cette affaire a fait l'objet de controverses historiographiques : Jeanne Laurent y a vu un symbole de l'aveuglement de l'Etat vis-à-vis de l'art moderne (*Arts et pouvoirs*, *op. cit.*, p. 84-99), tandis que Pierre Vaisse y

de la mise sous séquestre puis de la liquidation à bas prix en 1921-1923 des biens de la galerie Kahnweiler – qui avait été identifié, malgré son refus de combattre pour l'Allemagne et son exil en Suisse, comme ressortissant d'un pays ennemi[21]. Quelles qu'en soient les circonstances exactes, ces affaires ont servi de contre-exemples et d'arguments jusque dans les années 1960 à tous ceux qui entendaient promouvoir une nouvelle politique culturelle, en rupture avec l'ancienne administration des Beaux-arts jugée défaillante.

1.2. Du Front populaire à la IVe République : élans de réforme et réactions antimodernes

Ce « système des beaux-arts » n'est pourtant pas restée identique des débuts de la IIIe République jusqu'à la veille de la Ve. La période du Front populaire est marquée en effet par une préoccupation accrue pour la diffusion des arts au plus grand nombre, certes pas nouvelle en tant que telle – c'était l'un des arguments des tenants d'une politique des arts dès les débuts de la IIIe République[22] –, mais que l'administration des Beaux-arts n'avait pas prise en charge jusqu'alors au sein d'un véritable programme d'action. Le nouveau gouvernement peut s'appuyer en la matière sur un mouvement culturel multiforme, issu des rangs communistes aussi bien que réformistes, qui s'est développé dans l'entre-deux-guerres à travers diverses associations d'éducation populaire, comme l'a bien montré Pascal Ory[23]. Ainsi les premières Maisons de la culture, souvent attribuées au sous-secrétaire aux Sports et loisirs Léo Lagrange (rattaché au ministère de l'Education et des beaux-arts de Jean Zay), sont en fait une initiative de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), un syndicat lié au PCF et à l'URSS[24]. Malraux, dont la grande œuvre à la tête du ministère des Affaires culturelles sera la politique des Maisons de la culture (conçues dans un sens bien différent), appartient alors aux rangs des militants antifascistes et anticolonialistes proches du Front populaire et participe aux activités de l'AEAR. Au-delà de ce seul cas, la politique des loisirs de Léo Lagrange et Jean Zay a pu être décrite comme la préfiguration de la politique de démocratisation culturelle placée au cœur des missions du ministère de Malraux en 1959. Sans entrer ici dans les détails, cette filiation apparaît en fait assez ambiguë. Si l'ambition de la Ve République d'élargir l'accès aux arts apparaît en effet comme une reprise partielle du discours du Front populaire, c'est dans un autre contexte politique, bien sûr, mais aussi en suivant une doctrine d'action distincte, qui entend promouvoir, sur un mode plus légitimiste et anti-didactique, une haute culture séparée des pratiques culturelles amateurs et du divertissement populaire. D'ailleurs, de la même

a vu à l'inverse un symbole des mystifications et caricatures rétrospectives sur les relations de l'Etat et des beaux-arts au 19e siècle, le legs ayant en réalité été accepté par l'Etat et le Musée du Luxembourg (Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, *op. cit.*).

[21] Vérane Tasseau, « Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923) », *Archives juives*, vol. 50, n°1, 2017, p. 26-40.

[22] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 108-111.

[23] *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, en particulier p. 103-127 sur le rôle des associations ; voir aussi Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 152-169.

[24] Pascal Ory, *La Belle illusion*, *op. cit.*, p. 118-127.

manière que Malraux fait de la politique des beaux-arts l'anti-modèle de son action, la notion de loisirs (référence transparente au Front populaire) est aussi souvent citée comme un repoussoir, plus secondaire, par le nouveau ministre des Affaires culturelles[25].

Si l'on retient donc souvent de cette politique des loisirs son ambition de « popularisation culturelle »[26], elle démontre aussi une volonté assez neuve de rapprochement avec l'art de son temps[27] : « il est indispensable de réintégrer l'art moderne, l'"art vivant", à la vie publique française. Il y a eu trop longtemps une rupture entre l'art vivant et l'art officiel. Cette rupture doit être comblée »[28], affirme ainsi Jean Zay, qui peut s'appuyer pour cela sur Georges Huisman, un directeur des Beaux-arts compétent dans son domaine et ouvert à la modernité, ainsi que sur les conseils au sein de son cabinet de Jean Cassou, le futur directeur du MNAM et qui préfigure à cette époque ce qui deviendra le 1% artistique[29]. D'ailleurs, leur mandat coïncide avec la construction longtemps attendue du nouveau musée d'art moderne (le bâtiment du Palais de Tokyo [2]), même si l'initiative en revient surtout à la persévérance du conservateur du musée du Luxembourg, Louis Hautecœur, qui profite de la tenue de l'Exposition universelle de 1937 à Paris pour faire aboutir son projet. En effet, si la IIIe République a été un moment de multiplication des musées à travers le territoire[30], ce mouvement a laissé à l'écart l'art contemporain et en particulier ce que l'on appelle alors l'art indépendant. Le Musée des artistes vivants fondé en 1818 au Palais du Luxembourg par Louis XVIII, premier musée en Europe dédié à l'art contemporain au moment de sa création[31], est devenu rapidement saturé, engoncé dans des choix artistiques et muséographiques dépassés, sans pour autant qu'aucune action sérieuse de réaménagement des collections ne soit entreprise, malgré de nombreuses demandes en ce sens depuis déjà la fin du 19e siècle[32]. Ce retard accumulé se fait d'autant plus sentir dans l'entre-deux-guerres que se multiplient alors les formules novatrices de musées d'art moderne à l'étranger – Hautecœur a ainsi pour modèle le Gemeentemuseum de La Haye[33]. Le

[25] Cette volonté de distinguer « le problème de la culture » de « l'administration des loisirs », en référence explicite au Front Populaire, est exprimée par Malraux dans sa « Présentation du budget des affaires culturelles », 9 novembre 1963, Assemblée nationale, *Discours prononcés à l'Assemblée nationale 1945-1976* [En ligne], http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux_9nov1963.asp (consulté le 22 avril 2020). Voir aussi à ce sujet Philippe Poirrier, « L'empreinte du Front populaire sur les politiques culturelles (1955-2006) », Xavier Vigna, Jean Vigreux, Serge Wolikow (éd.), *Le Pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire*, Paris, Editions sociales, 2006, p. 350-351.

[26] Selon la formule alors employée par Jean Cassou (cité par Pascal Ory, *La Belle illusion*, *op. cit.*, p. 241).

[27] Pour une revue exhaustive de l'action du Front populaire dans les arts plastiques, voir *ibid.*, p. 233-290.

[28] Cité par Hélène Serre de Talhouët, *« Placé pour être utile ». Georges Huisman à la Direction générale des Beaux-arts, 1934-1940*, thèse de doctorat, Université Lille III, 2015, p. 149.

[29] Sandra Persuy, « Jean Cassou conservateur de musée », Florence de Lussy (éd.), *Jean Cassou, un musée imaginé*, Paris, Bnf, 1995, p. 229. Sur les débuts du 1%, voir Pascal Ory, *La Belle illusion*, *op. cit.*, p. 276.

[30] Gérard Monnier, *op. cit.*, p. 239-240.

[31] Luc Alary, « L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'"art vivant" en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 42, n°2, avril 1995, p. 219-239 ; Julien Bastoen, *L'Art contre l'État ? La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique, 1848-1920*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2015.

[32] Luc Alary, « L'art vivant avant l'art moderne », *op. cit.*, p. 231.

[33] Jean-Baptiste Minnaert, « Un palais pour deux musées d'art moderne », *Palais*, n°15, avril 2012, p. 25.

déplacement des collections internationales au Jeu de Paume en 1921 puis l'inauguration dans ce même lieu en 1932 d'un Musée des écoles étrangères sous la direction d'André Dezarrois, aidé de Rose Valland, représente un premier pas en ce sens, symbolisé par l'importante exposition de 1937 sur les « Origines et développements de l'art international indépendant », que nous avons déjà citée. Mais, en-dehors de cet exemple, la programmation du lieu est essentiellement gouvernée par des impératifs diplomatiques et ses expositions organisées par des institutions étrangères[34]. Conçu pour répondre à ces lacunes, le musée d'art moderne du Palais de Tokyo s'avère toutefois un échec, au regard même des ambitions de ses concepteurs. Sans s'attarder sur une histoire désormais bien balisée[35], l'« antimodernisme moderne »[36] du projet architectural retenu, celui de Dondel et Aubert, au détriment des propositions plus novatrices du Corbusier, Perret ou Mallet-Stevens par exemple, et le choix, en outre, de partager le terrain entre deux musées, pour chacun des deux financeurs (l'Etat et la ville de Paris), conduisent à l'élévation d'un bâtiment non seulement éloigné des innovations muséographiques de l'époque, mais en outre peu pratique, manquant aussi bien d'espaces techniques que de lumière naturelle et dont la monumentalité est peu propice à la mise en valeur des œuvres. Dès sa construction, le musée apparaît dépassé. C'est d'autant plus le cas que son inauguration est repoussée par la guerre et qu'il ne peut véritablement débuter ses activités qu'en 1947[37].

Entretemps, le régime de Vichy a figé et, dans certains cas, démantelé les initiatives culturelles du Front populaire. Zay est emprisonné puis assassiné. Huisman, cible d'attaques antisémites, est démis (au profit de Hautecœur) et doit fuir à Alger[38]. Cassou qui devait prendre la tête du Musée d'art moderne est révoqué pour ses liens revendiqués avec les Républicains espagnols et la gauche antifasciste, tandis que les sous-sols du Palais de Tokyo deviennent un lieu de stockage pour des milliers de pianos spoliés à leurs propriétaires juifs[39]. Cette répression va de pair avec des efforts de nationalisation de l'art en France et le bon accueil fait à l'art de propagande nazi, qu'illustrent bien l'exposition Breker aux Tuileries en 1942 ou le voyage officiel d'artistes français (dont Derain, Despiau, Dunoyer de Segonzac, Vlaminck, Van Dongen…) en Allemagne un an plus tôt[40]. Toutefois, certaines critiques de l'occupant, comme l'exposition déjà citée « Vingt jeunes peintres de tradition française » à la galerie Braun en

[34] Michela Passini, « Les expositions d'arts étrangers au musée du Jeu de Paume (1923-1939) : ses constructions transnationales de patrimoines nationaux », Agnès Callu (éd.), *Autopsie du musée. Etudes de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 143-151 ; voir aussi à ce sujet l'étude de cas de Mathilde Arnoux, « Peinture et diplomatie dans l'entre-deux-guerres, l'exemple de l'échec du projet d'exposition Max Liebermann au musée du Jeu de paume en 1927 », *Histoire de l'art*, n°55, 2004, p. 109-118.

[35] Notamment par Luc Alary, *De l'"art vivant" à l'"art moderne"*, *op. cit.* ; et Benjamin Fellmann, *op. cit.*

[36] *Ibid.*, p. 653.

[37] Il s'agit en fait de la troisième inauguration du musée : une première inauguration du « Palais des musées d'art moderne » s'est tenue en 1937, en présence de Léon Blum, et une deuxième ouverture a lieu pendant la guerre, en 1942, avec une exposition d'art français aux choix « conservateurs » et « sans risque » (*ibid.*, p. 256).

[38] Hélène Serre de Talhouët, *op. cit.*, p. 339-340.

[39] Benjamin Fellmann, *op. cit.*, p. 260-268.

[40] Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite, op. cit.*, p. 74-106.

1941, sont étrangement soutenues par le bras armé de la politique culturelle pétainiste, l'association Jeune France. Celle-ci joue sous la direction de Pierre Schaeffer un rôle ambigu, d'abord au service sans réserve de la politique propagandiste et nationaliste de Vichy, puis de plus en plus éloigné voire critique vis-à-vis de la ligne officielle[41].

La Libération et les années d'après-guerre sont l'occasion d'un certain élan culturel, même si celui-ci peine à durer et produire des résultats ailleurs que dans l'efficace politique de décentralisation théâtrale menée par Jeanne Laurent. En 1947, un ministère de la Jeunesse, des arts et des lettres est créé pour le journaliste et résistant Pierre Bourdan mais son existence n'est guère plus longue que celle du ministère des Arts de 1881-1882[42]. Des transformations administratives plus durables se produisent toutefois aussi sous la IVe République : l'ancien sous-secrétariat aux Beaux-arts fait place en 1956 à un secrétariat aux Arts et aux lettres, occupé par Jacques Bordeneuve jusqu'en 1959, toujours sous la tutelle du ministère de l'Education nationale. Surtout, et avant cela, une importante restructuration interne est décidée à la Libération avec la création en 1944 de la direction générale des Arts et des lettres (DGAL), désormais en charge de « toutes les questions relatives au progrès et à la diffusion des lettres, des arts plastiques, des spectacles, de la musique ainsi que des bibliothèques et des archives »[43]. Cette direction, la plus importante unité administrative dans ce domaine à cette date, constituera le noyau du ministère des Affaires culturelles jusqu'à son éclatement en 1969. Censée donner un poids supplémentaire aux questions artistiques, la DGAL connaît toutefois une réduction rapide de ses moyens budgétaires et humains qui l'empêchent de défendre efficacement ses intérêts. Inversement, les organes concrètement en charge du soutien à la production artistique n'ont guère changé dans leurs formes : le bureau des Travaux d'art, en charge des acquisitions et commandes de l'Etat et instauré aux tout débuts de la IIIe République, se maintient sans grands changements après 1945 et il faudra attendre le ministère des Affaires culturelles pour qu'une réelle réorganisation interne soit entreprise dans l'administration des arts plastiques.

Au-delà de ces aspects organisationnels, le choix des hommes n'apparaît guère favorable à une réorientation vers la création contemporaine. Le manque d'appétence pour l'art moderne de Jacques Bordeneuve, secrétaire aux Arts et aux lettres ayant réclamé en vain la dépose du plafond de Braque au Louvre, ou de Jacques Jaujard, directeur des Musées sous Vichy, immuable directeur des Arts et des lettres tout au long de la IVe République et proche de l'Académie des beaux-arts, a ainsi fait l'objet d'importantes critiques[44]. Le nom de Robert Rey, inspecteur des Beaux-arts dans les années 1930, nommé (brièvement) directeur des Arts

[41] *Ibid.*, p. 244-260.

[42] Voir à ce sujet Pascal Ory, « Pierre Bourdan et la politique culturelle du gouvernement Ramadier », Augustin Girard et Geneviève Gentil (éd.), *André Malraux. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation Française / Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1996, p. 251-263.

[43] Décret n°45-1889 du 18 août 1945. Pour son organigramme, voir Annexes III-1.

[44] Par exemple par Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France*, *op. cit.*, p. 149.

plastiques en 1946, est peut-être moins connu, mais il illustre bien le conservatisme esthétique qui règne alors au sein de l'administration de l'Etat. Celui-ci est en effet l'auteur de *La Peinture moderne ou l'Art sans métier*, un volume paru en 1942 dans la collection « Que sais-je ». Se félicitant de n'avoir, « depuis les Impressionnistes jusqu'aux temps actuels, […] cité aucun nom »[45], il appelle dans son dernier chapitre, significativement intitulé « Le cosmopolitisme et ses suites » – l'ouvrage est empreint d'un antisémitisme larvé[46] –, à réformer l'enseignement artistique, afin de retrouver des « talents » et « des hommes de métier »[47], « instruits […] dans l'histoire, dans la religion, mère des premières émotions, dans l'étude des grandes œuvres plastiques du passé »[48]. Il réclame pour cela une intervention résolue et dirigiste de l'Etat central, « le mouvement des affaires artistiques n'[étant] intense et prospère que dans les Etats politiquement forts »[49]. Loin d'être seulement le fruit de la période vichyssoise – Rey a d'ailleurs été un résistant de la première heure –, ce texte est réédité en 1948 et l'ex-directeur des Arts plastiques récidive en 1957 avec un essai *Contre l'art abstrait*, où l'on retrouve, à propos cette fois de l'abstraction, les mêmes arguments et la même rhétorique, du nationalisme artistique[50] à la dénonciation raciste de l'influence de l'étranger[51], des « Orientaux »[52] et des Américains[53], en passant par l'obsession de la décadence[54] et le regret de la perte du métier[55].

Nous nous sommes ici attardés sur un cas sans doute parmi les plus caricaturaux, mais Robert Rey n'est pas le seul, parmi les officiels français en charge des arts plastiques à cette

[45] *La Peinture moderne ou l'Art sans métier*, Paris, PUF, 1942, p. 126.

[46] Par exemple : « Le foisonnement de toutes les "écoles", de tous les "groupes" et de tous les "salons" fit de Paris, aussitôt après 1918, une sorte de kermesse, ou plutôt de bourse de la Peinture. […] Le mot "Paris" étant l'estampille de ce marché, on créa une "Ecole de Paris". Le très singulier de l'affaire, c'est que la presque totalité des membres de cette école était des peintres ou des sculpteurs étrangers et sémites. Tous n'étaient point sans talent, il s'en faut. Mais ils "n'éprouvaient pas", ils n'écrivaient pas en français. » (*ibid.*, p. 119).

[47] *Ibid.*, p. 124.

[48] *Ibid.*, p. 125.

[49] *Ibid.*, p. 123.

[50] « La clarté, l'explication lumineuse et la lisibilité sont, chez nous, Français, un besoin congénital. Les supporters de l'art abstrait se sont donc ingéniés à camoufler l'irrationnel, qui en constitue le fonds, sous un déluge d'explications verbales soigneusement péremptoires » (*Contre l'art abstrait*, Paris, Flammarion, 1957, p. 57).

[51] Il déplore ainsi « l'influence nocive et démoralisante » du « poète mineur » Apollinaire (*ibid.*, p. 10), qui a « excit[é] à des travaux de démolition » les peintres cubistes (p. 13) : « Français d'expression, parisien d'adoption, mort pour la France, Wilhelm de Kostrovitzki n'en était pas moins méditerranéen – c'est-à-dire perméable à tout ce qui était mythique et fabuleux – par son père, et des plus fantaisistes par sa mère polonaise » (p. 11).

[52] « Comment expliquer la vogue de l'art dit abstrait auprès d'un certain public ? […] Dans le brassage ethnique résultant des guerres, le goût du monde occidental fut gravement altéré par un afflux d'apatrides venus d'Europe Centrale et Orientale […]. En regard de certains, dont le comportement envers leur nouvelle patrie nous émeut et nous honore, combien d'autres n'ont payé notre hospitalité qu'en mépris agressif. Quand on recense les promoteurs de l'art abstrait, on rencontre une écrasante majorité de noms aux consonnances fort inattendues » (*ibid.*, p. 41).

[53] « L'Amérique, systématiquement à l'affût de toute nouveauté, vit dans l'abstrait l'aspect "up to date" des arts plastiques. Elle s'en engoua donc. Soumis au prestige de sa puissance, nous avons à notre tour fait un sort à cet art qui, parti d'Europe, était allé rebondir sur les murs du Musée d'Art Moderne de New York. Il nous revenait, avec, pour estampille, largement badigeonné, le signe dollar. » (*Ibid.*, p. 42).

[54] « Un pays comme le nôtre ne peut pas si brusquement, si totalement démissionner de soi-même. » (p. 51).

[55] « L'art dit abstrait ouvre la voie à toutes les impérities techniques, à toutes les facilités, à toutes les présomptions, à toutes les impuissances puisqu'elles sont devenues les signes, que dis-je, le gage même du génie » (*ibid.*, p. 38-39) : la « languissante amibe » qu'est un *Mobile* de Calder ne saurait être comparée au « dynamisme effectif » de la statue du Maréchal Ney de François Rude (p. 40).

époque, à adopter ce type de positions conservatrices, comme nous l'avons vu à propos du directeur adjoint du Musée national d'art moderne, Bertrand Dorival, même si celui-ci en développe une version plus modérée (et moins hostile à l'abstraction). De fait, à côté du MNAM dont nous avons déjà détaillé les expositions et acquisitions, l'action artistique directe de l'Etat démontre à cette même période un fort conservatisme, avec une surreprésentation de peintres académiques parmi les acquisitions (Brianchon, Brayer, Cavaillès et Jacquemin sont les quatre peintres français les plus achetés par l'Etat entre 1945 et 1960[56]) et, du côté de la commande publique, une certaine continuité vis-à-vis des options défendues sous la IIIe République, voire sous la période vichyssoise (sculptures et fresques commémoratives, célébrations d'épisodes historiques, de paysages nationaux, de la vie rurale, etc.)[57]. Il faut donc prendre toute la mesure de la distance qui sépare alors les préférences artistiques prévalant dans les cercles officiels de l'immédiat après-guerre et la perspective d'un engagement des institutions publiques en faveur de l'avant-garde internationale la plus récente. Le simple fait de défendre les cubistes, les peintres étrangers de l'Ecole de Paris ou les abstraits historiques, comme le fait Cassou au MNAM, constitue déjà une prise de position aventureuse. En ce sens, la critique du passéisme du musée de Cassou dans les années 1960 (qui n'est pas injustifiée, nous l'avons vu) ne doit pas amener à minorer rétrospectivement les efforts entrepris par celui-ci à ses débuts ni les résistances auxquelles il a dû s'affronter. Autrement dit, la principale ligne de fracture au sein du sous-champ de l'art officiel en France, dans les années d'après-guerre, oppose les tenants d'une modernité consacrée (à la Cassou), non pas tant aux partisans de l'avant-garde contemporaine qu'à une véritable arrière-garde plus ou moins franchement antimoderne, souvent xénophobe et nationaliste. C'est celle-ci qui va se trouver, au terme de la décennie Malraux, lentement et non sans difficultés, définitivement écartée des instances officielles.

2. La création artistique, nouveau leitmotiv de l'action publique

Les origines et les débuts du ministère des Affaires culturelles étant suffisamment documentés[58], nous nous contenterons ici de brefs rappels, en soulignant surtout un point : s'il y a bien, comme le démontre Philippe Urfalino à propos du spectacle vivant et comme nous le défendrons nous-mêmes à propos des arts plastiques, « un avant et un après sa naissance dans les rapports entre Etat et artistes »[59], il faut se défier toutefois de la « rhétorique politique du

[56] D'après la base de données en ligne du Fonds national d'art contemporain (complète à 85% environ) : https://www.cnap.fr/collection-en-ligne#/artworks (consulté le 8 juillet 2021).

[57] Philippe Bettinelli relève que la IVe République a commandé plus de sculptures sur le thème de la maternité que le régime de Vichy, dont c'était pourtant l'une des iconographies favorites (« Permanence et mutations d'un modèle : la commande d'œuvres d'art dans l'espace public de la Libération à la Ve République », Christian Hottin, Clothilde Roullier (éd.), *op. cit.*, p. 101-115). Voir aussi Julie Verlaine, « Enrichir les collections nationales par l'achat et la commande : le bureau des Travaux d'art et les acteurs du monde de l'art », *ibid.*, p. 31-49.

[58] Voir notamment Geneviève Poujol, *La création du ministère des Affaires culturelles 1959-1969. Eléments pour la recherche*, Paris, département des Etudes et de la prospective du ministère de la Culture, 1993 ; Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 217-264 ; et Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*

[59] *Ibid.*, p. 18.

commencement absolu »[60] qui a accompagné sa création, rhétorique employée bien sûr par ses concepteurs, mais reprise aussi parfois, sans trop de distance, par certains de ses historiens[61].

2.1. Une rupture improvisée : limites et obstacles à l'action de Malraux

La création du ministère des Affaires culturelles ne répond pas, tout d'abord, à un quelconque « grand dessein »[62] politique préalablement défini, pas plus qu'à une demande extérieure précise : on ne trouve pas, dans la période immédiatement antérieure à cette décision, de débats publics notables sur le sujet, ni de revendications spécifiques, venant par exemple des secteurs culturels qui entreront par la suite dans le champ de compétences du nouveau ministère. Au contraire, elle apparaît comme un « coup politique »[63] largement improvisé, un bricolage administratif *ad hoc*, conçu pour récompenser la fidélité d'un porte-parole exceptionnel, André Malraux, et pour s'accorder à la personnalité de l'écrivain ami des arts : c'est ici l'homme qui fait la fonction[64]. Autrement dit, « l'émergence de la politique culturelle ne se laisse guère appréhender comme la réponse à un "problème", l'affirmation d'une "volonté politique" ou la prise en compte d'une "demande sociale" »[65]. Elle constitue en ce sens une sorte de cas-limite pour l'analyse des politiques publiques[66] et s'oppose d'ailleurs sur ce point à la situation que nous aborderons dans le chapitre suivant, celle de la création d'une agence fédérale pour les arts en 1965 aux Etats-Unis : celle-ci, en effet, est née également d'une impulsion décisive au sommet de l'Etat, mais au terme d'un processus d'élaboration nettement plus long, progressif et impliquant de multiples acteurs non-gouvernementaux. Inversement, dans le cas du ministère des Affaires culturelles, ce n'est qu'après la constitution d'une nouvelle administration, la

[60] Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 235. Voir aussi à ce sujet Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 17-20.

[61] Voir par exemple Augustin Girard , Geneviève Gentil (éd.), *André Malraux ministre*, *op. cit.*

[62] Selon la formule de Jacques Rigaud, directeur de cabinet du ministère en 1971-73 : « la création du ministère, en tout cas, n'évoque que de très loin l'idée d'un grand dessein. » (Cité par Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 183).

[63] Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 218.

[64] Dans un premier temps, la définition même des responsabilités de Malraux dans ce nouveau gouvernement reste indéterminée et l'écrivain demeure pendant de longs mois sans portefeuille ministériel arrêté. Nommé ministre délégué à l'Information par un décret du 1er juin 1958, il doit dès le mois suivant abandonner cette fonction à Jacques Soustelle et n'est plus désigné que sous le titre vague de « ministre délégué à la Présidence du Conseil ». D'après Alain Peyrefitte, l'idée d'attribuer un ministère de la culture à Malraux reviendrait à Pompidou qui, chargé par De Gaulle en juillet 1958 d'annoncer à Malraux qu'on lui retirait l'Information, aurait cherché par ce moyen à prévenir le ressentiment qui pouvait naître d'une telle nouvelle. Le 26 juillet 1958, un décret est publié stipulant que Malraux « peut être chargé par délégation personnelle du président du Conseil de la réalisation de divers projets et notamment de ceux qui ont trait à l'expansion et au rayonnement de la culture française ». Six mois plus tard, en décembre 1958, Malraux aurait fait parvenir à De Gaulle un premier plan pour la constitution d'un ministère de la Culture. Le 8 janvier 1959, une ordonnance portant nomination des membres du gouvernement nomme Malraux ministre d'Etat, toujours sans attribution précise. Il faut attendre le 3 février 1959 pour voir publié le décret d'attribution du futur ministère des Affaires culturelles, qui prévoit de transférer sous sa responsabilité diverses unités administratives détachées de plusieurs ministères. Et c'est finalement le 22 juillet 1959, plus d'un an après son entrée au gouvernement, que Malraux prend le titre définitif de ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, tandis que les missions et l'organisation de son ministère sont fixées par un nouveau décret deux jours plus tard (d'après Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 229-230 ; et Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 15 et p. 143-144).

[65] Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 209.

[66] Au sens où les politistes analysent généralement la naissance des politiques publiques en termes de « mise sur agenda », comprise comme un processus long et complexe de construction sociale de problèmes publics, impliquant une grande diversité d'acteurs, étatiques et extra-étatiques (voir par exemple à ce sujet Patrick Hassenteufel, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 43-64).

désignation de ses attributions et la nomination de ses responsables, qu'a commencé le travail de définition des problèmes auxquels elle devait répondre et des missions précises qu'elle devait remplir : comme le résume Urfalino, « l'existence précéda l'essence »[67].

Cette indétermination initiale et la forte dépendance du ministère vis-à-vis de la personnalité de Malraux, dont beaucoup de hauts fonctionnaires pensent qu'il « ne va pas rester »[68], représentent de sérieux obstacles pour obtenir et appliquer les moyens, budgétaires, humains, organisationnels, correspondant aux ambitions novatrices qu'affiche le ministre[69]. Sur le plan budgétaire tout d'abord, cette innovation administrative apparaît à la fois comme une avancée de principe et une stagnation dans les faits. Une avancée car, point tout à fait essentiel, la création d'un ministère s'accompagne par définition de l'attribution d'un budget autonome. C'est là une condition indispensable pour que l'ancienne administration des Beaux-arts puisse accroître ses marges de manœuvre, obtenir un pouvoir d'initiative et gagner en légitimité[70]. Mais le gain de cette autonomie budgétaire est contrebalancé par la stagnation des crédits. Sous Malraux, le budget des Affaires culturelles atteint en moyenne 0,45% du budget général de l'Etat et, bien que son montant en francs courants triple entre 1960 et 1969, sa part relative n'augmente que très légèrement au cours de la période. C'est d'ailleurs l'un des reproches récurrents formulés à l'encontre de Malraux, cette paralysie budgétaire étant souvent attribuée à la répugnance du ministre-écrivain à s'impliquer avec constance dans les aspects les plus techniques de l'action publique et à défendre les intérêts du ministère face aux Finances[71]. Son budget représente certes une amélioration notable par rapport au secrétariat des Arts et des lettres des années 1950 – de 0,10% du budget de l'Etat en 1954 à 0,38% en 1960[72] – mais il reste durant sa première décennie d'existence inférieur au niveau atteint sous la IIIe République avant la Première Guerre mondiale (0,52% en moyenne entre 1871 et 1913[73]). On comprend à

[67] *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 18.

[68] Pierre Moinot, cité par Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 46.

[69] Comme le déplore en 1962 Emile Biasini, alors directeur du Théâtre, de la musique et de l'action culturelle : « depuis trois ans, nous n'avons pu présenter face aux Finances un instrument administratif (dont elles contestent encore les moyens d'existence), parce que la définition des grands axes de cette politique n'a pu naître que lentement, nous nous trouvons aujourd'hui pratiquement sur la base de départ » (cité dans *ibid.*, p. 74).

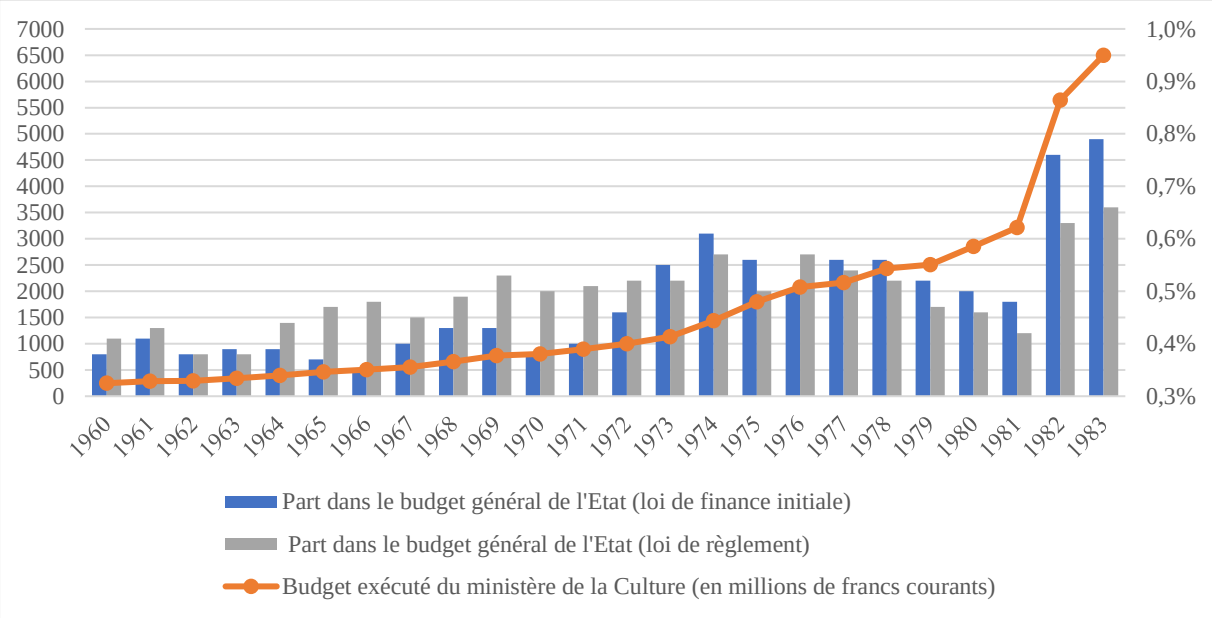
[70] Comme y insiste Malraux lors de la présentation de son premier budget à l'Assemblée nationale : « Il n'y avait pas jusqu'ici, d'affaires culturelles, avant tout parce qu'il n'y avait pas de budget particulier aux affaires culturelles. […] L'autonomie du budget permet l'autonomie de l'action » (« Présentation du budget des affaires culturelles » [En ligne], discours à l'Assemblée nationale, 17 novembre 1959, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/Malraux_17nov1959.asp (consulté le 8 mars 2020).

[71] Les critiques et les anecdotes à ce sujet sont nombreuses, y compris parmi les collaborateurs les plus proches de Malraux : voir par exemple les témoignages rétrospectifs recueillis dans Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 81 et Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *op. cit.*, p. 239. Voir aussi à ce sujet Charles-Louis Foulon, « André Malraux et l'exercice du pouvoir (1958-1969) », *Id.* (éd.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Paris, Editions Complexe, 2004, p. 347-370.

[72] Jean-Pierre Rioux, « L'Etat et la culture, du Front populaire à la Vème République : un nouveau champ d'études pour la recherche historique », Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *op. cit.*, p. 271.

[73] Cette moyenne, fondée sur les données budgétaires établies par Marie-Claude Genet-Delacroix (*op. cit.*, p. 260), est approximative car seules 13 des 42 années de cette période sont renseignées. Ce n'est en tout cas qu'en 1965 que le ministère de Malraux dépassera enfin la part budgétaire dont disposaient les Beaux-Arts à la veille de la Première Guerre mondiale (0,46% en 1913).

la vue de ces chiffres que les responsables officiels des arts plastiques déplorent régulièrement leur incapacité, par manque de moyens, à mettre en place les programmes de subventionnement les plus élémentaires : en 1965, Bernard Anthonioz, chef du service de la Création artistique, ne dispose pour l'attribution de bourses individuelles aux artistes, que de 6530 francs en tout et pour tout – l'équivalent d'une demi-douzaine de bourses de voyage tout au plus[74].



Graphique 5. Budget du ministère de la Culture, 1960-1983[75]

Ces considérations budgétaires ont des traductions concrètes en termes de personnel, sur le plan quantitatif[76], mais aussi qualitatif : les recrutements s'avèrent en effet difficiles pour un jeune ministère auquel on ne prédit guère d'avenir[77]. Une aide inattendue est trouvée avec l'intégration à partir de 1961-1962 d'une cinquantaine de fonctionnaires de la France d'Outre-mer démobilisés par la décolonisation, qui vont former les premiers cadres de l'administration

[74] C'est ce qu'il explique en réponse à une demande de bourse : Bernard Anthonioz, Note à l'attention de Monsieur Gresland, 24 septembre 1965, AN/19880465/6, chemise « Fondation de la vocation (Bourses Zellidja) ».

[75] D'après Jean-François Chougnet, « Eléments financiers concernant les politiques culturelles publiques », Emmanuel de Waresquiel (éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse / CNRS Editions, 2001, p. 618-619. Nous avons choisi de représenter la part du budget du ministère dans le budget général de l'Etat sous deux états, au moment de la loi de finances et au terme de l'exercice budgétaire, car la différence entre le budget initialement prévu et les dépenses réellement effectuées par le ministère et par l'Etat est parfois notable : ainsi le budget le plus bas (en termes de part budgétaire) voté sous l'ère Malraux est celui de 1966 mais il devient le troisième plus élevé en 10 ans si l'on se réfère aux dépenses effectives ; de même, le premier budget du gouvernement Mitterrand représente 0,76% du budget de l'Etat lorsqu'il est voté, se rapprochant du 1% promis pendant la campagne présidentielle, mais dans les faits, il n'atteindra finalement que 0,63%. C'est d'ailleurs plutôt cette seconde tendance à la surestimation des dépenses effectives qui prédomine dans l'histoire budgétaire du ministère – de sorte que l'objectif symbolique du 1% du budget total de l'Etat, annoncé à plusieurs reprises et présenté comme acquis en 1993 ou 1996 par exemple, n'a dans les faits jamais été atteint. Le département des Etudes, de la prospective et des statistiques du ministère parle même d'une « tradition qui conduisait le ministère de la Culture à présenter des budgets flatteurs qu'il n'était pas capable, en pratique, de dépenser » (« Fiche 29. Budget de l'Etat », Philippe Chantepie (éd.), *Culture & médias 2030. Prospective de politiques culturelles*, 2011 [En ligne], http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/annexe/fiches.html (consulté le 9 mars 2020)).

[76] Les effectifs n'augmentent que lentement dans les premières années, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un nouveau ministère en expansion ; il faut attendre 1966 pour voir de premières hausses notables de personnels (Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 42).

[77] Selon Alain Brugère, chef adjoint du cabinet de Malraux de 1958 à 1961, aux débuts du ministère, « personne ou presque n'y croyait, y compris parmi les proches du Général » (cité par Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 240).

centrale et partagent un ensemble de dispositions en affinité avec les objectifs et les exigences du ministère : un certain esprit missionnaire, qui trouve à se réinvestir dans le nouvel objectif d'évangélisation culturelle des masses en France, ainsi qu'une capacité à improviser des solutions et jouer des contraintes réglementaires et organisationnelles, qui se révèle bien correspondre à l'*ethos* « anti-institutionnel » des acteurs culturels et artistiques[78]. En-dehors de ce cas particulier, les hauts fonctionnaires ne se pressent pas rue de Valois avant la fin des années 1960[79] et, en 1969 encore, le ministère « n'existe toujours pas », selon les mots de Francis Raison, alors directeur du Théâtre et des Maison de la culture : « J'avais au maximum 8 cadres et quelques dactylos. Anthonioz était presque tout seul. Moinot n'était pas mieux loti. Landowski était tout seul avec un personnage qui lui servait d'administratif. »[80]. A ce manque de création de postes s'ajoute un difficile renouvellement des hommes. Dans le domaine des arts plastiques, Raymond Cogniat, principal inspecteur des Beaux-arts depuis l'après-guerre, reste en fonction et prend même le poste de délégué général de la Biennale de Paris jusqu'en 1965. Mais la plus notable de ces carrières poursuivies sous le nouveau ministère est celle de Jacques Jaujard qui avait été, on s'en rappelle, directeur général des Arts et des lettres sans discontinuer depuis 1944 et apparaissait à ce titre comme le symbole des défaillances de la politique des beaux-arts de la IVe République[81]. Malraux insiste néanmoins pour le conserver auprès de lui, d'abord en tant que Secrétaire général du ministère, puis comme responsable, à partir de mars 1962, des expositions et relations extérieures du ministère, fonctions qu'il cumule avec celles de président (depuis 1958) de l'Association française d'action artistique, en charge de la diplomatie culturelle française, et de président de l'association chargée de l'organisation de la Biennale de Paris – autant de responsabilités qu'il conserve jusqu'à sa mort en 1967.

Enfin, outre ces obstacles financiers et humains, le changement radical promis par le ministère se heurte à l'inertie de ses structures organisationnelles[82]. Malraux doit d'abord abandonner ses ambitions initiales d'un large périmètre d'attributions, face aux résistances des autres ministères, et se contenter d'un regroupement de services administratifs plus modeste, sans les bibliothèques, l'audiovisuel ou les relations culturelles extérieures[83]. « La création du ministère », regrette le directeur des Arts et des lettres Pierre Moinot en 1969, « apparaissait

[78] Voir à ce sujet Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 245-249 ; et Marie-Ange Rauch, *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du ministère des Affaires culturelles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1998.

[79] C'est en 1967 pour la première fois qu'une énarque sortie à un bon rang choisit les Affaires culturelles (d'après Guy Brajot, cité dans Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 46).

[80] Cité dans *ibid.*, p. 16. En 1969, Bernard Anthonioz est à la tête du Service de la création artistique, Pierre Moinot est directeur des Arts et des lettres et Marcel Landowksi directeur de la Musique.

[81] Sur le « cas Jaujard », voir *ibid.*, p. 37-40.

[82] Voir, en complément, les organigrammes du ministère en 1959 et 1969 (Annexes III-2 et 3).

[83] Les directions des Arts et lettres, de l'Architecture et des Archives, transférées du ministère de l'Education nationale ; les services culturels du haut-commissariat à la Jeunesse et aux sports ; et le Centre national de la cinématographie détaché du ministère de l'Industrie et du commerce (Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 230).

ainsi comme une révolution radicale des ambitions, et comme une évolution imperceptible des attributions : il s'agissait seulement de l'administration de l'art dans ses traditionnels rapports avec l'Etat »[84]. En outre, ces restructurations, par subdivisions, ajouts ou recompositions, laissent intactes la direction générale des Arts et des lettres, au sein de laquelle sont administrés les arts plastiques (via le service de l'Enseignement et de la production artistique) et les musées (via la direction des Musées de France). Créée, on s'en rappelle, aux débuts de la IVe République, la DGAL apparaît comme un héritage du système des beaux-arts du précédent régime, ce qui constitue pour le nouveau ministère un premier motif de rupture. Surtout, ses attributions se sont additionnées au fil du temps, sans que sa cohérence d'ensemble n'ait été repensée, ce qui lui donne en outre une importance disproportionnée au cœur du ministère[85]. De ce fait, des tentatives de réformes sont lancées dès le début 1960 mais, face à la résistance notamment du ministère des Finances, elles finissent par être abandonnées à l'été 1962. En 1966, Moinot succède à Picon à la tête de la DGAL avec pour mission de reprendre les projets de réforme interrompus. Un an plus tard, il dresse dans son rapport un bilan sévère, qui rappelle les défauts observés à propos de l'ancienne administration des Beaux-arts, critiquée pour sa passivité et ses interventions trop sporadiques et éparses[86]. Cependant, les recommandations de Moinot – notamment la dissolution de la DGAL et la transformation de ses principaux services en directions autonomes – ne sont pas, elles non plus, immédiatement suivies d'effets.

Il faut attendre mars 1969, quatre mois à peine avant le départ de Malraux, pour que soit définitivement supprimée la DGAL au profit de trois directions indépendantes (Spectacles, musique et lettres ; Action culturelle ; Arts plastiques et musées). Avant cette résolution bien tardive – trop tardive d'ailleurs pour être menée à bien avant le départ de Malraux –, les transformations des unités administratives dont a héritées le ministère sont demeurées assez marginales : ce sont surtout des changements de dénomination et des ajouts successifs de nouveaux organes plutôt qu'une restructuration d'ensemble, pourtant reconnue comme nécessaire dès 1959 par tous les responsables du ministère. Ce maintien, dans les premiers temps du moins, de certaines structures et de certains hommes emblématiques de l'ancien « système des beaux-arts » a conduit certains auteurs, notamment Jeanne Laurent, à formuler de sévères critiques sur le bilan général de Malraux à la tête des Affaires culturelles[87] et sur son

[84] Pierre Moinot, *Rapport sur la réorganisation de la DGAL*, décembre 1967, p. 14, AN/19950514/8.

[85] Elle accapare en 1961 42,8% des dépenses du ministère, 56% en 1967 (Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 82-83).

[86] « Chacun conçoit sa propre action, son propre projet de budget, ses propres interventions sans aucun lien organique de coordination horizontale sauf celui, entièrement formel, d'appartenir à l'entité d'une même direction générale. […] Le directeur général se trouve lui aussi condamné par la situation de ses services à une gestion stratégique coup par coup, inspirée soit par les circonstances extérieures soit par les problèmes internes, qui tente de s'insérer dans les missions générales mais sans aucune marche logique, qui n'obéit à aucune échelle de valeurs, et dont les priorités subissent la pression des événements plus que d'une volonté. [..] Il lui est donc dans ces conditions pratiquement interdit d'élaborer une politique d'action à long terme […], alors que c'est là sa tâche essentielle. » (Pierre Moinot, *Rapport sur la réorganisation de la DGAL, op. cit.*, p. 25-27).

[87] « Malraux fit appeler le ministère des Affaires culturelles ce qui n'était rien d'autre, dans les attributions,

action dans les arts plastiques en particulier : « la France, qui se trouvait, à l'arrivée de Malraux, prête à jouer sa partie dans le mouvement international de transformation des musées d'art moderne, était, à son départ, en position de retrait et sans prévisions sérieuses pour rattraper son retard. »[88]. Pierre Cabanne déclare quant à lui que

> *Notre erreur, celle de tous ceux qui espérèrent en lui, qui attendaient les transformations profondes que sa présence, à la tête d'un ministère nouveau, allaient apporter, fut de croire qu'André Malraux était un homme d'avenir alors qu'il était surtout lié à l'histoire, au passé. […] Le ministre-écrivain ne connaît pratiquement rien à l'actualité artistique et ne s'en préoccupe d'ailleurs pas.*[89]

Ces jugements, marqués par les engagements personnels de leurs auteurs, prennent sciemment le contrepied de représentations communes qui tendent au contraire à héroïser les premières années du ministère et le personnage de Malraux – suivant d'ailleurs en cela Malraux lui-même qui n'hésitait pas à magnifier le récit de sa vie, avec un sens tout personnel de la vérité historique. Ces deux visions opposées – récit hagiographique *versus* dévaluation réactive – apparaissent en fait comme deux écueils symétriques à éviter. Si nous avons souligné jusqu'ici les limites objectives de l'action du nouveau ministère, à l'aune des ambitions de rupture formulées par ses propres responsables (et non en fonction d'un idéal normatif de politique culturelle préalablement posé), ces considérations ne doivent pas cependant conduire à minimiser la volonté de changement des fondateurs du ministère et, jusqu'à un certain point, ses effets concrets, que nous avons commencé à mesurer dans le chapitre précédent.

2.2. Le geste et la parole : l'efficacité des symboles

L'existence de jugements aussi contradictoires sur le bilan du ministère Malraux tient pour une bonne part au décalage entre la force symbolique de la création d'un tel ministère, des discours et des gestes politiques qui l'ont accompagné, et la réalité plus prosaïque de l'action de cette nouvelle administration. En effet, la première et la plus manifeste des ruptures qu'a produites le ministère se situe sans aucun doute dans l'ordre du discours, au point que l'on a souvent retenu de cette période l'image d'un ministre aussi prompt à faire étalage de ses talents oratoires que velléitaire dès qu'il fallait traduire ces déclarations ambitieuses en mesures concrètes[90]. Nous avons cependant assez souligné les problèmes posés par le manque de

---

que la direction générale des Beaux-Arts à la fin de la IIIe République, amputée de l'Action artistique à l'Etranger, ce qui n'était pas rien. […]. Le terme de "beaux-arts" fut proscrit dans ce ministère qui n'en était pas un ; mais, sous le mot de "culture", il n'était question de rien d'autre que de ce dont s'occupaient les directions de l'Architecture, des Arts et des Lettres, quand elles étaient dans le giron de l'Education nationale » (Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs*, *op. cit.*, p. 157).

[88] *Ibid.*, p. 161.

[89] Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 89.

[90] Ce type de critiques est devenu un lieu commun. On en trouve une première expression dès 1959 dans la revue *Nouvelle Critique* : « La politique culturelle d'André Malraux sonnera creux. […] Il a parlé : il parlera encore. […] Le ministère de Malraux, c'est du génie la promesse toujours recommencée. Il est douteux qu'elle soit tenue » (cité par Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 259). Elles se retrouvent également dans la bouche de ses collaborateurs, comme Biasini : « Malraux n'a jamais existé dans mon esprit comme un ministre de la culture. Il a fait des discours. Il a paradé, il n'a eu aucune action réelle. » (Cité par Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 20-21). Sans

réflexion et de formalisation de l'action de l'Etat dans les beaux-arts sous la IIIe République, pour ne pas négliger le rôle du discours de Malraux (et de ses proches collaborateurs) dans l'institutionnalisation d'une politique culturelle à partir de 1959. L'effectivité du discours officiel, oral ou publié, ne saurait être sous-estimée, tout d'abord par sa force de mobilisation et d'encouragement[91]. En effet, indépendamment même de la sincérité et de l'efficacité de ceux qui la détiennent, cette parole d'Etat offre un modèle de référence et un outil de légitimation pour tous les acteurs qui s'efforcent d'agir dans le même sens, y compris ceux qui ne dépendent pas directement de l'administration étatique. C'est ce qu'exprime bien Jack Lang :

> *L'existence de ce ministère à lui seul, indépendamment de toute politique concrète, avait valeur de symbole et nous pouvions, face aux conservateurs locaux, aux municipalités plus ou moins bornées, invoquer Malraux. Sa parole lyrique était utilisée par nous […] comme une sorte de bouclier face aux tentatives d'étouffement de notre liberté.*[92]

D'autre part, plus fondamentalement, l'effectivité du discours officiel tient aussi à sa capacité à faire émerger et à mettre en forme des objets et des secteurs d'intervention (la « culture »), des demandes et des problèmes publics (« les besoins culturels »), des obligations et des fins pour l'action politique (« la démocratisation culturelle »). Ces notions, ces formules et ces arguments ne sont pas des constructions *ex nihilo* : ils s'élaborent plutôt dans un mouvement d'aller-retour avec des demandes plus ou moins précisément formulées par divers agents sociaux, avec des programmes déjà menés par des administrations locales et des organisations extra-étatiques, avec les contraintes matérielles et symboliques qui pèsent sur les possibilités de mise en application de ces déclarations. Elaborés à destination du champ politico-administratif autant que du champ médiatique, ils servent à justifier les missions et à naturaliser l'existence de l'administration d'où ces discours sont tenus, ainsi qu'à motiver le maintien ou le développement de ses moyens d'action – surtout lorsqu'elle est nouvelle, précaire et sous-dotée, comme l'est le ministère des Affaires culturelles dans les années 1960.

Dans cette perspective, tout à la fois d'impulsion et de légitimation du développement de cette nouvelle politique publique, le thème de la création artistique ne constitue certainement pas le cœur et l'objectif premier de la philosophie d'action affichée par les fondateurs du ministère. Celle-ci s'articule plutôt autour de la question de l'accès à la culture que doit permettre d'assurer une politique de démocratisation et de décentralisation culturelles : « après tout, les affaires culturelles, ce sont les beaux-arts plus les masses », schématise le ministre en

---

surprise, elles sont reprises par Jeanne Laurent : « Homme de verbe, Malraux fit au gouvernement un grand usage de la parole, sans se servir d'elle en instrument d'une politique clairement conçue et fermement menée. Il changea les dénominations alors que les réalités restaient les mêmes » (*op. cit.*, p. 157) ; et par Pierre Cabanne : « Le verbe fut l'outil primordial d'André Malraux. Et le bluff. Non le bluff médiocre et bas des politiciens ordinaires, mais le spectacle à la fois illusoire et superbe que seul cet homme exceptionnel pouvait donner, détenant un pouvoir sans moyens et finalement sans action, substituant à l'un et à l'autre […] les effets oratoires » (*op. cit.*, p. 241).

[91] Comme le souligne Patrick Hassenteufel, « le changement peut être symbolique avant d'être concret du fait de la dimension performative du discours politique » (*Sociologie politique : l'action publique*, *op. cit.*, p. 244).

[92] Cité par Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 26. Lang évoque le festival de théâtre qu'il a fondé à Nancy en 1963.

1963[93]. Mais le soutien à la création artistique n'occupe pas pour autant une place marginale dans la doctrine de la nouvelle administration. Il apparaît tout d'abord comme l'une des trois missions principales que formule le premier article du décret portant organisation du ministère, suivant l'extension de l'accès à la culture et la valorisation du patrimoine national[94]. Ces différentes missions ne sont pas pensées séparément. Les Maisons de la culture, qui constituent le programme exemplaire du nouveau ministère et de sa doctrine d'action culturelle, sont conçues à la fois comme un outil de démocratisation et de décentralisation de la culture et comme le moyen de soutenir et diffuser la création artistique la plus récente – même si, dans les faits, les arts plastiques y occupent une place marginale par rapport au spectacle vivant, comme nous le verrons plus loin. C'est ce qu'affirme avec force Gaëtan Picon, premier directeur général des Arts et des lettres de Malraux, dans un discours fondateur à Béthune en janvier 1960 : « La création des Maisons de la culture répond à cette reconnaissance d'un style contemporain, et à la volonté de le communiquer à tous ceux qui en sont dignes. »[95]. Plus généralement et au-delà du cas des Maisons de la culture, le thème de la création artistique constitue l'un des principaux appuis argumentatifs pour l'élaboration de la doctrine générale du ministère. « Nous ne sommes pas là pour vivre du passé », prévient ainsi Malraux à l'Assemblée nationale en 1963, mais pour « nous défendre avec la création. Or, prenez bien garde que la création, c'est toujours ce qu'on écarte. Il en a toujours été ainsi depuis deux cents ans. »[96]. Sans être jamais cité comme un but premier, l'impératif de soutien à la création occupe donc une fonction structurante dans le discours du ministre, en premier lieu pour répondre à une volonté de différenciation vis-à-vis des Beaux-arts, comme l'explique bien son directeur de cabinet :

> *C'est la politique des beaux-arts qui a succédé historiquement au mécénat des princes. […] Elle n'a pas su faire leur place aux nouvelles formes de l'expression artistique […]. La politique des beaux-arts est dépassée à tous égards. Elle n'est pas morte pour autant. Son esprit et ses institutions continuent de prévaloir largement. […] L'action des Beaux-Arts consistait à procéder à des achats et à des commandes auprès d'artistes reconnus comme tels par les instances académiques et les milieux officiels, et à entretenir médiocrement des établissements d'enseignement artistique dominés, eux aussi, par l'académisme. […] L'action de l'Etat dans le domaine des Arts Plastiques se caractérisait par […] une coupure radicale entre l'art officiel et l'art nouveau. […] La Collectivité doit tout d'abord établir un contact réel avec l'ensemble des créateurs, connus grâce à une prospection permanente. Mais aussi, elle doit favoriser les conditions de la création contemporaine.*[97]

[93] « Présentation du budget des affaires culturelles à l'Assemblée nationale », 9 novembre 1963, *op. cit.*

[94] « Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. » (Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère charge des affaires culturelles, *Journal Officiel de la République Française*, 26 juillet 1959, p. 7413).

[95] Allocution prononcée par M. Gaëtan Picon, Directeur Général des Arts et Lettres lors de l'inauguration de la Maison de la culture de Béthune le 19 janvier 1960, AN/19930275/48.

[96] « Présentation du budget des affaires culturelles à l'Assemblée nationale, 9 novembre 1963 », *op. cit.*

[97] Antoine Bernard, *Le ministère des Affaires culturelles et la mission culturelle de la collectivité* (mars 1968), *op. cit.* On retrouve ce même discours à peu près au même moment sous la plume de Pierre Moinot, alors directeur

Mais c'est aussi le moyen de distinguer l'action culturelle de celle du ministère de l'Education nationale, dont la plupart des composantes administratives des Affaires culturelles sont issues et vis-à-vis duquel Malraux et ses collaborateurs s'efforcent donc d'affirmer leur spécificité, pour justifier et légitimer l'existence de leur propre ministère. C'est l'une des raisons pour lesquels le ministre et, surtout, Gaëtan Picon, insistent autant dans leurs discours sur la différence, voire l'opposition entre culture et enseignement[98] : « Le passé joue contre le présent ; et l'Enseignement ne peut être que la connaissance du passé », explique ainsi Picon dès 1960. « On ne peut pas connaître en ce sens l'existence d'une culture contemporaine, une action créatrice actuelle. On ne peut que communiquer avec elle en une sympathie vécue. »[99]. Comme on le voit, cette distinction entre enseignement et culture est justifiée notamment par une opposition entre passé et présent, qui tend à faire de la création la marque distinctive et l'objectif premier de l'action culturelle : « Comme l'Etat organise un enseignement […], l'Etat peut organiser une action culturelle, c'est-à-dire rapprocher des citoyens le mouvement de la création et de la recherche contemporaines. *La culture, c'est la diffusion même de la création*. »[100]. Poussant jusqu'au bout cette logique – selon une approche, cette fois, qui lui est propre et ne se retrouve pas nécessairement dans le discours de Malraux ou d'autres de ses collaborateurs –, Picon tend même à faire du soutien à la nouveauté artistique la boussole du ministère, érigeant l'avant-gardisme en une doctrine d'action publique à part entière :

> *Encore que l'aventure ne soit pas achevée, […] il y a une culture contemporaine qui a déjà accompli des gestes irréversibles et qui, pour l'essentiel, sait où elle va. […] Je songe […] à une peinture que l'on qualifie à tort d'abstraite, mais qui a rompu avec la figuration traditionnelle selon les trois dimensions […]. Sans doute, toute la production ne va pas dans le même sens : il y a des opposants. Je ne dis pas qu'il n'y ait pas à tenir compte de ces oppositions, ni que le talent se trouve uniquement du côté des novateurs. Non. Mais je dis que ce qui ordonne la culture contemporaine, ce sont les novations […]. L'action du Ministère s'oriente en fonction d'une reconnaissance officielle, jamais encore prononcée, de l'art vivant.*[101]

L'affirmation d'une réorientation vers la création contemporaine ne peut donc être réduite à un simple effet de manche ; elle correspond bien à une conviction et une volonté effectivement partagées par la petite équipe de responsables nommés aux postes-clefs du nouveau ministère. La force de cet engagement est d'ailleurs nourrie par la dimension militante voire prosélyte de cette nouvelle politique publique et par le fonctionnement du ministère en équipes réduites,

---

des Arts et des lettres, insistant parmi les missions du ministère sur « la création d'œuvres qui puissent témoigner du génie propre de notre époque dans tous les domaines de l'art et de l'esprit. […]. L'administration dite "Beaux-Arts" […], dans la crainte de conduire l'Etat à des erreurs, n'acceptait pas de se tromper par audace, et ses choix s'adressaient surtout aux rassurantes imitations du passé, de même que son enseignement apprenait à reproduire des colonnes corynthiennes [*sic*] et des bustes gallo-romains. Pour ces motifs la fonction du directeur général des arts et lettres […] était surtout de régir le passé. » (*Rapport sur la réorganisation de la DGAL*)

[98] Voir à ce sujet Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 45-52.

[99] Discours prononcé pour l'inauguration de la Maison de la culture de Béthune (19 janvier 1960), *op. cit.*

[100] *Ibid.*

[101] *Ibid.*

composées de profils plutôt hétérodoxes par rapport à la norme des carrières bureaucratiques, rassemblés derrière un chef charismatique[102]. Plusieurs membres du cabinet et directeurs de services en effet sont des compagnons de longue date du ministre, notamment dans le secteur des arts plastiques : Bernard Anthonioz [11], chef du service de la Création artistique à partir de 1962, est un proche depuis 1946 de Malraux, dont il a édité chez Skira les *Voix du silence*[103] ; quant à Picon, son premier directeur des Arts et des lettres, il a publié deux monographies sur l'auteur de la *Condition humaine* en 1945 et 1953[104]. De manière générale, l'élaboration de la doctrine des Affaires culturelles apparaît souvent comme une tentative de traduction pratique par ses collaborateurs de la pensée quelque peu oraculaire du ministre[105]. Dans ce contexte, il est clair que la réorientation de la politique artistique française vers la création contemporaine, défendue par Malraux le premier, a été d'emblée érigée au rang de marqueur pour la nouvelle administration et embrassée comme une valeur commune par tous ses responsables – même si son interprétation et son application concrète peuvent varier de l'un à l'autre.

Parallèlement à ces discours, les premières années du ministère sont aussi jalonnées par de grands « gestes » symboliques, qui n'ont certes pas le caractère durable et déterminant de véritables mesures politiques, mais fonctionnent là encore comme la manifestation publique d'une volonté de changement, à destination aussi bien des acteurs du champ artistique que des partenaires politiques et administratifs du ministère et du grand public. C'est le cas surtout des deux grandes commandes passées à Chagall et Masson pour les plafonds de l'Opéra Garnier [29] et du Théâtre de l'Odéon (inaugurés en 1964 et 1965) et, dans une moindre mesure, de la rétrospective exceptionnelle dédiée à Picasso au Grand Palais en 1966 [43], à la demande de Malraux. En soi, la sollicitation de ces artistes, qui représentent bien cette modernité parisienne déjà âgée et consacrée à laquelle se limitent depuis la fin des années 1940 les choix de Cogniat à Venise et ceux de Cassou au MNAM, n'apparaît pas particulièrement novatrice. D'ailleurs le goût personnel de Malraux, qui appartient à la même génération, se rapproche sans doute plus de ces hommes liés à la politique artistique de la IVe République que des tendances plus transgressives, néo-dadaïstes et « anti-art », qui s'imposent dans le champ de l'art international durant sa décennie comme ministre[106]. Cependant, le cas de telles commandes – ou d'une

[102] « Tout ça est quand même assez lié à des liens personnels », se remémore ainsi Germain Viatte à propos de ses années au service de la Création artistique, « et en plus on était trois ou quatre. Et le ministère n'existait pratiquement pas. » (Entretien réalisé le 17 octobre 2019, Annexes V-3.2.).

[103] Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 38.

[104] Voir Aurélia Maillard Despont, « En amont de l'action culturelle de Gaëtan Picon sous le ministère d'André Malraux. Affinités et divergences » [En ligne], *Politiques de la culture*, 5 octobre 2015, https://chmcc.hypotheses.org/1469 (consulté le 22 avril 2020). Voir aussi Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915-1976), Esthétique et culture*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 110-118.

[105] L'important rapport conçu en 1968 par le directeur de cabinet de Malraux, Antoine Bernard est ainsi parsemé de citations du ministre, comme autant d'arguments d'autorité et de principes devant guider l'action de son administration (*Le ministère des Affaires culturelles et la mission culturelle de la collectivité*, *op. cit.*).

[106] Voir les remarques à ce sujet de Germain Viatte dans Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *op. cit.*, p. 48. Cogniat est né en 1896, Cassou en 1897, Malraux en 1901.

rétrospective au Grand Palais, habituellement cantonné à des expositions historiques grand public – doit être distingué d'institutions spécialisées dans l'art actuel comme le MNAM ou la Biennale de Venise. Les choix de la commande d'Etat pour le décor des bâtiments publics sont en général nettement plus conservateurs, puisqu'ils doivent se confronter aux regards d'un public non averti, hors du cadre protégé des musées, et sont de ce fait plus exposés aux risques de polémique. C'est pourquoi ils se limitent bien souvent à des œuvres décoratives au style consensuel, quand ils ne subissent pas une instrumentalisation politique plus ou moins directe, promouvant une iconographie édifiante sans originalité (à caractère national, moral, religieux, etc.). Dans une période d'affirmation d'un ministère des Affaires culturelles encore récent, ces commandes à deux peintres associés de près ou de loin au surréalisme apparaissent donc comme le signe d'une différence assumée avec l'administration précédente, qui n'avait jamais semblé embrasser pleinement cette modernité artistique, hors de rares lieux spécialisés réservés à l'appréciation des initiés[107]. La force du symbole est redoublée par l'espace où les œuvres prennent place : dans les cas de Masson et Chagall, des bâtiments à forte valeur historique, dédiés aux rituels ostentatoires d'une culture d'élite plutôt conservatrice, à la place d'anciennes fresques académiques (celles de Jean-Paul Laurens à l'Odéon et de Jules-Eugène Lenepveu à l'Opéra Garnier) et, dans le cas de l'exposition Picasso, dans le lieu d'accueil traditionnel des salons artistiques parisiens. S'ils ne signalent pas un tournant vers l'art contemporain à proprement parler, ces trois événements symbolisent donc bien, en revanche, la volonté de rupture du ministère vis-à-vis de l'académisme associé à l'ancienne politique des Beaux-arts[108].

2.3. Les réformes de l'administration de la création artistique

La nouveauté induite par la création d'un ministère des Affaires culturelles dans le champ de l'art contemporain ne se limite pas cependant à une politique de gestes et de symboles. Même si, comme nous l'avons dit, le ministère peine sous Malraux à mener à leur terme les projets de réforme globale des unités administratives dont il a hérité en 1959, de nouveaux services et découpages organisationnels apparaissent peu à peu au cours des années 1960, afin de répondre aux ambitions affichées de soutien à la création artistique la plus récente.

2.3.1. Le service de la Création artistique et le renouvellement des responsables de la politique de l'art contemporain

L'arrivée de Picon au ministère avec Malraux puis sa prise de fonctions officielles à la tête de la DGAL en juillet 1961 (ce qu'il était déjà de fait depuis 1959[109]) constituent sans nul

[107] Le seul précédent comparable, la commande d'un plafond à Braque initié par Georges Salles (alors directeur des Musées nationaux), était conçu pour un musée, le Louvre, et avait subi la fronde du secrétaire aux Arts et des lettres Jacques Bordeneuve, que nous avons déjà évoquée : Salles aurait dû mettre sa démission en balance pour éviter la dépose du plafond (d'après Jeanne Laurent, *Arts et pouvoir*, *op. cit.*, p. 155).

[108] Au sujet de ces trois commandes (Braque, Chagall, Masson), voir Guitemie Maldonado, « Aux cieux de la culture : trois plafonds dans l'après-guerre », Christian Hottin, Clothilde Roullier (éd.), *op. cit.*, p. 150-166.

[109] Il faisait fonction depuis novembre 1959 mais son prédécesseur Jacques Jaujard, dans l'attente d'un nouveau

doute les éléments déclencheurs d'une réorientation de l'administration centrale vers l'art contemporain. Picon, nous l'avons vu, est alors l'un des officiels les plus favorables, non seulement à la modernité historique mais également aux avant-gardes récentes, ce qui l'isole d'ailleurs quelque peu dans les premiers temps face à l'emprise tenace des partisans d'un certain conservatisme esthétique, représenté tout particulièrement par les membres de l'Institut. C'est contre leur influence et au prix déjà de certaines frictions qu'il parvient néanmoins dès 1961 à nommer Balthus à la tête de la Villa Médicis[110]. Mais la réorganisation majeure dans ce domaine est l'établissement en 1962 d'un service de la Création artistique, placé sous la responsabilité de Bernard Anthonioz. A travers ce nouvel organe administratif, la DGAL se dote d'un instrument d'intervention dans ce domaine aligné sur les options novatrices défendues par Picon – même si Anthonioz, qui restera longtemps à ce poste (jusqu'en 1982), est loin d'être un simple exécutant. Celui-ci, nous l'avons vu, est un compagnon de longue date de Malraux ; il appartient aussi au cercle des proches de De Gaulle, dont il a épousé la nièce (Geneviève De Gaulle). Aussi, dès 1958, lorsque Malraux est nommé ministre de l'Information, il « s'est trouvé tout naturellement auprès de lui »[111]. Au sein du premier cabinet ministériel, il a d'abord pour attributions le tourisme et l'architecture, avant de s'occuper uniquement des relations avec la direction de l'Architecture. En mai 1962, lorsqu'André Holleaux remplace Georges Loubet à la direction du cabinet, Anthonioz devient conseiller technique, avant de quitter ce poste quelques mois plus tard, le 20 octobre, pour devenir chargé de mission au sein de la DGAL, où « il n'existait pas d'entité création artistique »[112]. Il établit donc alors, soutenu par Picon et Malraux[113], le service de la Création artistique (SCA), qui hérite de l'ancien service de l'Enseignement et de la production artistique[114], mais amputé du bureau de l'Enseignement artistique, devenu un service autonome. Le SCA reprend donc les attributions liées à ce que l'on appelait dans l'administration antérieure la « production », mais sous l'intitulé de « création » plus conforme au lexique malrucien, soit toutes les fonctions, au sein du ministère, qui concernent les rapports de l'Etat à l'actualité des arts plastiques. Dans un premier temps,

poste, bloquait sa nomination et en conservait le titre officiel.

[110] Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 168.

[111] Entretien avec Bernard Anthonioz, cité dans *ibid.*, p. 38.

[112] Bernard Anthonioz, cité dans *ibid.*, p. 166.

[113] Il est difficile de déterminer, à partir des documents que nous avons pu consulter, à qui exactement en revient l'initiative. Dans l'entretien rapporté par Geneviève Poujol, Anthonioz semble dire tantôt qu'il a lui-même demandé et imaginé ce poste, tantôt qu'il a été chargé par Malraux d'organiser un tel service (*op. cit.*, p. 166-167).

[114] La direction de l'Enseignement et de la production artistique remplace par un décret du 27 novembre 1946 l'éphémère direction des Arts plastiques (Pierre Moinot, « Rapport sur la réorganisation de la DGAL », *op. cit.*, p. 12). En 1948, elle perd son statut de direction pour devenir un simple service (lettre du directeur général des Arts et des lettres au directeur de l'Administration générale, « Rétablissement du poste de Sous-Directeur de l'Enseignement et de la Production artistique », non daté (probablement en 1953-1954), AN/19950514/8, dossier « Réorganisation de la DGAL, 1960-1963 »). Les trois bureaux du service (Enseignement, Mobilier et Manufactures nationales, Travaux d'art), tels que les Affaires culturelles en hériteront en 1959, sont en place depuis l'arrêté du 18 août 1945 sur les attributions des bureaux de la direction générale des Arts et Lettres (« Direction générale des Arts et des lettres, Historique », *op. cit.*). Voir aussi les organigrammes 1-3, Annexes III.

Anthonioz conserve les deux bureaux attachés à la production artistique, c'est-à-dire le bureau des Travaux d'art et le bureau des Manufactures nationales, mais à l'été 1964, il propose de réformer cette organisation interne et la répartition de ses attributions, selon le schéma suivant :

> 1er groupement d'activité *: action sociale en faveur des artistes – fichier des artistes – secours – application de la législation sur la Sécurité sociale*[115] *– aide à la construction d'ateliers, etc.*
> 2ème groupement d'activité *: commandes à des artistes vivants – achats d'œuvres d'art dans les salons ou dans les galeries – achats d'œuvres pour la constitution d'un fonds d'art décoratif et pour les échanges avec les Etats africains – commandes de grands travaux de décoration – commandes de prototypes de meubles, céramiques, tapisseries – action en faveur de la recherche artistique – contrôle du domaine graphique de l'Etat – participation aux commissions relevant d'autres départements ministériels.*
> 3ème groupement *: application de la réglementation sur le 1% pour les travaux de décoration dans les constructions relevant de l'Education Nationale et extension de cette réglementation aux autres départements ministériels.*[116]

En 1965, le bureau des Travaux d'art, qui administrait les achats et commandes artistiques de l'Etat sous une forme quasi inchangée depuis 1882, est donc démantelé pour faire place à trois nouvelles entités, conformément au plan proposé par Anthonioz : le bureau de l'Action sociale, le bureau des Achats et commandes – qui constitue l'organe-clef du SCA et reprend l'essentiel des attributions de l'ancien bureau des Travaux d'art – et le bureau des Travaux de décoration dans les édifices publics, qui s'occupe quant à lui exclusivement des dossiers du 1% artistique[117]. En 1968 enfin, un quatrième bureau est créé, celui des Affaires générales, chargé des questions de budget, de personnel et de coordination. Cette structure quadripartite restera en place jusqu'en 1974[118]. Cette réorganisation de l'ancien service de l'Enseignement et de la production artistique n'est pas improvisée fin 1962 par le trio Malraux-Picon-Anthonioz. Elle découle en fait des projets inaboutis de réorganisation de la DGAL imaginés entre 1960 et 1962, que nous avons évoqués plus haut. Ceux-ci visaient à restructurer la direction non plus par disciplines artistiques mais selon un « ordre logique », censé se calquer sur les « moments » successifs de la vie de l'art, qui mêlait la mystique de la création artistique que l'on trouve dans les écrits de Malraux au rationalisme modernisateur du Plan[119] :

[115] La mise en place d'une sécurité sociale des artistes est l'un des grands dossiers du ministère Malraux dans les arts plastiques (initié sous la IVe République). Nous ne nous y attardons pas dans la mesure où il ne concerne pas directement notre sujet, mais l'on peut trouver plus de détails dans Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 161-164.

[116] Bernard Anthonioz, chargé de mission pour la création artistique, note pour André Holleaux, directeur de cabinet du ministère des Affaires culturelles, « Organisation du Service de la Création Artistique », 18 août 1964, AN/19950514/9, chemise « Bureau des "Travaux d'Art" aménagements ».

[117] Archives Nationales, notice FRAN_NP_051804 « Bureau des Travaux d'art (1882-1965) » [En ligne], https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/producteur/consultationProducteur.action?notProdId=FRAN_NP_051804 (consulté le 30 mars 2020).

[118] Sur cette organisation interne, voir la notice historique du fonds 19880465 « Bureau achats (1910-1987) » aux Archives Nationales [En ligne], https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_015068 (consulté le 30 mars 2020). Voir aussi « Organigramme de la Création artistique. Décembre 1968 », non signé, AN/19880465/64, dossier « Dossier de création ».

[119] Le chapitre VIII du IVe Plan « Production artistique de l'Etat. Aide à la création artistique et aux lettres » (*Quatrième Plan de développement économique et sociale (1962-1965). Rapport général de la Commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique*, Paris, Imprimerie nationale, 1961, p. 33-34) est amplement cité

La nouvelle organisation de la Direction Générale des Arts et des Lettres vise à ordonner les quatre moments fondamentaux de l'action culturelle (enseignement, création, diffusion, conservation) dans un ordre logique propre à permettre et à affirmer l'intervention de l'Etat dans les conditions les plus rationnelles et les plus efficaces. Ainsi, tous les services qui procèdent de la création artistique, aujourd'hui dispersés, doivent-ils être regroupés dans une Direction unique qui embrassera tout l'univers créateur de notre pays, sous toutes ses formes, et traitera de tous les problèmes qui se posent à l'Etat pour encourager et développer la création artistique et protéger les artistes créateurs.[120]

Après de longs efforts et vaines négociations avec les Finances, ce premier projet de réorganisation de la DGAL tourne court, comme nous l'avons déjà indiqué, et semble être abandonné vers l'été 1962 : la DGAL ne sera pas entièrement réordonnée selon ces « quatre moments fondamentaux de l'action culturelle » et le ministère n'obtient pas des Finances l'établissement d'une direction (ou même d'une sous-direction) pour la création artistique. De plus, le service de la Création artistique qui est néanmoins fondé en octobre 1962 ne rassemble pas « tout l'univers créateur de notre pays », mais seulement les arts plastiques, alors que la note précédemment citée proposait qu'il englobe aussi le service des Lettres, la création musicale, le bureau des droits d'auteurs et un bureau des Arts graphiques nouvellement créé[121]. Si le SCA n'a donc pas le caractère ambitieux et novateur envisagé au départ, il ne se résume pas pour autant à un pur changement de désignation pour une ancienne subdivision administrative devenue autonome. Il est bien la traduction et l'instrument d'une volonté de réorientation de l'Etat vers l'art le plus récent et ses tendances novatrices, marginalisées jusqu'alors par un académisme tenace. C'est ce dont attestent les efforts de Picon et Anthonioz pour réformer les commissions consultatives en charge des achats et commandes de l'Etat (et dont les choix pèsent donc sur presque toutes les activités du SCA). Ainsi, le 8 février 1963, un décret est passé instituant auprès du directeur général des Arts et lettres une « commission de la création artistique », composée de six sections correspondant aux différents types d'achats et commandes dont le ministère a la charge[122]. Une note confidentielle du directeur de cabinet de Malraux au sujet de la section consacrée au 1% artistique indique suffisamment la philosophie de réforme prudente mais résolue des structures de la politique artistique qu'entendent mettre en place les nouveaux responsables du ministère, quitte à contourner certaines procédures pour s'imposer face aux résistances attendues du « camp » académique :

Le choix des artistes eux-mêmes est effectué par une Commission restreinte et officieuse, dominée par Gaëtan Picon et Bernard Anthonioz, ce choix intervenant en relation avec

---

en réponse aux questions de la commission des Finances de l'Assemblée nationale en 1962, afin de tenter de la convaincre du bien-fondé de la réforme envisagée de la DGAL, à laquelle le ministère des Finances oppose une forte résistance (chemise « Questionnaire de la Commission des Finances de l'Assemblée Nationale au sujet de la réforme de la DGAL (collectif juillet 62) », AN/19950514/8, dossier « Réorganisation de la DGAL, 1960-1963 »).

[120] « Sous-Direction de la Création Artistique », document non signé (probablement Biasini, alors en charge de la réorganisation de la DGAL) et non daté (1961), AN/19950514/8, dossier « Réorganisation de la DGAL ».

[121] *Ibid.*

[122] Dans les grands salons, hors des grands salons, pour les cartons de tapisserie, pour les cartons de vitraux, pour le mobilier, et pour les constructions publiques (arrêté paru au *Journal officiel* du 21 février 1963).

les architectes. La sixième section [en charge des commandes et achats pour les bâtiments publics] intervient donc, après coup, pour approuver, rejeter ou corriger des projets présentés par des artistes préalablement choisis. Ainsi son rôle, sans être secondaire est cependant plus mineur que celui de l'actuelle commission du 1%. Le souci de Bernard Anthonioz, en arrêtant la composition de la sixième section, a été de ne pas rejeter systématiquement les membres de l'actuelle commission, qui sont pour la plupart du groupe dit de l'Institut, mais bien d'ajouter à eux quelques éléments nouveaux du type Reynold ARNOULD, LESCURE, MATHEY. J'ai demandé, en outre, […] que soient ajoutées deux personnalités représentatives de la jeune peinture (G.L. ROUX) et de la jeune sculpture (COUTURIER). La politique qui est ainsi suivie n'est pas de brutale rupture ; elle est plus indirecte et subtile. Elle tend, sans prétendre heurter de front un groupe, à le fondre avec d'autres dont on est plus sûr.[123]

Anthonioz s'attelle également à réorienter la production des Manufactures et du Mobilier national. Parfois un peu négligées dans l'histoire de la politique artistique française, celles-ci sont considérées par les responsables des Affaires culturelles comme un enjeu de premier plan et une vitrine pour la nouvelle direction qu'ils entendent impulser. Comme l'explique Anthonioz lui-même, « les Manufactures Nationales, que Malraux avait souhaité exemplaires, devaient trouver leur place dans le cadre du Service de la Création artistique pour manifester la volonté de l'Etat dans ses propres ateliers ». Cette volonté répond aussi à la ligne fixée par la commission de l'Equipement culturel du IVe Plan en 1961, qui insistait surtout, dans sa partie consacrée à la création artistique, sur le déclin de l'art décoratif français et les difficultés à l'export qui s'ensuivaient pour la production nationale[124]. Anthonioz promeut ainsi la création au sein de chacune de ces institutions d'« ateliers de recherche » qui doivent permettre d'intensifier les collaborations entre ces manufactures et les artistes contemporains. En butte à des résistances internes dans un premier temps, ce nouveau programme peut être mené à bien grâce à la nomination en 1963 de nouveaux directeurs à la tête de ces institutions, notamment

[123] André Holleaux, « Note à l'attention de Monsieur le Ministre », 25 juin 1963, AN/19950514/9, chemise « Composition de la commission de la création artistique, 1963 ». Nous reviendrons plus loin sur les noms de Reynold Arnould, conservateur à l'origine d'un moderne Musée-Maison de la culture du Havre inauguré en 1961, et de François Mathey, conservateur au Musée des arts décoratifs et héraut des avant-gardes contemporaines [11]. Jean Lescure est un poète, membre fondateur de l'Oulipo, proche d'André Malraux, et à cette période conseiller au service de la Recherche de l'ORTF de Pierre Schaeffer. Gaston-Louis Roux, né en 1904, également lié à Malraux, est un peintre abstrait, lié dans l'entre-deux-guerres aussi bien aux surréalistes qu'au groupe Abstraction-Création, et retourné à une peinture plus figurative après la guerre. Robert Couturier, né en 1905, est professeur à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris et sculpteur, dans un style figuratif et expressif qui peut rappeler ses contemporains Alberto Giacometti ou Germaine Richier. Ces choix ne se portent donc pas tellement sur des représentants de la scène d'avant-garde la plus récente (à l'exception de Mathey), mais plutôt sur des personnalités au moins acquises à l'art moderne (et plus ou moins proches de Malraux) : c'était loin d'être le cas des membres de l'Institut (c'est-à-dire de l'Académie) qui dominaient jusqu'alors ces commissions.

[124] « Naguère à l'avant-garde des créations de l'art décoratif, la France est maintenant dépassée par de nombreux pays qui ont su adopter une politique réaliste de promotion artistique […]. Italie et Pays scandinaves ont pris une avance très nette dans le domaine du mobilier, avance qui se traduit par un déficit de notre balance commerciale […]. La Commission s'est trouvée unanime pour donner l'alarme et proposer les mesures qui s'imposent pour remonter ce courant. […] Le remède est simple : intéresser les plus représentatifs des artistes contemporains […], rechercher avec eux un style, vaincre les routines et les fausses traditions. Les deux Manufactures et le Mobilier national doivent s'insérer de façon concrète dans le courant artistique de l'époque, au lieu de perpétuer un académisme périmé » (*Quatrième Plan de développement économique et sociale (1962-1965). Rapport général de la Commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique*, *op. cit.*, p. 33).

Serge Gauthier à la Manufacture de Sèvres et Jean Coural au Mobilier national[125]. Ce dernier encourage la collaboration des Gobelins avec des artistes vivants (surtout, au début, les grands modernes Matisse, Picasso, Calder, Miro, etc.) et met en place dès 1964 l'Atelier de recherche et de création (A.R.C.), qui cherche à renouveler par la commande à des créateurs extérieurs ce que l'on n'appelle pas encore en France le design[126].

Cette politique de réorientation progressive de l'action de l'Etat dans l'art contemporain passe également par deux autres types de nominations. Tout d'abord, le SCA désigne des conseillers de la création artistique dans chaque région : répondant à l'effort de régionalisation de l'action culturelle, une circulaire du 23 février 1963 institue en effet dans chaque circonscription d'action régionale un comité de représentants pour chaque secteur couvert par les Affaires culturelles, l'ensemble devant être supervisé par un correspondant permanent, en charge notamment de coordonner et de vérifier l'application des programmes décidés par les administrations centrales[127]. Dans un premier temps, les efforts du ministère se concentrent surtout sur le recrutement de ces correspondants permanents généralistes et il faut attendre un arrêté du 18 novembre 1965 pour que soient institués plus spécifiquement des « conseillers artistiques délégués à la création artistique dans chaque région », nommés par le ministère et placés sous l'autorité de la DGAL[128], avec pour mission « d'animer et de soutenir l'effort de création artistique dans les différentes disciplines des arts graphiques et plastiques »[129]. Dans les faits, ceux-ci siègent notamment dans les commissions en charge de la commande pour les bâtiments publics, où ils doivent représenter les intérêts du SCA, contre les risques de choix artistiques trop conservateurs ou simplement médiocres.

D'autre part et surtout, le SCA procède à partir de 1966 (c'est-à-dire après la dissolution de l'ancien bureau des Travaux d'art et la mise en place de la nouvelle structure du service) à un renouvellement de l'ancienne inspection des Beaux-arts, renommée inspection de la Création artistique[130]. Alors que celui-ci ne comptait en 1959, on s'en rappelle, que deux

[125] Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 167.

[126] C'est le succès de la section française à la Triennale de Milan en 1964, dont Coural était le commissaire, qui lui permet de proposer cet atelier à Malraux (Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Jean Coural », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 131). Voir aussi Jean-Pierre Babelon, « Jean Coural (1925-2001). Note biographique », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, tome 159, n°2, 2001, p. 731-734 ; et Charles-Louis Foulon, « Georges Pompidou, le mobilier national et la modernité », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 2000, p. 342-345.

[127] « Circulaire du 23 février 1963 relative aux conditions de coordination administrative pour la préparation et la mise en œuvre des programmes de caractère culturel se rattachant au plan d'équipement », *Journal officiel*, 10 mars 1963. Ce réseau de correspondants des Affaires culturelles, placés auprès des préfets de région à partir de 1964, est à l'origine des premières Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), inaugurées en mai 1969 en Alsace, Rhône-Alpes et Pays-de-Loire (Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 60-63).

[128] Cette décision tarde à s'appliquer, puisqu'en 1967, seuls sept de ces conseillers sont nommés pour 21 régions (« Circonscriptions d'action régionale (au 1-10-67) », AN/19880465/64, Dossier « Dossier de création »).

[129] Arrêté du 18 novembre 1965, « Institution de conseillers artistiques délégués à la création artistique », *Journal Officiel*, 30 novembre 1965.

[130] Nous n'avons pas trouvé de document indiquant à quelle date exactement et dans quelles conditions ce corps

inspecteurs en place depuis les années 1940 et peu réputés pour leur avant-gardisme (Raymond Cogniat et Marguerite Lamy), ceux-ci font place en 1966 à de nouvelles personnalités qui vont complètement changer le profil des achats, commandes et subventions du ministère aux artistes contemporains – et également contribuer à la création du Centre national d'art contemporain puis du Centre Pompidou, comme nous le verrons par la suite. Les premiers membres de cette nouvelle équipe sont Germain Viatte, qui était jusqu'alors un jeune inspecteur des Musées de province ; Maurice Allemand, directeur du musée de Saint-Etienne entre 1947 et 1966, l'un des rares qui fasse alors place en France à l'art moderne et contemporain (nous y reviendrons) ; le critique d'art Julien Alvard, défenseur à cette période du « Nuagisme », un mouvement pictural abstrait de tendance informelle[131] ; les rejoignant un peu plus tard, Blaise Gautier (qui prendra en 1968 la direction du Centre national d'art contemporain), un proche de Gaëtan Picon, qui l'avait nommé secrétaire de rédaction au *Mercure de France* avant d'en faire son directeur de cabinet en 1964[132] ; et enfin Maurice Eschapasse, futur conservateur au Centre Pompidou[133]. Tous sont directement choisis par Anthonioz[134], qui s'adjoint ainsi un groupe plus étoffé et rajeuni d'inspecteurs, véritablement ouverts à la création contemporaine et soudés autour de cette mission commune[135]. Dans ces conditions, ce qui était encore une entreprise de réforme prudente de la politique des arts plastiques en 1962-1963 devient à partir de 1966 une vraie opération de reprise en main par les nouveaux responsables du ministère. En 1967, le SCA envisage même un temps d'abroger tout à fait la commission de la Création artistique instaurée en février 1963, dans laquelle Anthonioz et Picon avaient dû conserver des représentants de l'Institut pour éviter de heurter de front le camp académique. Anthonioz propose d'instituer à place un « conseil de la création artistique » dans lequel ne seraient plus représentés que ses hommes de confiance (ceux qu'il a nommés à l'inspection de la Création artistique, dans les comités régionaux et aux Manufactures nationales) et qu'il convoquerait désormais à sa guise, pour une consultation libre et non plus selon une procédure obligatoire :

> *La Commission de la Création artistique […] se justifiait sous cette forme à une époque où le Chef de Service n'avait pour le conseiller qu'une inspection pratiquement inexistante. […] La situation est maintenant différente. La présence de trois Inspecteurs, tous compétents et dynamiques et d'un personnel de direction des manufactures ouvert aux problèmes de la création artistique contemporaine permet de constituer […] un*

d'inspection a changé de nom, mais on peut supposer que cela a coïncidé, soit avec la création du SCA en 1962, soit avec les nouvelles nominations aux postes d'inspecteurs à partir de 1966.

[131] Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 93.

[132] Germain Viatte, « Autour de Gaëtan Picon : le dîner du 20 octobre 1966 », *Politiques de la culture* [En ligne], 2016, https://chmcc.hypotheses.org/2408 (consulté le 1er avril 2020). Et notice du fonds d'archive Blaise Gautier de l'IMEC [En ligne], https://portail-collections.imec-archives.com/ark:/29414/a011450171712vm98tJ (consulté le 1er avril 2020).

[133] Germain Viatte l'a cité au cours de notre entretien. Il existe peu d'information sur Eschapasse, qui a plus tard mis en place au Centre Pompidou des programmes en faveur des jeunes artistes (Julien Hector, *op. cit.*).

[134] D'après notre entretien avec Germain Viatte, *op. cit.*

[135] Comme s'en rappelle Germain Viatte : « Il y avait une vraie volonté et en même temps un côté un peu bricolé, mais qui était magnifique. Alvard, Allemand et moi, c'était [rires]… Mais c'était magnifique ! » (*Ibid.*).

conseil suffisamment qualifié pour émettre un avis autorisé sur toutes les questions engageant les crédits du Service en matière d'achats et commandes d'œuvres d'art. De plus, la réunion pour une discussion commune […] aurait un heureux résultat pour l'unité de la politique artistique du Service.[136]

Ce projet aboutit à la création, par l'arrêté du 15 avril 1969, d'un comité consultatif de la création artistique dans lequel ne sont plus représentés que les hommes du ministère et cinq personnalités extérieures choisies par leurs soins[137]. De 1962 à 1969, Anthonioz, soutenu au départ par Picon et avec l'aide ensuite de nouveaux collaborateurs comme Germain Viatte et Blaise Gautier notamment, est donc parvenu à restructurer un service resté quasiment inchangé dans son organisation depuis la fin du 19e siècle, à affaiblir progressivement en son sein le rôle des officiels les plus conservateurs, par un renouvellement des postes-clefs de son administration et des établissements qui en dépendent – et *in fine* à s'affranchir du poids des commissions et influences extérieures pour reprendre un contrôle presque total sur la politique artistique de l'Etat français, désormais entièrement tournée vers la « création ».

2.3.2. La commission de l'Equipement culturel du Plan et la création artistique

A côté du SCA, un second organisme est impliqué dans cette politique de la création artistique, avec un rôle moins décisif mais non négligeable, notamment pour les mesures relatives au Musée national d'art moderne. Il s'agit de la commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique créée au sein du commissariat général du Plan par arrêté le 24 janvier 1961[138], au moment où la préparation du IVe Plan est en cours. Si cette commission est théoriquement indépendante des Affaires culturelles (le commissariat au Plan étant rattaché au Premier ministre), elle est néanmoins liée, dans ses origines comme dans son fonctionnement, à la création du ministère[139]. En effet, nous l'avons expliqué plus haut, les Affaires culturelles à leurs débuts sont affectées de graves manques de moyens financiers et humaines, mais aussi, plus généralement, d'un déficit de légitimité auprès des hauts responsables, politiques et administratifs, de l'Etat français. C'est ce contexte qui pousse Malraux, dès sa nomination en 1959, à « jouer le plan »[140], selon ses propres mots, celui-ci apparaissant comme un relais utile pour obtenir des fonds supplémentaires[141], faire aboutir les projets du ministère et crédibiliser son action, donner des gages de sérieux, face aux doutes des Finances et de Matignon.

[136] Note non signée (mais très probablement d'Anthonioz) sur le « Service de la Création artistique » adressée à André Malraux, 31 mai 1967, AN/19880465/64, dossier « CNAC. Fonctionnement, moyens ».

[137] En 1973 par exemple (pour la section Achats et commandes) : François Mathey, conservateur pionnier au Musée des arts décoratifs, Simone Frigerio, une critique d'art et collectionneuse parisienne, René de Montaigu, l'un des principaux collectionneurs d'art contemporain français de l'époque, Dora Vallier, l'une des premières historiennes en France de l'art abstrait et Patrick Waldberg, critique d'art proche des surréalistes (« Composition du comité consultatif de la création artistique », AN/20020455/16, dossier « Achats et commandes 1969-1981 »).

[138] Arrêté du 24 janvier 1961 constituant au commissariat général du plan d'équipement et de la productivité une commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique, publié au *Journal officiel* du 31 janvier 1961.

[139] Sur le rôle du Plan dans l'institutionnalisation du ministère, voir Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 265-327.

[140] Cité dans *ibid.*, p. 270.

[141] Bien qu'en fin de compte, « les crédits effectivement engagés ont toujours été, et parfois très nettement, en deçà non seulement des montants demandés par la commission mais de ceux inscrits au Plan » (*ibid.*, n. 12, p. 466).

Ce lien entre le ministère et la commission de l'Equipement culturel se traduit aussi dans la composition et l'organisation de cette dernière. Malraux partage en effet avec le commissariat général du Plan le pouvoir de nomination de ses membres et il s'efforce d'en exclure académiciens et autres représentants de l'ancienne politique conservatrice des beaux-arts[142]. C'est ce poids du ministère dans les nominations qui explique également que cette commission se distingue de ses homologues par une composition sociale et professionnelle légèrement plus hétérogène et moins technocratique[143], avec une part relativement importante de chercheurs et universitaires[144]. D'autre part, les travaux qui y sont menés associent étroitement les principaux directeurs administratifs, chefs de service et conseillers ministériels des Affaires culturelles : sa séance inaugurale, le 8 février 1961, est d'ailleurs ouverte par un discours de Malraux lui-même[145]. Plus encore, la commission adopte lors de cette même réunion une répartition par groupes de travail qui recoupent clairement les divisions administratives du ministère : on trouve notamment un « groupe de l'enseignement et de la production artistique de l'Etat », présidé par l'architecte Albert Laprade, assisté du directeur des Arts et des lettres Gaëtan Picon, ainsi qu'un groupe « Musées », sous la présidence de Georges Salles et assisté de Henri Seyrig (l'ancien et l'actuel directeur des Musées de France). La composition de ce second groupe surtout apparaît significative, aussi bien dans ses choix que dans ses exclusions implicites. Georges Salles et Georges Henri Rivière sont deux pionniers de la muséologie française, à l'origine de la fondation en 1946 du Conseil international des musées (ICOM) sous l'égide de l'UNESCO, et surtout bien disposés à l'égard de l'art moderne – Salles est à l'origine, on s'en rappelle, de la grande commande à Braque pour le décor du Louvre, tandis que Rivière était proche dès l'entre-deux-guerres des réseaux surréalistes. Eugène Claudius-Petit, ancien ministre, est à ce moment-là président du Musée des arts décoratifs, l'un des rares en France qui soient alors ouverts à la scène artistique contemporaine. André Berne-Joffroy, qui rejoint quant à lui le comité au moment de la préparation du Ve Plan, est un conservateur du Musée d'art moderne de la ville de Paris (MAMVP), ouvertement critique vis-à-vis du conservatisme relatif du Musée national d'art moderne[146] et du Musée d'art moderne de la ville de Paris[147].

[142] D'après Augustin Girard, chef du service des Etudes et de la recherche au ministère (cité par Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 273), « Malraux redoutait par-dessus tout que le vieil Institut […] fasse la loi [dans] la toute nouvelle commission culturelle du Plan. » Cette persistance à des postes-clefs d'« agents issus de l'époque des Beaux-Arts avec laquelle les agents du ministère entendent rompre » explique en revanche la présence assez faible des artistes, directeurs d'institutions culturelles et autres représentants des différents champs artistiques.

[143] Voir pour une analyse plus détaillée à ce sujet *ibid.*, p. 271-278.

[144] Comme Michel Crozier, Paul-Henry Chombart de Lauwe, Pierre Francastel, Georges Friedmann ou encore Pierre Bourdieu (mais en tant que chargé d'études).

[145] « Commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique. Compte-rendu de la séance inaugurale du mercredi 8 février 1961 », p. 11, AN/19930275/48, dossier « Eqt culturel. IVe Plan. P.V. ».

[146] Il insiste ainsi, dans le groupe « Musées » du Ve Plan, sur « le problème de l'acquisition des œuvres qui est faite de façon déplorable au Musée d'art moderne » (« Procès-verbal de la séance du 18 mars 1965 », AN/19930277/77, dossier « Groupe de travail : Musées : Notes », chemise « P.V. Groupe de Travail : MUSEES »).

[147] Voir sa proposition de réforme, adressée au directeur de cabinet de Malraux, au sujet du Musée d'art

Inversement, les deux conservateurs à la tête du MNAM, Cassou et Dorival, n'y sont pas représentés et ne semblent n'être apparus à aucune des réunions du comité au cours de la période, alors même que leur musée en est l'un des principaux objets de débats[148].

Ces profils et ces liens expliquent les dispositions généralement favorables de cette commission envers les projets du ministère et notamment sa politique de la création artistique. Pour le commissaire général au Plan, Pierre Massé, face au manque de moyens, il faut « donner la préférence aux tâches vivantes par rapports [au] passé ». Henri Hoppenot, le président de la commission de l'Equipement culturel, renchérit : « ce sentiment de la nécessité d'un "mouvement de bascule" en faveur de la vie par rapport aux pierres du passé a été notre souci majeur »[149]. Il y a donc, en 1961, un accord de principe entre le Plan et le ministère pour réorienter la politique artistique et patrimoniale française et l'extraire des logiques conservatrices de l'ancienne administration des Beaux-arts. Cette convergence pourtant n'était pas acquise dès le départ. Ni Malraux, ni ses principaux collaborateurs ne partagent les trajectoires, les convictions et l'*habitus* caractéristiques des responsables du Plan[150]. Au contraire, le mysticisme de la création de Malraux et Picon semble a priori devoir mal se conjuguer avec toute forme de rationalisme planificateur. Toutefois, des affinités et des intérêts communs peuvent se nouer autour d'une volonté partagée de modernisation, entendue en deux sens bien différents, mais qui peuvent se rejoindre sur un certain nombre de projets : du côté des hommes du ministère, promotion d'une modernité entendue principalement dans son sens de rupture et de choc artistique et, du côté du Plan, poursuite d'une modernité plus généralement comprise comme processus de transformation sociale et civilisationnelle. Réciproquement, les formes traditionnelles de l'action publique et le conservatisme artistique ou culturel peuvent apparaître comme des repoussoirs ou des adversaires communs aux deux organisations.

Ces deux instances ne sont pas pour autant parfaitement alignées. Au contraire, la conception de l'accès à la culture que défend le ministère (en particulier le duo Malraux-Picon), celle d'une rencontre immédiatement révélatrice avec l'œuvre d'art, irréductible à toute forme de rationalisation et donc d'enseignement ou de médiation didactique, se heurte de front avec le rationalisme technocratique et scientifique de la planification, qui entend au contraire fonder son action sur l'identification de « besoins culturels »[151] et des moyens techniques nécessaires à leur satisfaction, nourrie d'enquêtes sociologiques et de données statistiques (en s'appuyant

moderne de la ville de Paris, contre « les résistances administratives […] et les résistances municipales à tout ce qui est vraiment moderne dans l'art moderne. » (« Voici mes idées sur le Musée d'art moderne de la ville de Paris… », note non datée, en annexe d'une note d'Antoine Bernard à Hubert Poyet du 22 décembre 1965, AN/19950514/14, dossier « Musées, 1959-1970, Généralités », chemise « Musée d'art moderne, 1965-67 »).

[148] Ils se font représenter par Maurice Besset, comme on le verra, un conservateur plus jeune dont Cassou s'est adjoint les services à partir de 1961 et qui se distingue par une orientation plus internationale et contemporaine.

[149] Procès-verbal de la réunion du 22 juin 1961, p. 6, AN/19930275/48, dossier « Eqt culturel. IVe Plan. P.V. ».

[150] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 271.

[151] Laurent Martin, *L'Enjeu culturel*, *op. cit.*, p. 43.

d'ailleurs pour cela sur le service des Etudes et recherches fondé en 1963 par Augustin Girard au sein du ministère)[152]. Ce choc des méthodes s'incarne par excellence dans *L'Amour de l'art* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, financé justement par le service des Etudes et recherches et publié en 1966 aux éditions de Minuit : l'enquête des jeunes sociologues sur « les musées d'art européens et leur public » (son sous-titre), critiquant les présupposés de la « religion de l'art »[153] et notamment la croyance en la possibilité d'une compréhension immédiate des œuvres, s'attaque par là-même frontalement à l'idéologie de Malraux et de son ministère, sans jamais les nommer directement toutefois[154] – au point qu'Augustin Girard lui-même a dû un temps dissimuler aux responsables du ministère dont il dépendait cette recherche aux résultats peu susceptibles de leur plaire[155]. Cette incompréhension mutuelle se retrouve surtout, pour ce qui est de la création artistique, au moment de la préparation du IVe Plan en 1961. Le travail de la commission culturelle, formée tardivement, doit s'accomplir dans l'urgence, aussi ses propositions en matière d'arts plastiques sont-elles assez sommaires. Elles se résument surtout à recommander une meilleure intégration des artistes contemporains aux activités des Manufactures nationales, dans une perspective qui peut rappeler le programme d'Antonin Proust à l'origine du ministère des Arts de 1881 et, plus généralement, l'utilitarisme économique et industriel qui a constitué l'un des arguments récurrents, depuis le 19e siècle, des promoteurs d'une politique républicaine des arts. Le soutien aux artistes vivants n'y est pas vu en effet comme une fin en soi, mais plutôt comme le moyen d'améliorer la compétitivité à l'export des arts appliqués et industriels, dont l'inspiration et le succès ne peuvent dépendre que de l'implication des « plus représentatifs de nos artistes contemporains »[156]. Quelque peu limitée et datée – mais accordée à l'économisme qui prédomine au sein du Plan[157] –, cette perspective a néanmoins l'intérêt de défendre, contre « les routines et les fausses traditions », une « réorganisation [qui] permettra de dégager le style de notre époque »[158]. C'est là le genre de prescriptions que peut brandir le ministère lorsque les Finances ou l'Assemblée l'interrogent sur la pertinence de ses dépenses en faveur de la création artistique[159].

---

[152] Voir à ce sujet *ibid.*, p. 23-60 ; et Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 286-304.

[153] Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* [1966], Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 13.

[154] Voir notamment à ce sujet Jeremy Ahearn, *Between Cultural Theory and Policy: The Cultural Policy Thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray* [En ligne], Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, 2004, p. 18 *sqq.*, https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/ccmps/research/publications/centrepubs/ccpsresearchpaper7.pdf (consulté le 23 avril 2020).

[155] Laurent Martin, *op. cit.*, p. 52.

[156] *Quatrième Plan de développement économique et sociale (1962-1965). Rapport général de la Commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique*, *op. cit.*, p. 33.

[157] « L'atmosphère était totalement à la maîtrise de l'économie, une atmosphère très rationaliste. Pierre Massé disait à cette époque-là que le Plan, c'était une étude de marché généralisée. » (Augustin Girard, cité par Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 287).

[158] *Quatrième Plan…*, *op. cit.*, p. 33.

[159] Le texte du Plan sur la création artistique est ainsi reproduit *in extenso* en réponse à un questionnaire de la commission des Finances de l'Assemblée nationale afin de justifier la réforme de la DGAL en juillet 1962

Le groupe de travail de la Création artistique du Ve Plan, dans lequel on retrouve un peu plus d'artistes (Adam, Masson, Prouvé) mais aussi un futur ministre de la Culture (Jean-Philippe Lecat), produit en juin 1965 un « Pré-rapport »[160] beaucoup plus consistant, sur un ton et selon une logique bien différents. Il reprend certes en partie l'argument économique de 1961, conditionné à nouveau à une réforme des Manufactures nationales – « mettre l'activité de la manufacture de Sèvres au service d'une renaissance de la porcelaine française a finalement autant d'importance pour le niveau de l'emploi en Haute-Vienne que pour l'avenir de l'art en France »[161] –, mais adopte désormais une rhétorique plus proche de celle du ministère, voire de Malraux lui-même, reprenant par exemple au ministre sa métaphore des « cathédrales » du temps présent, employée pour promouvoir les Maisons de la culture[162]. Plus généralement, ce rapport s'appuie sur une conception sacralisée de « l'Art » et « du beau », jugés menacés par le caractère commercial de la culture de masse et la « religion de l'efficacité » de la civilisation technique[163], qui s'éloigne de l'approche ordinairement plus froide et analytique du Plan, pour se rapprocher plutôt des thèmes de prédilection de Malraux et de ses collaborateurs. Il n'existe donc pas nécessairement une unité de perspective entre les différentes sections et productions de la commission de l'Equipement culturel : si celle-ci privilégie dans l'ensemble une approche scientiste de la politique culturelle, pensée comme réponse à des besoins qui doivent être préalablement déterminés et quantifiés, un secteur comme la Création artistique semble demeurer un refuge pour une conception plus traditionnellement humaniste et élitiste du rôle social de l'art (rétive en tout cas à une réflexion en termes d'offre et de demande).

C'est aussi que, dans le cadre du Plan, dont les hauts responsables s'intéressent surtout aux questions de diffusion, de décentralisation et de modernisation des équipements culturels, le secteur spécifique de l'art contemporain apparaît comme une préoccupation secondaire, qui peut être abandonnée à l'influence du ministère. On retrouve de ce fait dans ce « Pré-rapport » des lignes directrices très proches de celles que défend au même moment le service de la Création artistique d'Anthonioz. Deux grands axes en résument les principes d'action : l'Etat doit favoriser d'une part la « recherche », nouveau paradigme pour appréhender l'activité créatrice des artistes et l'aide qui doit leur être apportée, et d'autre part la « confrontation », qui renvoie à l'action culturelle menée en aval de la création. Le choix de ces deux notions, sonnant

(AN/19950514/8, dossier « Réorganisation de la DGAL 1960-1963 »).

[160] « Groupe de travail de la Création artistique. Pré-rapport », juin 1965, rédigé par Jean-Philippe Lecat, AN/19930277/78, dossier « Groupe de travail : "CREATION ARTISTIQUE" ».

[161] *Ibid.*, p. 9.

[162] « Il serait assez vain de prétendre intéresser aux cathédrales un peuple qui ne conserverait pas l'ambition d'en bâtir un jour de nouvelles… » (*ibid.*, p. 3). Cette métaphore de la Maison de la culture comme « cathédrale de cette dernière partie du siècle » se retrouve dès 1964 dans des notes du ministère et est reprise publiquement par Malraux lors d'un discours à l'Assemblée en 1966 : « Religion en moins, les Maisons de la culture sont les modernes cathédrales » (cité par Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 188).

[163] « Pré-rapport », *op. cit.*, p. 2-3.

sans doute plus « modernes », pour ce qui était auparavant plus communément désigné sous les noms de production et diffusion, indique bien la volonté d'élaborer des cadres nouveaux pour la politique artistique de l'Etat. Le « droit à la recherche »[164], explicitement calqué sur le modèle du « laboratoire » et de la « méthode expérimentale »[165], correspond à un double objectif pour l'action de l'Etat : d'une part, émanciper l'artiste de la contrainte économique immédiate (notamment celle du marché des œuvres)[166], en lui donnant concrètement, par l'attribution de bourses, d'ateliers, mais aussi des postes d'enseignement ou des possibilités de collaboration techniques (par exemple avec les ateliers des Manufactures), les moyens et le « temps de créer »[167] en toute indépendance ; d'autre part, assumer aussi, dans le soutien direct à la production, une mission de prospective et d'expérimentation, hors des contraintes et de la prudence bureaucratiques habituelles : la « politique de commandes de l'Etat […] devra être pratiquée sans formalisme excessif […], là où s'élabore l'art nouveau, et avec la volonté très consciente de prendre des risques. En ce sens une commande adressée à un artiste reconnu est de peu de valeur »[168]. Ce renversement radical de doctrine d'action, par rapport au choix de la « consécration des consacrés » adopté aussi bien par l'ancien secrétariat des Arts et des lettres que par les responsables du Musée national d'art moderne, apparaît en parfaite adéquation avec la direction qu'entend suivre le ministère et son service de la Création artistique.

Quant à la notion de confrontation, elle se décline en trois sens – confrontation avec l'art international, confrontations interdisciplinaires et confrontation avec le public – qui renvoient plus généralement à la volonté d'insérer l'artiste et ses œuvres dans son environnement social : « l'idée-maîtresse de toute cette action est d'éviter la constitution d'un ghetto artistique, où la société relèguerait ceux de ses membres qu'elle regarderait comme chargés uniquement d'ajouter aux réalisations techniques représentatives de l'époque un décor artificiel et onéreux »[169]. On retrouve d'ailleurs là, à nouveau, un thème récurrent des discours de Malraux et de ses proches, pour lesquels l'une des grandes faillites de l'administration des Beaux-arts qui les a précédés, est d'avoir réduit l'art au rôle étriqué de « décor de la vie »[170] et de « parure du réel »[171]. Il est intéressant aussi de constater que ces notions de recherche et de confrontation se retrouveront comme mots d'ordre de plusieurs institutions notables créées à la fin des années 1960 pour le soutien à la création contemporaine, dépendantes ou non du ministère, comme le

[164] *Ibid.*, p. 7.
[165] *Ibid.*, p. 5.
[166] « *L'indépendance du créateur* s'entend particulièrement de son indépendance vis-à-vis des servitudes de sa condition de travailleur attaché à la réalisation d'un produit à élaboration lente et conçu non en fonction de la demande sur un marché, mais des exigences profondes du créateur (du moins est-ce ici l'artiste que le Groupe de travail veut appuyer…) » (*ibid.*, p. 9).
[167] *Ibid.*, p. 4.
[168] *Ibid.*, p. 9.
[169] *Ibid.*, p. 8.
[170] Selon les mots de Malraux dans son discours à l'Assemblée, précédemment cité, du 9 novembre 1967.
[171] Antoine Bernard, « La mission culturelle de la collectivité », *op. cit.*

la section de l'ARC (« Animation, Recherche, Confrontation ») ouverte en 1967 au Musée d'art moderne de la ville de Paris – ce qui laisse supposer une certaine circulation de ces discours réformateurs et une relative convergence de vues parmi les divers acteurs publics de l'art contemporain à cette époque, en faveur d'une modernisation des institutions artistiques.

3. La Biennale de Paris, premier pas vers l'art « des jeunes »

Ces réformes administratives impulsées d'abord par la création du SCA sont donc à l'origine d'une progressive réorientation de la politique d'achat et de commande artistiques de l'Etat français, dont nous avons vu dans le précédent chapitre les effets notables, sensibles surtout à partir de la seconde moitié des années 1960. Mais la principale préoccupation qui anime les responsables de cette nouvelle administration, le premier problème que cherche à résoudre le ministère dans le domaine des arts plastiques tout au long de la décennie Malraux, touche au manque de lieux d'exposition pour l'art moderne et contemporain en France et, surtout, à Paris. Combler cette lacune doit permettre de répondre à trois exigences distinctes, mais corrélées : l'accroissement du soutien de l'Etat à la production artistique la plus récente, qui peine à s'imposer dans les musées français jusqu'à l'orée des années 1960 (en-dehors de quelques rares cas, comme le Musée des arts décoratifs de François Mathey[172] [11] ou les musées de Saint-Etienne et Grenoble, dont nous reparlerons) ; la diffusion de l'art moderne et contemporain vers un public élargi, que ni les initiatives privées, ni les institutions muséales, repliées à l'instar du MNAM sur leurs fonctions de collection et conservation, ne semblent en mesure d'assurer ; et la réaffirmation de l'ancienne position dominante, désormais déclinante, de Paris dans le champ de l'art international, face à la concurrence américaine, mais aussi la rivalité grandissante de plusieurs villes européennes, trop longtemps considérées en France comme des centres artistiques secondaires. La création de la Biennale de Paris, dont la première édition se tient en 1959, correspond tout à fait à ces visées, et en particulier à la dernière d'entre elles, puisque son principal objectif est de doter la France d'une manifestation artistique internationale comparable aux biennales de Venise ou Sao Paulo.

3.1. Une initiative antérieure à la création du ministère des Affaires culturelles

Cependant, si les dates coïncident, la genèse de cette manifestation est en fait antérieure à celle du ministère des Affaires culturelles. Celui-ci profite d'un projet initié, paradoxalement, par Jaujard et Cogniat, ces deux figures emblématiques de la politique artistique de la IVe République tant honnie par les responsables du nouveau ministère. Justine Jean a bien montré

[172] Bien qu'une partie de ses conservateurs soient détachés et rémunérés par la direction des Musées de France, le Musée des arts décoratifs n'est pas une institution publique au sens strict (ses expositions sont pour l'essentiel auto-financées), mais une émanation de l'Union centrale des arts décoratifs, qui bénéficie d'une installation au pavillon de Marsan grâce à une convention, dont l'Etat fait d'ailleurs traîner le renouvellement dix ans durant à partir de 1965. Sur les expositions novatrices initiées à cette période par Mathey, entré au Musée des arts décoratifs en 1953, devenu son conservateur en chef à partir de 1967, voir Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, p. 149-238.

en effet que les origines de cette biennale, souvent associée à l'entrée en scène de Malraux, remontent en fait à octobre 1957 et à une première proposition de Cogniat en réponse aux grandissantes « résistances contre l'art français » qu'il perçoit dans les biennales et autres expositions à l'étranger[173]. Réaction aux premières impressions de déclin de l'hégémonie artistique parisienne à l'international, cette proposition s'inspire aussi d'une exposition au format similaire, mais indépendante de l'Etat, réservée aux jeunes artistes (avec une limite cependant assez haute de 45 ans), qui s'est tenue en mai 1957 au Musée des arts décoratifs : « Biennale 57. Jeune peinture, jeune sculpture ». Si celle-ci profite de l'aura d'actualité donnée à ce musée par Mathey (qui vient alors d'organiser deux expositions remarquées consacrées à Léger et Picasso), elle est en fait organisée par le critique d'art de *Combat*, Jean-Albert Cartier, aux frais d'une association plutôt liée à des peintres figuratifs de second rang de l'Ecole de Paris et est donc à ce titre assez indépendante des orientations novatrices alors poursuivies aux Arts décoratifs[174]. Tandis que le secrétaire aux Arts et aux lettres lui apporte un soutien verbal, Cogniat fait quant à lui paraître une critique dans la revue *Prismes* à la conclusion quelque peu caustique : « Il reste maintenant à révéler ce que sont les nouveaux moins de trente ans. Nous attendons que J.A. Cartier complète ainsi l'entreprise qu'il a su mener à bien cette fois avec une ténacité et une honnêteté dignes d'éloges, mais qui donnent à l'ensemble réuni par lui, plus un caractère de consécration que de découverte »[175]. Six mois plus tard, l'inspecteur des Beaux-arts formule donc sa propre proposition de biennale et, rapidement, la contre-offensive pensée par les officiels français commence à s'organiser. Dès le 15 novembre 1957, une réunion se tient chez Jaujard pour discuter des modalités de la manifestation, avec la plupart des futurs membres de l'« Association française pour la manifestation biennale et internationale des jeunes artistes » (qui sera fondée en février 1959). La biennale vénitienne de 1958, jugée décevante pour la représentation française (avec un seul prix, secondaire, pour Manessier), aggrave le sentiment obsidional des responsables de la politique artistique nationale, dont le langage se fait de plus en plus martial – « cette Biennale nous apporte la confirmation d'une offensive contre l'art français que nous voyons s'accentuer d'année en année »[176] –, à tel point que la France décide, en représailles, de ne pas participer à la Biennale de Sao Paulo l'année suivante[177]. Pendant ce temps, la manifestation imaginée par Cogniat se concrétise, à partir de

[173] Justine Jean, *La première Biennale de Paris : genèse, enjeux, bilan et réalité*, mémoire de master, Ecole du Louvre, 2017, p. 11-12. Ces propos de Cogniat sont issus d'une « Note sur la situation de l'art français à l'étranger » qu'il transmet à Jean Cassou le 21 octobre 1957. Celle-ci contient la première formulation de la proposition d'une biennale à Paris.

[174] Brigitte Gilardet, « Une première Biennale des jeunes artistes oubliée : "Biennale 1957" au musée des Arts décoratifs, Paris », 2012, *HAL* [En ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00837491/document (consulté le 13 septembre 2019), p. 1.

[175] Cité par Brigitte Gilardet, *ibid.*, p. 4.

[176] Raymond Cogniat, « Biennale de Venise - Rapport moral » (1958), cité par Justine Jean, *op. cit.*, p. 14.

[177] C'était, explique Benjamin Fellmann, « une question de prestige » : la France « n'avait gagné aucun prix, ni à Sao Paulo en 1957, ni à Venise en 1958 ». Jean Cassou explique ainsi dans un courrier que la France aurait

l'été 1958. Le 9 juin, Jaujard en présente le projet à Clovis Eyraud, directeur de l'Architecture et des beaux-arts de la ville de Paris, afin d'obtenir l'accord et la collaboration de la municipalité et de la préfecture de la Seine. Plus qu'une demande, c'est quasiment une injonction qui n'hésite pas à dramatiser la situation, présentée comme un enjeu de défense nationale :

> *Vous savez comme nous l'activité dépensée à l'étranger pour tenter d'enlever à Paris sa suprématie de Capitale internationale des arts. Il est urgent de répondre à ces attaques, non par des mots, mais par des actes réels qui obligent tous les pays à revenir périodiquement à Paris pour participer à la vie artistique internationale. Un tel projet répondrait aux critiques qui prétendent que nos meilleurs artistes sont trop vieux ; que nos jeunes sont de valeur secondaire et que Paris n'a plus rien à apprendre aux nouvelles générations. La confrontation que nous envisageons prouvera la vitalité à la fois de nos artistes et de nos entreprises.*[178]

Un mois plus tard, la participation de la ville de Paris est approuvée par le conseil municipal[179]. Entretemps, Cogniat et Mathey sont entrés en contact pour éviter que la biennale prévue par le ministère ne fasse « double emploi » [180] avec celle initiée aux Arts décoratifs l'année précédente. Si Mathey propose de fusionner les deux manifestations et de les accueillir au MAD, Cogniat craint, malgré les avantages pratiques de cette solution, que sa biennale n'ait plus dans ce cadre « un caractère de nouveauté aussi évident »[181]. Il refuse donc finalement de s'associer à la biennale des Arts décoratifs qui disparaît ainsi, supplantée par l'initiative de l'Etat. En novembre 1958, le processus s'accélère, les modalités de financement de la Biennale par l'Etat sont fixées par les différents ministères concernés[182] et, surtout, les contours de l'exposition, ses motifs et ses missions, sont clairement fixés dans un texte fondateur, plus policé que les échanges internes antérieurs, dans lequel la rhétorique guerrière disparaît au profit d'un fort accent mis sur le soutien aux jeunes artistes et à leurs expérimentations :

> *Les hésitations et parfois la confusion qui règnent dans la jeunesse artistique traduisent moins l'impuissance ou le désordre que la difficulté de trouver des formes accordées à l'époque. Il importe donc d'aider cette jeunesse non seulement à se manifester mais aussi à trouver sa voie. Le rôle des aînés est moins d'imposer des disciplines qui pourraient paraître périmées que de faciliter l'éclosion de conceptions nouvelles. […] Effectivement faite pour les jeunes, [la biennale] doit être une émanation de leurs idées ; ils doivent s'y sentir engagés avec toutes leurs forces vives et non pas s'y sentir de simples invités. Ce*

volontiers laissé le Grand Prix à d'autres nations après l'avoir monopolisé plusieurs années, mais aurait souhaité en être prévenue à l'avance pour ne présenter dans ce cas « aucun artiste de rang international » (*op. cit.*, p. 319). On voit bien là que les officiels français se sont habitués à considérer comme un dû la reconnaissance de la supériorité artistique de la place parisienne, de sorte que la moindre remise en cause de celle-ci à l'étranger est vécue comme un crime de lèse-majesté, au lieu de les amener à questionner leurs propres choix et responsabilités.

[178] Lettre de Jacques Jaujard au Directeur de l'Architecture et des beaux-Arts de la ville de Paris, 9 juin 1958, AN/19860306/7, dossier « Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, 1958-1973 ».

[179] Extrait du registre des délibérations du conseil municipal, séance du 5 juillet 1958, joint à une lettre de Clovis Eyraud à Jacques Jaujard en date du 17 octobre 1958 (*ibid.*).

[180] Raymond Cogniat, « Proposition de François Mathey en vue d'organiser au Pavillon de Marsan l'exposition de la Biennale de la Jeunesse », note annexée à une lettre de Cogniat à Jaujard du 30 juillet 1958 (*ibid.*).

[181] *Ibid.*

[182] Une réunion a lieu à cet effet le 20 novembre 1958 entre le ministère des Finances, le ministère des Affaires étrangères et le ministère de l'Education nationale, dont dépend encore à cette date la direction des Arts et des lettres (lettre du directeur des Musées de France Edmond Sidet à Jacques Jaujard du 17 novembre 1958, *ibid.*). L'Etat et la ville de Paris prennent en charge à peu près à parts égales le financement de la Biennale.

que nous proposons ne saurait être qu'une circonstance ou un cadre pour leurs activités, eux-mêmes devant orienter et choisir le style ou le caractère de leur participation.[183]

Cette volonté affichée de faire place à la « jeunesse artistique » doit d'abord se comprendre comme un mouvement stratégique, s'inscrivant dans les enjeux de compétition internationale précédemment évoqués. En faisant le choix de n'accepter que des artistes de moins de 35 ans, la Biennale de Paris se distingue de ses concurrentes brésilienne et italienne (ainsi que de l'exposition moins « jeune » des Arts Décoratifs), qu'elle tente ainsi de renvoyer dans le passé. Du même coup, elle répond aux critiques sur les présumées difficultés de renouvellement de la scène artistique française. C'est ce qu'exprime un document un peu plus tardif, qui reprend le précédent tout en faisant retour vers un certain nationalisme artistique :

Certains pays prétendent que notre grande période de création est terminée et que nos meilleurs artistes appartiennent au passé. On leur oppose à l'étranger des courants que l'on croit plus récents, plus audacieux et défendus par des hommes plus jeunes. […] Pour ramener indiscutablement en France le centre des débats et du rayonnement international, il faut organiser à Paris une manifestation périodique où auront lieu nécessairement les confrontations et discussions, d'où l'idée d'une Biennale Internationale consacrée exclusivement à la Jeunesse. […] ce doit être une affirmation tournée vers l'avenir plutôt que pour la défense du passé.[184]

Ce caractère en partie tactique de l'orientation vers la jeunesse est d'ailleurs révélé par les choix opérés lors de la première édition : le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dans les murs duquel se tient la Biennale, l'accompagne en effet, comme une sorte de retour du refoulé, d'une exposition « Jeunesse des maîtres » (organisée par Cassou), qui présente des œuvres réalisées par des artistes nés entre 1860 et 1900, mais alors qu'ils avaient moins de 35 ans. Ce prétexte permet « de faire rentrer par la fenêtre ceux qui avaient été chassés par la porte : Matisse, Rouault, Vuillard, Marquet, Villon, Gromaire… – en fin de compte, à peu près toute la peinture française depuis le fauvisme »[185]. D'ailleurs, au cours des éditions suivantes, Cogniat doit défendre face aux fractions les plus antimodernes du conseil d'administration de la Biennale (notamment des représentants de la ville de Paris) tout à la fois la limite d'âge que certains souhaitent voir sauter[186] et les sélections effectuées pourtant par des jurys extérieurs : certains membres du conseil se plaignent d'une surreprésentation de l'art abstrait par rapport à la figuration, au point de démissionner de l'organisation de l'exposition[187]. Plus généralement,

[183] « Biennale de la Jeunesse », 6 novembre 1958, note non signée en trois parties (« exposé des motifs », « but », « fonctionnement de l'association »). On trouve néanmoins dans le même dossier d'archives une note du 25 avril 1959 reprenant plusieurs passages de celle de novembre 1958 et signée de Raymond Cogniat (*ibid.*).

[184] Raymond Cogniat, rapport « Biennale de la Jeunesse », 20 avril 1959, en annexe d'une lettre de Cogniat à Jaujard du 23 avril 1959, *ibid.*

[185] Richard Leeman, *Le Critique, l'art et l'histoire*, *op. cit.*, p. 49.

[186] Conseil d'administration, séance du 27 janvier 1960, p. 5, AN/19890127/51, dossier « Biennale. Conseils d'administrations 1959-1966 ».

[187] Jaujard se désole lors de la réunion du 28 juillet 1961 qu'un certain Giraud ait quitté le conseil car il « aurait souhaité qu'une plus large place soit faite à l'art figuratif » (Conseil d'administration, séance du 28 juillet 1961, p. 1, *ibid.*). Dans ce contexte, Cogniat essaie plutôt de préserver le sens de la Biennale, son orientation vers les tendances récentes de l'art et le respect des décisions des jurys, mais tempère comme d'habitude cette résolution

alors que les représentations étrangères invitées se concentrent en général sur des engagements artistiques assumés (en quoi Jaujard voit un « aspect partisan » à éviter[188]), la section française reste attachée à une conception datée de ce genre d'expositions, en proposant un panorama touffu et éclectique de la production récente nationale, de type « Salon »[189]. Autrement dit, au début des années 1960, les organisateurs de la Biennale de Paris semblent partagés entre la nécessité de faire des concessions aux tendances novatrices du champ artistique international pour rétablir la position française à l'étranger et leurs propres résistances face à des évolutions récentes qu'ils comprennent et/ou acceptent mal.

3.2. Une vraie ouverture aux avant-gardes émergentes

Néanmoins, malgré ces calculs et ces réserves, cette première Biennale obtient un certain succès, qui étonne même ses concepteurs, d'abord par l'ampleur de la participation étrangère : 40 pays y envoient des artistes, alors qu'on n'en espérait qu'une quinzaine pour un début et que la Biennale de Venise compte cette année-là 32 participants[190]. Les responsables de la Biennale ne manquent d'y voir, un peu trop rapidement, un signe de réussite immédiate de leur ambition de réaffirmation de l'hégémonie artistique parisienne : « La Biennale a tout de suite réussi à replacer Paris au premier rang de l'avant-garde artistique, rôle qu'on tentait de lui contester »[191]. Si l'on retrouve bien dans ces sections internationales des noms importants de l'avant-garde de l'époque comme Anthony Caro, Robert Rauschenberg ou Helen Frankenthaler, qui est distinguée par un prix, la section française fait quant à elle le choix du nombre, en présentant 148 artistes, du fait d'un système de sélection complexe comprenant trois jurys différents (un jury de jeunes critiques, un jury de jeunes artistes, et le jury du conseil d'administration). Il en résulte, nous l'avons dit, un éclectisme dévalorisant et des tensions entre un certain nombre de choix sans saveur (c'est le cas cette année-là de la sélection des jeunes artistes), quelques tendances assez conservatrices (la présence de Buffet ou Rebeyrolle dans la sélection du conseil

par la volonté de trouver une position de compromis plus consensuelle, plutôt que d'assumer ses choix initiaux : « [Cogniat] rappelle que l'un des intérêts de la Biennale de Paris et plus particulièrement de la sélection française provenait du fait qu'il s'agissait de faire choisir les jeunes artistes par les jeunes artistes, le Conseil devant toutefois intervenir pour remédier à la sélection peut-être tendancieuse des jeunes critiques d'art et des jeunes artistes constituant le jury de sélection » (*ibid.*). Il faut noter que ce conseil conserve pourtant la main sur la sélection d'un tiers des exposants français, ce qui montre bien les crispations de ces officiels face à l'espace de liberté pourtant restreint laissés aux sélections des deux autres jurys (celui de « jeunes critiques » et celui des « jeunes artistes »).

[188] *Ibid.*, p. 1.

[189] Une logique illustrée par la position du démissionnaire et contempteur de l'abstraction précédemment cité : « Monsieur Giraud, en effet, a estimé que si les œuvres figuratives soumises par les artistes français n'étaient pas en général de grande qualité, la participation française devait malgré tout en retenir un grand nombre pour que puisse s'exprimer une tendance, quitte à ce qu'elle soit mal illustrée » (*ibid.*). C'est à ce type de position que se range Cogniat, en tentant d'instaurer des quotas : « Le problème suivant est donc posé : faut-il choisir des œuvres d'art en raison de leur qualité propre, ou seulement parce qu'elles représentent une tendance. Or, pour répondre à une demande précise de monsieur Jaujard, monsieur Cogniat indique que l'ensemble de la participation française à la Biennale 1961 comprendra un tiers d'œuvres figuratives et deux tiers d'œuvres abstraites. » (*Ibid.*, p. 2).

[190] « Rapport moral sur les résultats de l'activité de l'association française pour la manifestation biennale et internationale des jeunes artistes », document non signé et non daté (en annexe du compte-rendu de la séance du conseil d'administration du 11 février 1963), *ibid.*

[191] *Ibid.*

d'administration est ainsi critiquée), mais aussi des options résolument tournées vers une scène d'avant-garde encore émergente (Barré, Cueco, Dufrêne, Hains, Hundertwasser, Klein, Mitchell, Villeglé, etc.), qui sont d'autant plus remarquables que ses représentants sont à cette époque totalement ignorés des autres institutions officielles françaises – la forte présence d'artistes rassemblés l'année suivante sous la bannière du Nouveau Réalisme n'est d'ailleurs sans doute pas étrangère à la participation de Restany au jury des jeunes critiques. L'une des œuvres les plus remarquées de la manifestation est le *Stabilisateur méta-matic n°17* de Tinguely [13], machine à produire des dessins abstraits en série et qui symbolise bien le tournant qui est alors en train de s'opérer entre l'abstraction, dominante dans l'après-guerre, et un nouveau cycle avant-gardiste, fondé notamment sur la réévaluation et l'actualisation du dadaïsme. L'imminence d'un moment de bascule dans le champ de l'art international est d'ailleurs en partie pressentie, dès 1958-1959, par les concepteurs de la Biennale :

> *Les formules qui se sont développées après la guerre, qu'il s'agisse de l'art abstrait ou du néo-réalisme, sont déjà assez anciennes pour avoir atteint leur stabilité et ne plus offrir aux nouveaux-venus aucune promesse d'éléments originaux. Il est donc probable que nous sommes à la veille de voir surgir de nouvelles expressions.*[192]
>
> *On sent actuellement dans les milieux artistique un état d'attente. Les formules esthétiques, sous lesquelles on vit depuis 10 ou 15 ans, commencent à être épuisées et ne donnent plus satisfaction aux jeunes artistes. De nouveaux courants, dont nous ignorons encore la forme, vont certainement se manifester incessamment.*[193]

Cette intuition, étonnante lorsqu'on a en tête les choix bien peu audacieux effectués à cette période par les officiels français à la Biennale de Venise, n'est pas dépourvue encore une fois d'arrière-pensées chauvines – Cogniat ajoute ainsi que « les formes que l'on croit originales sont déjà alourdies par un certain académisme et l'étranger est, plus encore que nous, fixé dans des formules désormais sans issue »[194] –, mais elle touche assez juste : de fait la création à la fin des années 1950 de cette « Biennale de la Jeunesse » coïncide bien avec une redéfinition des enjeux de la création artistique internationale et des priorités de ses principales institutions, qui se tournent de plus en plus vers un art jeune et expérimental, échappant aux anciennes

[192] « Biennale de la Jeunesse », 6 novembre 1958, *op. cit.*, p. 1.

[193] Raymond Cogniat, « Biennale de Paris », 3 juillet 1959, AN/19890127/51, dossier « « 171 Biennale. Organisation des Biennales 1959-1966 », chemise « Année 1959 ».

[194] Raymond Cogniat, rapport « Biennale de la Jeunesse », 20 avril 1959, *op. cit.*, p. 1. La stratégie de décrédibilisation des avant-gardes étrangères qui sous-tend cette intuition d'un grand changement est explicitée dans un autre document : « Il importe de démontrer la permanente vitalité de l'art français et puisqu'il n'est pas possible de modifier les opinions de ses adversaires en leur prouvant que nos artistes sont aussi audacieux que les leurs, il nous reste la ressource de démontrer que tous appartiennent désormais à un stade d'évolution qui va être dépassé incessamment. Matisse, Braque, Rouault et Dufy relèvent peut-être déjà du musée mais aussi Mondrian, Klee et Kandinsky ainsi que leurs émules. » (« Biennale de Paris », 3 juillet 1959, *op. cit.*). Cette franche explication indique bien la représentation au fond datée que se fait alors Cogniat de la situation internationale : une France tenante d'une tradition moderne consacrée et plutôt figurative (cubiste et fauve), assiégée par une abstraction, lyrique ou géométrique, née dans les années 1910 en l'Europe centrale et septentrionale. Annoncer qu'un nouveau « changement important est imminent » (*ibid.*) est donc aussi le moyen de déclarer révolues les formules abstraites qui paraissaient elles-mêmes rejeter dans le passé, sinon la scène artistique française dans son ensemble, du moins les choix privilégiés de longue date par Cogniat (une figuration à la modernité très édulcorée).

catégories picturales. Pour la première fois, donc, et bien qu'il s'agisse d'une initiative sous contrainte plutôt qu'embrassée par conviction, l'Etat français lance une institution conçue explicitement pour soutenir, non seulement un art récent, produit par de jeunes artistes encore peu reconnus, mais aussi et surtout un art de recherche, ouvert à l'expérimentation et aux formes nouvelles, une orientation garantie par l'implication de cette « jeunesse artistique » jusque dans la sélection des exposants. Les éditions suivantes poursuivent dans cette voie, sous la supervision de Cogniat jusqu'en 1965, puis en 1967 et 1969 de Jacques Lassaigne, conservateur du Musée d'art moderne de la ville de Paris (le lieu d'accueil de la Biennale) et ami proche de Cogniat[195], auquel il a également succédé à la tête du pavillon français à Venise. Georges Boudaille, directeur de la Biennale à partir des années 1970, peut ainsi affirmer en 1973, avec pointe de présomption, que « l'étude des catalogues des précédentes Biennale fai[t] ressortir la constatation suivante : sur 10 artistes aujourd'hui reconnus, 8 en moyenne ont été présentés par la commission française des jeunes critiques et par les commissaires étrangers »[196].

De fait, de nombreux artistes de premier plan de la scène d'avant-garde des années 1960-1970 y ont exposé parmi leurs premières œuvres[197] : les Nouveaux Réalistes dans la première moitié des années 1960, BMPT et la plupart des peintres de la Figuration narrative tout au long de la décennie, les artistes de Supports-Surfaces[198] ou des « Mythologies individuelles » dès 1969. Quant aux sections étrangères, si celles-ci, comme le souligne Boudaille, « val[ent] exactement ce que va[ut] le commissaire national de chaque pays »[199], elles ont bien permis de montrer à Paris une part importante de l'actualité récente des avant-gardes internationales. La section allemande, dirigée tout au long de la décennie 1960 par Thomas Grochowiak (directeur de la Kunsthalle de Recklinghausen et pionnier de la diffusion de l'art moderne et contemporain en RFA dès l'après-guerre), montre de manière précoce des figures décisives, du groupe Zero dès 1961 à Konrad Klapheck en 1965 ou Gerhard Richter en 1967. Les commissaires des autres sections tendent à changer plus fréquemment, mais le public parisien peut découvrir au cours de la décennie Hockney ou Riley dans la section britannique, Les Levine dans la section

[195] Lassaigne a organisé également la représentation française à la Biennale de Sao Paulo en 1949, 1959 et 1963 (Benjamin Fellmann, *op. cit.*, p. 362). Cogniat semble l'avoir lui-même choisi pour lui succéder. C'est ce qu'il affirme dans le bulletin d'information sur la Biennale de Paris *Nouvelles Perspectives*, n° 23, mai 1966, ainsi que dans une lettre du 3 novembre 1966, faisant suite à sa démission, adressée à Jaujard : « je vous remercie aussi d'avoir accepté pour ce poste mon ami Jacques Lassaigne » (AN/19890127/51, chemise « Année 1966 »).

[196] *8e biennale de Paris : manifestation des jeunes artistes*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne (14 septembre-21 octobre 1973), Paris, Idea Books, 1973, n. p. Boudaille ne précise pas comment il est arrivé à ce résultat.

[197] Nous nous appuyons ici sur les catalogues successifs de la Biennale de Paris. Nous avons pu aussi consulter pour cette partie les nombreuses ressources du programme de recherches dirigé par Elitza Dulguerova, « 1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris » [En ligne], https://bdp.hypotheses.org/ (consulté le 9 juillet 2021).

[198] Pour la plupart dans une exposition annexe, co-organisée par Michel Ragon, Gérard Gassiot-Talabot, Jean-Jacques Levêque, Raoul-Jean Moulin et Frank Popper, présentée au Musée Galliera sous le titre « Jeunes artistes à Paris » comme un moyen de compléter la sélection française inhabituellement réduite (*Sixième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris (2 octobre-2 novembre 1973), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969, p. 175-179).

[199] Georges Boudaille, *8e biennale de Paris*, *op. cit.*, n. p.

canadienne, ou encore, côte à côte dans la section italienne de 1967, plusieurs représentants de l'Arte povera tout juste naissant et des Gruppo N et Gruppo T, à l'origine de l'« *arte programmata* ». L'une des spécificités de la Biennale de Paris, outre sa limite d'âge, réside en effet dans la place faite à des travaux collectifs, qui devient l'une des marques distinctives de la manifestation avec la création en 1965 d'une catégorie « groupes d'artistes » [47], de plus en plus importante, jusqu'à devenir majoritaire en 1969. Si l'on présente sous cet intitulé beaucoup de travaux d'écoles d'art, ces sections permettent aussi de ménager une place particulière à des groupes d'avant-garde plus ou moins organisés, comme les « décollagistes » français en 1961, SPUR (un groupe munichois intronisé en 1959 section allemande de l'Internationale Situationniste) ou le Grav en 1963, un Groupe cinétique réuni par Frank Popper en 1967, Experiments in Art and Technology et Ant Farm dans la section américaine en 1969, etc.

3.3. Une manifestation opportunément alignée sur les options du nouveau ministère

Sans verser pour autant dans une entreprise de réhabilitation de la politique artistique de Jaujard et Cogniat, dont nous avons assez souligné les limites dans le précédent chapitre, la genèse de la Biennale de Paris nuance donc l'image d'une direction des Arts et des lettres irrémédiablement figée dans le conservatisme avant sa reprise en main par l'administration Malraux : à la fin des 1950, avant même la création du nouveau ministère, certaines positions sont déjà en train de bouger. L'assemblée constitutive de l'« Association française pour la manifestation biennale et internationale des jeunes artistes »[200], réunie le 17 janvier 1959 (avant, donc, le transfert de la DGAL sous la responsabilité de Malraux), réunit d'ailleurs aux côtés de Jaujard, Cassou et Cogniat, Marguerite Lamy (la seconde inspectrice des Beaux-arts), Clovis Eyraud (le directeur de l'Architecture et des beaux-arts de la ville de Paris), Francis Gobin (le chef de la section Arts plastiques de l'Association française d'action artistique), Edmond Sidet (le directeur des musées de France), c'est-à-dire les principaux responsables de la politique des arts plastiques de la IVe République finissante, mais, significativement, aucun représentant du ministère des Affaires culturelles alors en cours de constitution, ni aucun proche de Malraux – qui est pourtant déjà depuis l'été 1958 ministre délégué en charge du « rayonnement de la culture française », même s'il s'agit encore d'un simple titre de papier[201]. Celui-ci, devenu entretemps ministre des Affaires culturelles de plein titre, est cependant bien présent pour inaugurer le 2 octobre 1959 la première Biennale parisienne [13], dont il souligne, dans un bref discours, « l'exceptionnelle importance de la signification historique »[202]. Parler d'une appropriation opportuniste par le nouveau ministère serait cependant excessif[203]. Dans son

[200] AN/19860306/7, « Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, 1958-1973 ».
[201] Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 229.
[202] André Malraux, « Discours d'inauguration de la première Biennale de Paris », 2 octobre 1959, catalogue de la Biennale, *op. cit.*
[203] Justine Jean, *op. cit.*, p. 19.

discours, Malraux reconnaît à Cogniat le mérite d'avoir imaginé cette nouvelle manifestation et, surtout, la biennale reste durablement administrée dans le cadre initial qui était le sien, sans que le nouveau bras armé du ministère en matière d'arts plastiques, le service de la Création artistique d'Anthonioz, n'acquière sur elle un véritable contrôle dans les années qui suivent[204]. C'est donc bien, paradoxalement, l'ancienne génération d'officiels français, responsable de la politique artistique française depuis l'après-guerre, qui conserve la main sur l'organisation de la Biennale des jeunes artistes, y compris dans la seconde moitié des années 1960, à un moment où elle s'est mise en retrait (ou a été démise) de la plupart de ses autres fonctions. Néanmoins, la volonté même des nouveaux responsables du ministère de poursuivre la Biennale parisienne et de l'associer extérieurement à leur propre politique de la création artistique indique bien l'accord transversal qui existe, à l'orée des années 1960, sur la nécessité de renouveler les institutions de l'art contemporain en France, indépendamment des mérites des uns et des autres.

La Biennale de Paris révèle sur un autre point une convergence inattendue entre l'approche des officiels des beaux-arts de la IVe République et celle du nouveau ministère des Affaires culturelles, qui tient cette fois à la question du rapport à établir entre public et art contemporain. En effet, aux débuts de la Biennale, la direction des Arts et des lettres assume explicitement de privilégier le soutien à ce que l'on n'appelle pas encore, avant Malraux, la création artistique, au détriment de son accessibilité pour le grand public. La conclusion du rapport de novembre 1958 sur les buts et les motifs de la nouvelle manifestation ne laisse aucune ambiguïté à ce sujet : « la biennale de la Jeunesse s'adresse donc non pas au public qui veut comprendre, mais à l'individu qui veut créer »[205]. Cette ligne directrice, dont la franchise peut étonner rétrospectivement, semble signaler l'antériorité, voire le retard de la conception de la Biennale de Paris sur le projet de démocratisation de la culture qui sera peu de temps après au cœur du nouveau ministère des Affaires culturelles. En fait, celui-ci n'apportera pas de grande inflexion sur ce point à la Biennale de Paris, pas plus qu'à la politique des arts plastiques en général. Si la question de l'accès du plus grand nombre à la culture est au cœur d'autres programmes du ministère (à commencer par celui des Maisons de la culture), la politique de soutien à la création artistique semble être sous Malraux essentiellement considérée comme un but en soi et traitée assez indépendamment de l'impératif de démocratisation. C'est seulement

[204] Anthonioz n'assiste pour la première fois à une réunion de ce conseil qu'en décembre 1964, et reste par la suite très en retrait dans l'organisation. De même, les nouveaux inspecteurs de la Création artistique qu'il a nommés à partir de 1966, Germain Viatte et Maurice Allemand, n'assistent qu'épisodiquement à ces réunions : d'après les procès-verbaux recensés, ils ne sont présents qu'à deux ou trois reprises à ces réunions au cours des années 1960, et ne semblent pas intervenir dans les discussions. Inversement, Cogniat qui a démissionné en 1965 du poste de délégué général de la Biennale, reste un membre actif du conseil d'administration jusqu'en 1970, de même que Cassou et Lamy, et Jaujard demeure le président de l'association jusqu'à sa mort en 1967. Le nouveau directeur des Arts et des lettres Pierre Moinot, qui est élu à sa place, ne s'implique guère dans le fonctionnement de la manifestation parisienne. On trouve les procès-verbaux de ces réunions du conseil d'administration dans les dossiers d'archives des cartons AN/19890127/51 et AN/F/21/8284 précédemment cités.

[205] « Biennale de la Jeunesse », 6 novembre 1958, *op. cit.*, p. 2.

sur la question de la réforme du Musée national d'art moderne, que nous évoquerons ensuite, que ces deux missions capitales du ministère – « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité » et « favoriser la création des œuvres de l'art », d'après son décret fondateur –, sont considérées dans leurs possibles articulations. Mais la solution trouvée à la fin de la décennie avec l'établissement du Centre national d'art contemporain, nous le verrons, ne règle que très imparfaitement ce problème et reconduit le privilège accordé au soutien à la création sur l'objectif d'élargissement vers le grand public. En ce sens, la Biennale imaginée entre 1957 et 1959 par Jaujard et Cogniat annonce en fait un trait distinctif de la future politique de la création artistique sous Malraux[206]. Il faudra attendre les années 1970 et le projet de centre à Beaubourg pour que soit véritablement pensée et recherchée, au sein du ministère, une institution réconciliant le « public qui veut comprendre » et « l'individu qui veut créer ».

4. De la réforme sans cesse différée du Musée national d'art moderne à la création du Centre national d'art contemporain

S'il est une question en revanche qui va révéler les divergences entre l'ancienne et la nouvelle génération de responsables de la politique artistique française, c'est bien celle des changements à apporter au Musée national d'art moderne, problème récurrent tout au long des années 1960 et qui ne trouvera de solution satisfaisante que sous la présidence suivante, avec le lancement du futur centre Pompidou.

4.1. Le musée idéal de Jean Cassou : la réflexion menée au sein de l'ICOM (1962-1963)

Pourtant, au départ, les conservateurs du Musée d'art moderne comme la direction des Musées de France (sous la dépendance de laquelle est placé le MNAM) ne sont pas hostiles à l'idée d'une réforme du musée, bien au contraire. Il y a au moins deux raisons à cela. D'une part, le Palais de Tokyo est frappé d'une série de défauts pratiques difficilement remédiables : le bâtiment paraît déjà trop étroit pour ses collections grandissantes, il offre des possibilités d'accrochage inadaptées, ses réserves sont mal conçues, son emplacement l'éloigne des lieux de vie de la capitale, etc. Ces critiques, formulées dès l'édification du Palais de Tokyo en 1937, sont répétées par Cassou lui-même lors son installation en 1947[207]. Si le directeur des musées de France, Georges Salles, affirme cette année-là, dans son discours d'inauguration, qu'« aujourd'hui cesse la séparation entre l'Etat et le génie »[208], selon une citation restée célèbre, le Palais de Tokyo s'avère en réalité un terrain peu propice à la démonstration de cette entente retrouvée. D'autre part, alors que l'équipe de conservateurs du MNAM a dû se

[206] De manière plus générale, comme le note Olivier Donnat, « même au temps des plus grandes envolées lyriques sur les maisons de la culture, le ministère de la Culture n'a consacré qu'une faible part de son budget à la réduction des inégalités de l'accès à l'art et à la culture » (« Démocratisation de la culture : fin… et suite ? », Jean-Pierre Saez (éd.), *Un lien à recomposer*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2012, p. 56).

[207] Annabelle Ténèze, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse de doctorat, Ecole nationale des Chartes, 2004, p. 108-109.

[208] Cité dans Sandra Persuy, « Jean Cassou conservateur de musée », *op. cit.*, p. 228.

consacrer dans les premières années d'existence du musée à la constitution dans l'urgence d'une collection d'art moderne quasiment *ex nihilo*, à l'orée des années 1960, Cassou a désormais le temps et les moyens d'entrer dans une phase plus réflexive et prospective sur la forme et le rôle à donner à son musée[209] – non seulement en termes d'architecture, mais aussi s'agissant des modes de présentation de ses collections, de son rapport au public, de son insertion dans le tissu urbain et dans la société de son temps, etc.

L'exposition des « Sources du XXe siècle » à l'automne 1960, que nous avons évoquée dans le chapitre précédent, est une première occasion pour Cassou de présenter en acte un modèle de musée d'art moderne idéal. L'ouverture à l'international, la reconstitution des parentés et des affinités entre les différents mouvements d'avant-garde européens[210], d'une part, et la pluridisciplinarité, la mise en exergue des relations de la peinture et de la sculpture avec d'autres domaines des beaux-arts ou des arts appliqués, d'autre part, sont les deux orientations les plus remarquables données par Cassou à cette exposition – et elles se retrouveront dans ses projets muséographiques ultérieurs. Mais l'opportunité de mettre en ordre et de diffuser ces réflexions sur l'avenir du musée d'art moderne lui est donnée surtout par un organisme indépendant de l'Etat français, l'ICOM, acronyme anglais du Conseil international des musées, fondé en 1946 sous l'égide de l'UNESCO et installé à Paris. L'ICOM se dote en effet à cette époque d'un comité des musées d'art moderne, à la tête duquel Cassou est élu par ses pairs[211]. A l'occasion de la première session de ce comité à La Haye en juillet 1962, le directeur du MNAM présente un exposé conçu tout à la fois comme « un essai de doctrine du "musée d'art moderne", tel qu'il semble devoir être conçu pour répondre à l'esprit des temps actuels », à destination de ses collègues conservateurs à travers le monde ; et, sur un plan plus national, comme « un programme succinct du futur Musée du XXe siècle », dont il envoie une copie quelques mois plus tard au ministère des Affaires culturelles[212]. Cassou commence, dans ce document d'une dizaine de pages, par rappeler la singularité du musée d'art moderne, dont le caractère d'actualité le distingue de tous les autres types de musées, quant à eux dédiés à des productions culturelles historicisées et donc « strictement de l'ordre de la connaissance » :

> *Les musées d'art moderne ont un caractère spécifique, qui les distingue radicalement de tous les autres musées d'art. […] L'objet des musées d'art moderne est […] de montrer les productions les plus significatives du génie créateur à son extrême avant-garde. […]. Les musées d'art moderne témoignent d'une civilisation* se faisant. *Ils rassemblent des œuvres dont la valeur est encore discutée par la critique et par le goût et non point établie*

[209] Sandra Persuy, « "Les sources du XXe siècle"… », *op. cit.*, p. 32-33.

[210] D'après Sandra Persuy, le recrutement en 1961 de Maurice Besset comme conservateur adjoint en charge de l'acquisition d'œuvres étrangères est une conséquence directe des « Sources » (*ibid.*, p. 57).

[211] L'élection de Cassou serait aussi une conséquence de l'exposition des « Sources », qui a démontré auprès de ses pairs le « rôle fondamental qu'il a joué dans l'entrée des avant-gardes au musée » (*ibid.*, p. 57).

[212] Ces deux formules sont celles utilisées par Cassou dans une lettre du 16 juillet à Michel Pomey, conseiller technique au cabinet de Malraux, en charge notamment des questions relatives aux musées, auquel il fait suivre la retranscription de son exposé de La Haye (BNF-JC/182, pochette 2).

et définie par l'histoire. Ils sont à l'état expérimental. […] Ceci fait des musées d'art moderne autre chose que des musées proprement dits, autre chose que, je le répète, des conservatoires, mais des laboratoires d'expérience et des foyers d'action.[213]

Ces considérations peuvent rappeler l'opposition entre la culture – placée du côté de la création vivante, de l'engagement risqué dans les débats esthétiques contemporains et de la communion émotionnelle avec les œuvres – et l'enseignement – situé à l'inverse du côté des civilisations passées, de la diffusion de valeurs consacrées et d'une relation didactique aux objets d'art – qui structure à la même époque les discours de Malraux et Picon[214]. Néanmoins ce n'est pas sur cette priorité accordée par les musées d'art moderne « aux recherches, aux inventions et aux productions de l'actualité »[215] que s'attarde Cassou dans la suite de son exposé, mais plutôt sur le modèle muséographique qu'il entend défendre et qu'il résume sous la formule de « musée *synthétique* »[216]. Avec pour modèle explicite les « Sources du XXe siècle »[217], son argumentaire se concentre essentiellement sur la nécessité de reconstruire au sein du musée le réseau de relations qui lie les œuvres d'art moderne, non seulement à d'autres genres de productions artistiques qui leur sont contemporaines, mais aussi à l'ensemble des « transformations idéologiques, scientifiques, techniques, industrielles, économiques, politiques, sociales qui ne peuvent manquer de modifier notre conception et notre image du monde, notre manière de vivre et notre sensibilité »[218]. Cet idéal muséal s'enracine donc dans une opposition résolue aux approches formalistes de l'œuvre d'art et aux dispositifs muséographiques neutres, indifférenciés et décontextualisés qui en découlent :

« Les plus récents développements de la philosophie de l'art, nous ont enseigné la valeur des formes en tant que telles, nous ont habitués à les considérer dans leur autonomie […]. Cette morphologie a eu pour conséquence la présentation des œuvres d'art – devenues objets *– dans une atmosphère épurée, raréfiée, aseptique et où rien ne nous distrait de leur strict examen. La muséologie la plus récente s'est complue à cette méthode. […] Nous estimons que l'application de ces spéculations à la présentation des musées d'art moderne, est stérile et insuffisante, et que, à la conception du musée* analytique *il convient d'opposer, dans ce secteur, une conception du* musée synthétique. *Il s'agit de nous persuader qu'une œuvre d'art contemporain ne constitue pas seulement l'invention d'une forme, succédant à d'autres formes […]. Il s'agit de montrer les révolutions plastiques de nos temps non pas comme un phénomène isolé, mais comme un phénomène organiquement relié aux plus caractéristiques et déterminantes créations de notre âge dans tous les domaines.*[219]

---

[213] *Ibid.*, p. 1-3.
[214] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 39-60.
[215] Jean Cassou, « Exposé de La Haye », *op. cit.*, p. 1.
[216] *Ibid.*, p. 5.
[217] « Qu'il me soit permis […] de rappeler l'exposition des *Sources du XXème siècle* […] qui répondait à ce programme. […] Le programme de cette exposition était donc un programme d'*ensemble* ; il était inspiré par l'esprit de synthèse, – synthèse internationale, bien sûr […], mais aussi et surtout synthèse de disciplines, de manifestations, d'événements. C'est, me semble-t-il, cet esprit qui doit gouverner la doctrine, le programme, l'aménagement et le fonctionnement des futurs musées d'art moderne. » (*Ibid.*, p. 7).
[218] *Ibid.*, p. 4.
[219] *Ibid.*, p. 4-5.

Ce refus de l'autonomisation excessive des œuvres produite par l'esthétique formaliste et par la muséographie dépouillée qui lui est associée peut sembler pionnière, tant elle rappelle les critiques qui seront formulées plus tard, surtout aux Etats-Unis dans les années 1970, contre « l'idéologie du *White Cube* »[220] d'une part, et contre le formalisme moderniste d'autre part. Ces positions et leur mise en œuvre dans les « Sources du XXe siècle » ont été aussi souvent présentées comme les précurseurs des grandes expositions internationales interdisciplinaires de Pontus Hultén qui ont marqué les premières années du Centre Pompidou[221]. En réalité, le caractère avant-coureur des conceptions de Cassou relève d'une caractérisation rétrospective pour partie anachronique. Les dispositifs d'exposition de type « *White Cube* », souvent associés aux avant-gardes modernistes de la première moitié du siècle dans leur ensemble, se diffusent en fait de manière inégale et parfois tardive dans les musées et lieux d'exposition internationaux, et c'est bien pourquoi Cassou les désigne dans son exposé comme relevant de « la muséologie la plus récente »[222]. Quant à la muséographie contextuelle qu'il défend, associant aux œuvres, dans une volonté didactique, vitrines documentaires et exemples d'arts appliqués, empruntant parfois même le modèle des *period rooms*, elle le rattache aussi à une longue tradition que l'on peut faire remonter au 19e siècle[223] ; Cassou avait pu voir, lorsqu'il travaillait au cabinet de Jean Zay, l'exposition « Van Gogh » conçue par René Huyghe en 1937 dans le tout nouveau Palais de Tokyo, remarquée et discutée déjà pour sa muséographie didactique et documentaire novatrice[224]. Autrement dit, il ne faut pas considérer les dispositifs d'exposition contextuels comme nécessairement plus avancés que les « *White Cubes* » : il s'agit de deux tendances muséographiques qui ont coexisté tout au long du 20e siècle, en exerçant tour à tour leur influence sur les lieux d'exposition de l'art moderne et contemporain. Ces remarques ne doivent pas amener, bien sûr, à minorer l'intérêt ou l'originalité des conceptions de Cassou, mais seulement à les resituer historiquement. D'autres de ses convictions, notamment son insistance sur le nécessaire internationalisme des musées d'art moderne (qui le

[220] Pour paraphraser les célèbres articles de Brian O'Doherty qui ont contribué à populariser cette formule, réunis dans *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1986], Dijon, Les Presses du Réel, 2008).

[221] Bernadette Dufrêne, « La série des expositions internationales du Centre Pompidou », *op. cit.*, p. 78.

[222] Ces remarques peuvent rejoindre la riche étude historique des scénographies d'exposition du MoMA de Mary Anne Staniszewski : *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge / Londres, MIT Press, 1998. Contrairement à une intuition commune, celle-ci montre que le musée new-yorkais est resté longtemps attaché à des formes d'exposition contextuelles et pluridisciplinaires, et que le modèle d'exposition « *White Cube* », certes partiellement imaginé par Alfred J. Barr dans les années 1930 (sous une forme toutefois moins dépouillée et conservant une intention didactique), ne s'est vraiment généralisé qu'assez tardivement, à partir des années 1960. Alexis Joachimides a montré que les débuts de la neutralisation des espaces d'exposition et de l'espacement des œuvres, en rupture avec les dispositifs de type « Salon » du 19e siècle et à l'origine des modèles plus tardifs de « *White Cube* », peuvent être retracés jusqu'au « mouvement de réforme muséal » mené à l'orée du 20e siècle par les musées allemands (*Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresde, Verlag der Kunst, 2001, en particulier p. 104-109).

[223] Voir à ce sujet Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Culture & Musées*, n°9, 1996, p. 55-103. Sa

[224] Voir à ce sujet Pascal Ory, *La Belle illusion*, *op. cit.*, p. 255-258.

distingue des perspectives plus chauvines de son conservateur adjoint Dorival), nuancent l'image conservatrice souvent associée au premier MNAM, dont on voit qu'elle est pour une part une situation subie : lorsqu'il dispose, comme lors de la préparation des « Sources », des moyens, du temps et des connexions internationales nécessaires, Cassou démontre une conception nettement moins nationaliste et plus aventureuse que ne le laisse supposer sa politique ordinaire d'expositions et d'acquisitions. Quoi qu'il en soit, il est clair que la critique de l'autonomisation des œuvres dans les années 1970 – marquée par un postmodernisme bien éloigné pour le coup des positions de Cassou – remettra à l'ordre du jour l'idéal muséal promu par le directeur du MNAM à l'orée des années 1960. Comme le souligne Benjamin Fellmann, ces documents se retrouvent dans les dossiers préparatoires du Centre Pompidou[225], dont les concepteurs partageaient avec Cassou le double souci d'internationaliser les collections du musée et de lier ses œuvres à l'ensemble de la vie sociale contemporaine.

Cette première esquisse d'un idéal de musée d'art moderne n'est pas un essai isolé. Elle est en effet reprise et développée l'année suivante à l'occasion d'un colloque sur les problèmes des musées d'art moderne qui se tient en France, à l'initiative de Cassou lui-même, du 3 au 9 octobre 1963, parallèlement à la Biennale de Paris : l'action du directeur du MNAM, on le voit, ne vise pas seulement à diffuser ses thèses muséographiques personnelles, mais s'inscrit dans une stratégie plus générale pour rétablir la position internationale de Paris, de sa scène et de ses institutions artistiques[226]. Le rapport qu'il rend à cette occasion sur « La fonction des musées d'art moderne », ainsi que le compte-rendu final sur les « Conclusions du Colloque sur les problèmes des Musées d'Art Moderne », reprennent pour une large part les considérations présentées dans son exposé de 1962. Ces documents s'attardent plus longuement sur l'ouverture à la nouveauté et à l'avenir dont doivent faire montre les musées d'art moderne[227], en y ajoutant des réflexions teintées d'existentialisme[228]. Cassou y présente à nouveau sa conception de « musée synthétique », en insistant plus encore sur le modèle des « Sources », qui conclut son rapport. Deux importantes nouveautés en revanche apparaissent à cette occasion qui seront reprises dans les projets ultérieurs de Musée du XXe siècle et en précisent les contours. Premièrement, Cassou distingue deux modèles de musées d'art moderne : l'un qui serait un

[225] *Palais de Tokyo…*, *op. cit.*, p. 316.

[226] La tenue de ce colloque est d'ailleurs, de manière assez amusante, affichée par les organisateurs de la Biennale comme la preuve de leur réussite à l'international : l'ICOM aurait ainsi « jug[é] que celle-ci est la manifestation à laquelle ils trouvent le plus d'intérêt », alors même qu'il s'agit en fait d'une décision intéressée d'un officiel français membre de leur propre conseil d'administration (« Rapport moral sur les résultats de l'activité de l'Association française pour la manifestation biennale et internationale des jeunes artistes », *op. cit.*, p. 1)

[227] « C'est l'esprit de vie, l'esprit de présence et de présent qui doit dominer. » (« La fonction des musées d'art moderne », rapport de M. Jean Cassou pour le « Colloque sur les problèmes des musées d'art moderne » du 3 au 9 octobre 1963, BNF-JC/182, pochette 7, p. 5).

[228] « La fonction des musées d'art moderne est de nous faire prendre conscience de notre existence. […] Nous sommes des hommes vivants, et par conséquent des contemporains les uns par rapport aux autres […], engagés ensemble dans des actes qui produiront de la nouveauté, tendus ensemble vers l'avenir. » (*ibid.*, p. 1).

strict musée d'actualité, « un organe permanent qui s'avance à travers le temps en distinguant et acquérant peu à peu ce qui semble essentiel dans le cours des inventions et productions successives »[229] ; l'autre qui soit à proprement parler un « Musée du XXe siècle », et se consacre spécifiquement aux expressions plastiques de « notre Ere »[230], c'est-à-dire à la modernité artistique. C'est ce second modèle qui a la préférence du directeur du MNAM. Il implique, d'une part, le refus d'un panorama éclectique et sans cesse renouvelé de l'actualité artistique, pour se dédier à ce que Cassou considère être l'identité propre de l'art du siècle, à savoir les révolutions plastiques des avant-gardes internationales ; et, d'autre part, la clôture à terme du Musée du XXe siècle, voué à devenir au siècle suivant un musée historique comme les autres.

Deuxièmement, Cassou propose de distinguer au sein du musée d'art moderne deux parties, l'une historique, « relative à la période qui nous précède de cinquante ou soixante ans, la période à partir de laquelle nous convenons de définir notre ère moderne »[231], et qui pourra « all[er] des années 1880 aux années 1925-30 »[232] ; tandis que « l'autre partie du musée, relative à la plus récente actualité, aura au contraire, et cette fois de façon tout à fait résolue, [un] caractère expérimental » : elle devrait donc être « souple et fluide » et elle « renouvellera sans cesse ses présentations »[233]. Cette proposition, qui se cristallise dans les écrits de Cassou et de ses collaborateurs du MNAM au cours de l'année 1963, restera une constante des projets de réforme du musée au cours des années 1960, jusqu'à l'abandon définitif de l'idée de Musée du XXe siècle au profit du Centre Beaubourg. Elle est aussi une manière contournée de résoudre un problème qui n'est jamais directement nommé et discuté dans les écrits des conservateurs du MNAM à cette époque, et pour cause, à savoir leur éloignement, dans leurs expositions comme dans leurs acquisitions, vis-à-vis des générations artistiques les plus récentes : l'adjonction d'une galerie expérimentale doit leur ouvrir un espace, mais c'est bien cependant la partie historique du musée qui concentre les préoccupations et l'intérêt de Cassou[234]. En ce sens, elle peut apparaître comme le symbole involontaire d'une tension interne à ses projets de réforme, partagés entre une volonté authentique de rénovation muséale, qui s'accompagne de propositions effectivement originales, et une difficulté cependant à se défaire de certaines conceptions artistiques et muséographiques en passe de devenir désuètes[235].

[229] « Conclusions du Colloque sur les problèmes des Musées d'art moderne », *ibid.*, n. p. (partie 1). Ce document n'est pas signé mais il reprend parfois au mot près les propositions de Cassou.

[230] *Ibid.*

[231] Jean Cassou, « La fonction des musées d'art moderne », *op. cit.*, p. 3.

[232] *Ibid.*, p. 4.

[233] *Ibid.*

[234] Là où cette galerie expérimentale n'est décrite qu'en quelques lignes, la partie historique du musée bénéficie de plusieurs pages. Cassou semble bien parler de lui et de sa propre génération lorsqu'il déclare, avec un certain lyrisme : « cette période [des années 1880 aux années 1925-30], nous sentons que nous avons en elle nos origines et que notre action la continue […] nous nous sentons, en tant qu'êtres vivants et agissants, organiquement reliés à tout ce qu'elle a senti, pensé et créé de neuf, à tout ce qu'elle a voulu faire et exprimer » (*ibid.*).

[235] Sur le rapport ambivalent de Cassou à la modernité, voir Agnès Callu, « Jean Cassou : essai sur une modernité muséale », *Id.* (éd.), *Autopsie du musée*, *op. cit.*, p. 55-64.

4.2. Le « Musée du XXe siècle » imaginé par Besset, Cassou et Le Corbusier (1960-1965)

Quoi qu'il en soit, même si Cassou envoie son premier exposé à l'été 1963 au cabinet de Malraux comme « un programme succinct du futur Musée du XXe siècle », ces documents restent encore de portée très générale[236] et n'abordent pas directement les problèmes posés par le MNAM actuel, que le projet de nouveau musée est censé résoudre. Un travail d'élaboration plus concret du Musée du XXe siècle est en fait mené au même moment sous l'égide de la commission culturelle du Plan créée en 1961. Cette commission offre le double intérêt de disposer de fonds inaccessibles pour le budget ordinaire du ministère des Affaires culturelles et de réunir les représentants des différentes instances potentiellement concernées par un tel projet muséal, des différentes directions administratives du ministère jusqu'aux responsables des beaux-arts de la ville de Paris, en passant, comme nous l'avons vu, par divers experts universitaires. Au début de l'été 1961, un document préparatoire, établi « à la hâte », propose d'attribuer au projet de création d'un Musée du XXe siècle (mentionné dans les travaux du Plan dès mars 1961[237]) une première tranche de 10 millions de francs, en vue de l'acquisition d'un terrain et de la production d'études préparatoires[238]. L'idée est reprise dans le rapport général publié en décembre 1961 et qui fixe publiquement les orientations du IVe Plan :

> *La seule action véritablement nouvelle que […] la Commission ait inscrite dans le programme du IVe Plan est la construction d'un musée du XXe siècle. Cette opération sera nécessitée tôt ou tard par le mauvais état et les tares fonctionnelles de l'actuel Musée national d'art moderne. Plusieurs années seront nécessaires pour définir par des études approfondies une conception véritablement moderne d'un grand musée d'art à Paris, disposant des espaces de verdure, des lieux d'études et de réunions et des commodités pratiques nécessaires au séjour quotidien de ceux qui y viendront du monde entier comme de tous les habitants du nouveau district de Paris.*[239]

Comme on le voit, à l'argument initial du rayonnement artistique de la capitale s'est ajoutée, comme motivation principale, la nécessité de remédier aux défauts de construction du bâtiment actuel du MNAM. Néanmoins, il est clair à ce moment-là que ce projet de Musée du XXe siècle, auquel les responsables du groupe « Musées » imaginent déjà donner un caractère novateur et international, n'en est encore qu'à un stade liminaire, d'autant que la commission a dû travailler à son rapport dans la précipitation. Elle doit donc renvoyer au prochain Plan

[236] Il faut noter que Cassou poursuit son travail à la tête du comité de l'ICOM jusqu'à sa démission du MNAM en 1965 et produit entretemps, avec l'aide de divers collègues, d'autres documents normatifs comparables à ceux précédemment analysés (voir BNF-JC/182, pochette 3). Plusieurs conservateurs prennent sa suite à la tête du comité et des groupes de travail qui y sont associés, dont notamment, de manière symbolique, Pontus Hultén.

[237] On imagine alors construire le « Musée du XXe siècle destiné à remplacer et compléter l'actuel Musée d'Art Moderne » en lieu et place du Palais de Tokyo (« Procès-Verbal de la séance du 7 mars 1961 », p. 3-4, AN/19930275/49, dossier « G. de T. "Musées" », chemise « GROUPE DE TRAVAIL : "MUSEES". P.V. »).

[238] « Le Musée du XXè siècle devra être préparé longtemps à l'avance par des études approfondies et un choix judicieux du terrain afin de manifester notamment la vitalité du rayonnement international de Paris. » (Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique, « Premiers éléments du rapport général pour le IVè plan », 14 juin 1961, partie III « Propositions pour le plan d'équipement culturel », p. 2 et p. 13, AN/19930275/48).

[239] *Quatrième Plan 1962-1965. Rapport général de la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique*, Paris, Imprimerie nationale, décembre 1961, AN 19930275/48, *ibid.*

quinquennal pour en préciser les contours. De fait, le projet tarde à se concrétiser et aucune étude préparatoire ne semble avoir été commandée dans l'immédiat. Toutefois, en 1962[240], Malraux demande directement au Corbusier d'examiner la possibilité d'appliquer au futur Musée du XXe siècle un plan que celui-ci avait imaginé en 1930 sous le nom de « musée à croissance illimitée », proposé au concours pour le Palais de Tokyo en 1934 et mis en œuvre après-guerre à Chandigarh, Ahmedabad et, surtout, à Tokyo pour le Musée national d'art occidental ouvert en 1959 [4]. Le principe est celui d'un bâtiment se développant sur un plan strictement horizontal et qui adopte une forme de spirale carrée, dont l'un des grands intérêts est de rester toujours ouverte à une extension prolongeant le plan sans altérer sa cohérence d'ensemble – idée séduisante pour un musée censé se dédier à une actualité artistique jamais close[241]. La première grille rendue par Le Corbusier sur cette base est transmise à l'équipe de conservateurs du MNAM, appelée à donner son avis « sur la possibilité d'appliquer la formulé créée par Le Corbusier au "Musée du 20ème siècle" destiné à prendre la relève de l'actuel Musée d'Art Moderne »[242]. En février 1963, Besset envoie au directeur des Musées de France une note portant sur la compatibilité des deux projets, conçue avec l'aide de Cassou et Dorival[243]. Les trois conservateurs sont très favorables à la sollicitation du Corbusier[244] ainsi qu'au plan proposé[245]. Ils en apprécient, outre le caractère ouvert déjà mentionné, la modularité interne, la praticité des espaces techniques et le principe d'un « musée sans façade », rompant avec l'ancien modèle de « Palais des Beaux-Arts » et permettant de projeter immédiatement le public dans les circuits de visite[246]. Dans la seconde partie de ce document, les conservateurs du MNAM imaginent un « programme de présentation du futur musée », indépendamment du plan du Corbusier, qui doit se contenter d'être suffisamment souple pour accueillir toutes sortes de dispositifs d'exposition et notamment ceux, encore imprévisibles, des futures décennies. On y trouve formulée pour la première fois (avant le rapport de Cassou de l'automne 1963 cité plus haut) la distinction entre deux espaces de présentation des collections permanentes : d'un côté,

[240] La commande officielle est adressée par un courrier de Malraux le 29 janvier 1964 (Dominique Amouroux, « Le ministre, l'architecte et le musée de leur siècle », Dominique Hervier (éd.), *André Malraux et l'architecture*, Paris, éditions du Moniteur, 2008, p. 139), mais les jalons ont été posés depuis un certain temps déjà : Amouroux note que l'exposition Le Corbusier ouverte au MNAM en novembre 1962 s'inscrivait déjà dans cette perspective et, de fait, dans une lettre du 14 février 1963 au directeur des Musées de France, Maurice Besset écrit : « Il y a quelques mois, M. le Ministre d'Etat a demandé à Le Corbusier d'établir une "grille" concernant le "Musée à Croissance Illimitée". » (AN/F/21/8294, dossier « Musée du XXe siècle 1968 et projet Le Corbusier 1963 »).

[241] Le Corbusier, « Plan d'un musée à extension horizontale », *Mouseion*, vol. 49-50, n°1-2, 1940, p. 29-38. Voir Maria Cristina Cabral, « La maison moderne des muses », *Cahiers Philosophiques*, n°124, 2011, p. 50-52.

[242] Maurice Besset, lettre au directeur des Musées de France du 14 février 1963, *op. cit.*

[243] Note « "Musée à Croissance Illimitée" et "Musée du 20ème siècle" », jointe à *ibid.*

[244] « Le seul architecte français actuellement capable de donner au bâtiment du Musée la qualité et la grandeur vraie qui conviennent à un édifice d'une telle signification » (*ibid.*).

[245] « La formule du "Musée à Croissance Illimitée" ne donne pas seulement une réponse théorique aux exigences fondamentales d'échelle, de souplesse et de confort visuel auxquelles se ramène en dernière analyse tout programme de Musée, quelles que soient son orientation et ses dimensions, mais elle apporte en outre la solution pratique à chacun des problèmes concrets que pose le programme d'un Musée du 20ème siècle. » (*ibid.*).

[246] *Ibid.*

une partie historique, désignée dans cette note sous la formule provisoire de « musée de la révolution plastique » ; et de l'autre une « galerie expérimentale […] destinée à présenter la production strictement contemporain, l'"*art qui se fait*" »[247].

Un large accord sur la nécessité et les modalités d'une réforme du MNAM semble donc désormais bien établi et, à l'été 1963, le ministère tente d'accélérer le processus. « Le principe de la reconstruction de ce musée, actuellement très défectueux et notamment incapable de répondre aux donations potentielles – semble acquis », écrit Michel Pomey dans une note résumant la situation au directeur de cabinet de Malraux, et « la conception du Musée à croissance illimitée de CORBU [*sic*] semble avoir les préférences »[248]. Les principaux problèmes restant à traiter concernent l'organisation administrative du futur musée et surtout son implantation. Le nouveau quartier de la Défense, qui offre de grands espaces libres et de possibles connexions avec la future université de Nanterre, est alors privilégié par le Plan, mais aussi bien Besset et Cassou que Le Corbusier y sont hostiles, préférant une construction au cœur de Paris[249]. L'emplacement des Halles, où sera édifié le Centre Pompidou, est déjà évoqué mais l'idée est alors considérée, selon une annotation de Holleaux, comme « chimérique ». Pomey conclut sur la proposition de constituer un nouveau groupe de travail associant plus étroitement aux membres déjà actifs du Plan et de la direction des Musées de France les représentants du MNAM (Cassou, Dorival, Besset) et des arts plastiques au ministère (Picon, Anthonioz). Ce groupe ne semble pas avoir vu le jour mais, le 29 juillet 1963, une réunion consacrée à ce sujet a lieu à l'initiative de Malraux, à laquelle participent effectivement Dorival et Besset[250], et à la suite duquel le second est chargé d'établir un programme plus détaillé de Musée du XXe siècle.

Le consistant « Avant-projet de programme pour le Musée du XXe siècle », que rend Besset à la DMF début 1964, doit désormais faire référence pour une initiative dont la mise en œuvre est depuis trop longtemps déjà différée[251]. Il reprend, fusionne et prolonge dans une large mesure le modèle idéal de musée imaginé à partir de 1962 par Cassou au sein de l'ICOM et la note Besset-Cassou de février 1963 envisageant l'application du plan Le Corbusier au Musée

[247] *Ibid.* Il est également prévu d'y adjoindre un espace d'expositions temporaires et un « musée de l'Architecture et des "formes utiles" ».

[248] Note de Michel Pomey à André Holleaux du 1er juillet 1963, « NOUVEAU MUSEE d'ART MODERNE », AN/F/21/8294, dossier « Musée du XXe siècle 1968, projet Le Corbusier 1963 », chemise « Dossier le Corbusier. Projet de Musée à croissance illimitée 1963 ».

[249] D'après les propos de Besset rapportés par Blaise Gautier, « Projet d'un Musée d'Art Contemporain. Entretien avec Monsieur Maurice Besset le 27/1/1970 », 2 février 1970, AN/20090131/177. Le Corbusier propose même, dans un entretien au *Figaro* en 1965, de raser le Petit et le Grand Palais pour faire place au nouveau musée (cité par Mireille Gaüzère, « En suivant la genèse de Beaubourg, 1959-1969 », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 97).

[250] Elle est mentionnée dans la lettre précédemment citée de Cassou à Pomey du 16 juillet 1963.

[251] Benjamin Fellmann, *op. cit.*, p. 322. Des copies de ce rapport se retrouvent dans de nombreux dossiers d'archives, signe de sa diffusion importante au sein de l'administration et d'une influence durable, malgré sa confidentialité. Si Besset en est le rédacteur, Cassou a aussi participé à son élaboration et peut-être Dorival également (d'après Cassou lui-même dans une lettre du 20 mars 1967 transmettant cet avant-projet à Valéry Giscard d'Estaing, BNF-JC/182, pochette 7).

du XXe siècle. On y retrouve premièrement, quoique de manière plus discrète, une préoccupation didactique et pluridisciplinaire qui entend « ouv[rir] sur des domaines autres que celui de la recherche plastique pure », conformément au concept de « musée synthétique »[252] de Cassou. Deuxièmement, le choix du « nom même du "Musée du 20ème siècle" » doit signifier une volonté d'engagement marquée en faveur de l'art moderne. La formule retenue n'est pas

> *celle d'un Musée mouvant, suivant l'actualité comme un projecteur se déplaçant au fil du temps, et servant seulement d'antichambre au Musée permanent, le Louvre en l'occurrence – mais celle d'un Musée voué de façon exclusive et définitive à rendre compte d'un événement bien déterminé, à savoir le renouveau des formes d'expression plastique au 20ème siècle*[253]

Il faut insister sur le fait qu'une telle option – aujourd'hui généralisée dans les musées d'art moderne – n'était pas encore évidente au début des années 1960. Si Cassou et Besset l'ont résolument privilégiée, elle semble les opposer au sein même du MNAM aux positions plus conservatrices de leur collaborateur Dorival – souvent cité dans ces documents mais dont rien ne montre qu'il ait effectivement participé à leur élaboration –, et dont on se rappelle qu'il a toujours défendu une conception opposée du rôle du musée, plus continuiste, plus défiante vis-à-vis des innovations avant-gardistes et plus proche des présentations « panoramiques » des anciens salons des beaux-arts[254]. Enfin, troisièmement, Besset reprend et développe l'idée, esquissée de manière encore vague dans sa note de février 1963, d'une bipartition du musée, entre une « *fonction historique, ou d'inventaire*, pour les phases déjà accomplies de l'événement "20ème siècle" d'une part » et une « *fonction dynamique, de prospection*, de l'art qui se fait, d'autre part »[255] – « leur commune limite se déplaçant d'un mouvement constant et irréversible dans le sens de l'absorption progressive du secteur expérimental par le secteur historique »[256]. A cette présentation scindée en deux des collections permanentes s'ajoutent le secteur des expositions temporaires et deux services importants, qui doivent manifester le souci du public. Un service de documentation devra doubler la présentation des collections permanentes de salles complémentaires, comprenant documents, photographies, éléments audio-visuels, etc., ou assurer pour la frange du public la plus connaisseuse et exigeante la visite des réserves conçues comme de « véritables salles de consultation ouvertes »[257]. « Un service d'accueil […] très développé »[258] sera quant à lui chargé de ce que l'on n'appelle pas encore la médiation – en concevant des circuits de visite courts ou longs selon le type de public –, mais

[252] « Avant-projet », *op. cit.*, p. 2.
[253] *Ibid.*, p. 1.
[254] « Le Musée d'art moderne doit être un panorama objectif de la peinture française depuis le début du siècle, mais un panorama provisoire […]. Le Musée d'art moderne est à l'image d'un purgatoire avant le paradis du Louvre » (Dorival, en 1985 encore, cité par Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 50).
[255] *Ibid.*, p. 1.
[256] *Ibid.*, p. 2.
[257] *Ibid.*, p. 4.
[258] *Ibid.*, p. 4.

aussi de veiller au confort du visiteur afin de favoriser sa « délectation » esthétique (avec par exemple des « salles de repos-fumoirs »…)[259]. Pour chacun de ces départements, Besset envisage de créer un poste de conservateur ou de chef de service, ce qui doit permettre aussi d'étoffer l'équipe dirigeante notoirement limitée du MNAM[260].

Le « progressisme » esthétique de Cassou et Besset, mais aussi leur souci d'un élargissement du public, se traduisent, sur le plan architectural, par l'« abandon radical de la conception monumentaliste du Musée du "Palais de Arts" »[261]. Concrètement, « trois conséquences fondamentales » s'en déduisent : « une flexibilité totale, une *conception radicalement évolutive* » des espaces ; l'exigence, conformément au principe d'un « Musée inachevé », « d'une *possibilité de croissance illimitée* […] en n'importe quel point des trois secteurs : historique – expérimental – réserves » ; et enfin une distinction « entre la *structure* d'une part qui […] doit avoir un caractère permanent, et l'*équipement muséographique* […] qui doit pouvoir être renouvelé […] au gré de l'évolution des besoins et des goûts »[262]. Sans surprise, le plan de « Musée à croissance illimitée » du Corbusier est considéré comme satisfaisant entièrement ces conditions. Non moins originale est la réflexion sur l'implantation du musée – toujours prévue dans le nouveau quartier de la Défense – et, corrélativement, sur les rapports de l'institution avec son environnement urbain immédiat et son public. Le plan du Corbusier, qui prévoit de laisser libre le niveau zéro, offre la possibilité d'en faire une « promenade architecturale » composée de « piazzas » et « patios », où pourra être disposée notamment, sur une idée du Corbusier toujours, une « Boîte à Miracles », c'est-à-dire un espace de plain-pied dédié aux arts vivants, aux concerts, au cinéma et autres manifestations, expérimentales ou non[263]. De plus, Besset imagine de border l'accès au musée d'animations, de restaurants, de boutiques et de « commerces à caractère culturel, qui en feraient une sorte de corridor de la tentation »[264]. Ces propositions sur l'intégration urbanistique du musée dans son quartier et sur la transition douce que doit présenter l'accès aux salles d'exposition rompent évidemment avec le modèle traditionnel de musée-temple ou de « Palais des arts », sacralisé et isolé dans la cité. Elles s'inspirent explicitement de références muséographiques étrangères qui apparaissent alors avant-gardistes (*Kunsthalle* allemandes, musées américains, exemple du musée Louisiana à Copenhague, etc.)[265] et préparent à cet égard les options qui seront définitivement choisies dans les années 1970 pour l'édification du Centre Pompidou.

---

[259] *Ibid.*, p. 5.
[260] *Ibid.*, p. 33-34.
[261] *Ibid.*, p. 3.
[262] *Ibid.*, p. 2-3.
[263] *Ibid.*, p. 6.
[264] *Ibid.*
[265] *Ibid.*, p. 5. La référence à ces exemples est ambiguë : ils représentent une source d'informations mais on considère que leur échelle réduite empêche d'appliquer leur modèle tel quel au grand musée national espéré.

Toutefois, on retrouve dans ce document préparatoire la même impression d'ambivalence et de tension non résolue que dans les propositions de Cassou précédemment évoquées. Largement inspiré par les thèses de ce dernier, cet avant-projet semble suspendu dans une sorte de position intermédiaire, qui correspond d'ailleurs assez à celle qu'occupe le directeur du MNAM dans le champ artistique français depuis l'après-guerre. D'un côté, ce Musée du XXe siècle a un indiscutable caractère innovant, dans ses formes architecturales ou dans les relations envisagées avec le public[266] et son environnement social. Surtout, il manifeste un net engagement en faveur des avant-gardes artistiques qui l'oppose à tout un pôle du monde muséal et administratif français, nettement plus conservateur. De l'autre, il conserve les traces involontaires d'un décalage vis-à-vis des tendances les plus récentes de l'art international, qui est aussi celui de Cassou et de son musée. Si l'engagement en faveur de la modernité de la première moitié du siècle est incontestable, l'image que ce rapport projette de l'art contemporain, confiné dans sa galerie « expérimentale », semble bien vague et posée en des termes souvent quelque peu dépassés. La conception muséographique, architecturale et urbanistique du bâtiment alterne elle-même entre des principes novateurs, qui seront repris par le Centre Pompidou, et un attachement assez contradictoire à un rapport sacralisé à l'œuvre d'art. Ainsi, cet « Avant-projet », qui réclame une modularité complète de son architecture interne, conformément au refus maintes fois exprimé par Cassou d'un modèle de « musée conservatoire », propose en même temps de construire en son sein, pour les ensembles les plus importants de la collection permanente (donations Brancusi, Delaunay, Rouault, etc.) des « pavillons spéciaux, des "temples" ayant chacun un caractère particulier et définitif »[267]. De même, tout en voulant créer autour du musée « une sorte de forum pour l'ensemble culturel de la Défense », il réintroduit en conclusion la nécessité d'une coupure très nette avec l'extérieur en vue de préserver une expérience esthétique contemplative traditionnelle :

> *Si l'on doit multiplier les contacts entre le Musée du 20e siècle et son entourage universitaire, on doit pourtant veiller à lui conserver son caractère propre de lieu d'étude, de méditation et de recueillement. S'il est bon qu'une certaine agitation vienne battre la porte du Musée, le visiteur, aussitôt franchie celle-ci, doit trouver l'élément sans lequel il ne peut y avoir de rencontre profonde avec l'œuvre plastique :*
> *un certain silence.*[268]

L'indice le plus net néanmoins de l'inaboutissement de ce projet de réforme réside dans l'absence d'examen réflexif sur l'éloignement du MNAM vis-à-vis de l'actualité artistique : les problèmes administratifs et budgétaires qui entravent sa politique d'acquisition et les moyens concrets de tisser des liens avec la scène artistique contemporaine ne sont pas abordés. Or, c'est

[266] « Le Musée du 20e siècle ne sera pas un Musée pour les happy few, mais un instrument de culture de masses. » (*Ibid.*, p. 5).

[267] *Ibid.*, p. 29.

[268] Nous avons conservé ici la typographie inhabituelle qui traduit bien la valeur prééminente accordée par les conservateurs du MNAM à ce « silence » sacralisé de l'espace muséal (*ibid.*, p. 7).

là l'une des faillites majeures du musée et c'est à cette défaillance, ainsi qu'aux conservateurs qui en sont jugés responsables, que certains collaborateurs de Malraux vont s'attaquer, de manière plus ouvertement critique, dans la seconde moitié de la décennie.

4.3. Un pôle avant-gardiste et critique au sein du ministère : les plans de réforme parallèles de Gaëtan Picon et François Mathey (1960-1964)

Avant même que ces tensions se fassent jour à partir de 1965-1966, des initiatives encore relativement confidentielles, visant à concurrencer les projets de réforme pilotés par les conservateurs du MNAM, sont menées dans la première moitié des années 1960 par Picon, premier directeur des Arts et des lettres de Malraux, qui peut s'appuyer pour cela sur Anthonioz, à la tête du service de la Création artistique (son subordonné au sein de la DGAL) et, surtout, à l'extérieur du ministère, sur le conservateur du Musée des arts décoratifs, François Mathey. Sans être un révolutionnaire radical, Picon représente au sein du ministère le pôle le plus favorable à la production et aux principes de l'avant-garde artistique (bien plus que Malraux dont il est, à part cela, très proche à la fois personnellement et idéologiquement[269]). Ancien critique d'art et critique littéraire, il est aussi sans doute mieux informé de l'actualité artistique que son ministre de tutelle et entretient dans ces cercles un certain nombre d'amitiés qui le font paraître, aux yeux de divers artistes, écrivains, musiciens de premier plan, comme leur appui le plus sûr au sein du ministère[270]. Il n'est donc pas étonnant que ce soit sous sa plume que l'on trouve formulée (encore à demi-mots) l'une des premières critiques du MNAM après la nomination de Malraux et l'une des premières tentatives de contourner l'institution du Palais de Tokyo par la création d'un lieu d'exposition qui soit entièrement à la main des responsables du ministère des Affaires culturelles. En effet, dès les premiers mois d'existence de ce dernier, en août 1960, Picon propose de tirer profit du programme de réaménagement du Grand Palais pour créer des galeries d'art contemporain qui soient sous sa dépendance directe :

> *Je souhaite que la Direction des Arts et des Lettres puisse disposer de la partie droite des galeries latérales du 1er étage […]. Il s'agirait moins d'y faire des expositions classiques dépendant du Louvre que des expositions d'art contemporain que le Musée d'Art Moderne ne peut entreprendre en raison du manque de place et d'un calendrier encombré par les expositions d'échanges internationaux. Je verrai par exemple dans la totalité de ces galeries de droite l'exposition de la peinture "informelle" et dans certaines parties faciles à isoler des expositions individuelles, comme celle de Dubuffet et de Balthus.*[271]

[269] Philippe Urfalino résume ainsi leur différence : « La question des avant-gardes semble avoir divisé nos deux philosophes de l'Etat esthétique. En effet, quelle que soit leur proximité, les idées de Malraux et Picon ne se rejoignent jamais complètement. […] Malraux a une conception de la modernité, plus proche de celle de Baudelaire, qui s'attache au présent pour ce qu'il recèle d'éternel. A l'inverse, Gaëtan Picon, même s'il s'écarte des théories de l'avant-garde par son refus de la table rase, finit par consentir sa préférence aux artistes qui s'en réclament parce que sa conception de la modernité privilégie le présent au nom du futur qu'il anticipe et annonce. […] Si l'un comme l'autre s'opposaient aux Beaux-Arts et à l'académisme, Gaëtan Picon pourrait avoir été la première tête de pont de la diffusion, au sein de l'administration du ministère, des théories de l'avant-garde. » (*L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 59-60).

[270] Pour une biographie détaillée de cette figure importante, voir Agnès Callu, *Gaëtan Picon*, *op. cit.*

[271] Lettre de Gaëtan Picon à André Malraux, 8 août 1960, AN/F/21/8294, dossier « Utilisation du Grand Palais.

Le ministère avait en effet manifesté dès l'été 1959 sa volonté de récupérer l'usage du Grand Palais (en mettant fin aux concessions des nombreux salons, artistiques ou non, qui s'y tenaient)[272], jugeant qu'il manquait d'un espace pour organiser lui-même de grandes expositions à vocation nationale et internationale (les programmes d'expositions du Louvre et du MNAM étant déjà bien chargés). Cette réappropriation du Grand Palais semble avoir aussi été le moyen d'entraver la tenue des principaux salons artistiques parisiens (salon des Indépendants, salon des Arts français, salon d'Automne, etc.), devenus les symboles d'un certain conservatisme, et pour lesquels Malraux et ses collaborateurs – qui doivent pourtant y effectuer des achats annuels par tradition – n'ont pas une grande estime[273]. L'utilisation précise du lieu n'est pas encore tranchée toutefois et plusieurs organismes rivalisent de propositions[274]. Un an plus tard, le projet qui se dégage est de dédier la nef centrale à un musée des sciences et des techniques[275], tandis que les galeries seraient réservées par le ministère, et plus particulièrement la DGAL, pour sa propre programmation, clairement orientée, comme l'indique la lettre de Picon à Malraux précédemment citée, vers l'art contemporain. Pendant les deux années qui suivent néanmoins, ces projets ne semblent guère avancer et Picon imagine de nouvelles solutions pour obtenir le lieu d'exposition qu'il appelle de ses vœux. Ainsi, à l'été 1962, il présente à Malraux un projet d'aménagement des combles du Musée des arts décoratifs en une « Galerie d'art contemporain » qui serait sous la responsabilité directe de l'Etat. Celle-ci devrait permettre d'organiser des « expositions qui, à la fois pour des raisons de calendrier et à cause de l'hostilité de certains artistes à l'égard du Musée d'Art Moderne, ne peuvent y être organisée »[276] ; mais aussi de « permettre la constitution d'un fonds permanent qui serait alimenté par des dons et des achats »[277]. L'idée vient de Mathey lui-même, qui a rédigé un

D.M.F. 1959-64 ». « L'exposition de la peinture informelle » est un projet imaginé par Picon lui-même au moment de son entrée au ministère : elle est par exemple évoquée publiquement par Malraux lors de son discours d'inauguration de la première Biennale de Paris. Cette exposition devait signaler le changement d'orientation du ministère vers la création récente, mais elle semble n'avoir jamais abouti. Les références artistiques que Picon mentionne à la fin de sa lettre – Balthus et Dubuffet – peuvent être lues comme des attaques implicites contre le MNAM, tant il s'agit d'artistes notoirement exclus de celui-ci : Dubuffet en particulier n'a jamais exposé au musée et en garde un fort ressentiment contre les responsables officiels de l'art contemporain en France (ce qui le conduit à préférer faire don de sa collection au Musée des arts décoratifs, indépendant de l'Etat).

[272] De nombreux documents permettant de retracer l'histoire des projets de réaménagement du Grand Palais par le ministère se trouvent dans le dossier « Utilisation du Grand Palais. D.M.F. 1959-1964 », AN/F21-8294.

[273] D'après le critique Pierre Cabanne, « le but de Malraux, qu'il ne cache guère à ses familiers, est de mettre ces Salons dans des conditions d'exposition impossibles pour que d'eux-mêmes, ils s'effritent et disparaissent » (cité dans Gilles Plum, *Le Grand Palais. L'Aventure du Palais des Beaux-arts*, Paris, RMN, 1993, p. 140).

[274] Serge Reneau, « 1961-1964. Du musée-Maison de la culture du Havre au Grand Palais » [En ligne], *Politiques de la culture.*, 24 juin 2019, https://chmcc.hypotheses.org/8496 (consulté le 20 avril 2020).

[275] Note de Henri Seyrig au directeur général des Arts et des lettres du 17 octobre 1960, AN/F/21/8294.

[276] Note à l'attention de Michel Pomey, 22 décembre 1962, *ibid.*, p. 1. On retrouve quasiment les mêmes noms cités que dans sa lettre d'août 1960, à savoir « Fautrier, Balthus, l'art informel », mais l'opposition au MNAM y est plus explicite : « ni Fautrier ni Balthus n'accepteraient d'exposer au Musée d'Art Moderne, à cause des lieux et surtout de l'indifférence dont ils se plaignent de la part de la conservation ».

[277] *Ibid.*, p. 2. Picon évoque plus loin le cas d'artistes et de collectionneurs (comme Henri Laugier et Marie Cuttoli) qui « ont le désir de donner leur collection [mais] ne veulent pas qu'elle aille au Musée d'Art Moderne » : « Autrement dit […] le pièce du Musée d'Art Moderne ne fonctionne plus aussi efficacement que par le passé et il serait précieux d'avoir un autre piège. » (p. 5).

rapport confidentiel sur ce projet[278] et qui, d'après Picon, entend ainsi « échapper à la tutelle » des nouveaux dirigeants du MAD, moins favorables que les précédents à ses incursions dans le champ de l'art contemporain[279]. Evoquant les reproches d'« américanisation excessive » et de collusion avec les galeries (« Cordier par exemple » ou « des marchands américains »)[280] qui pèsent sur Mathey – critiques récurrentes à cette époque de la part du pôle le plus conservateur du champ artistique français contre les tenants, comme Mathey, d'une meilleure intégration à l'actualité artistique internationale –, Picon défend le conservateur du MAD et propose de créer pour lui un poste de conservateur en chef de cette future galerie d'art contemporain : « il est le meilleur organisateur possible pour une galerie qui prolongerait jusque dans l'actualité immédiate, le rôle du Musée d'Art Moderne. »[281]. Enfin, il propose à Malraux de considérer la création de cette galerie comme une « opération provisoire », devant servir de cheval de Troie afin d'expulser le Musée des arts décoratifs du pavillon de Marsan au terme de sa convention avec l'Etat et de faire ainsi de ce lieu, « dans sa totalité, le Musée d'Art Moderne »[282].

Picon est donc prêt à manœuvrer en coulisses, en jouant de sa proximité avec Malraux, pour contourner l'inertie combinée du MNAM, de la DMF et du corps des conservateurs de musées. Mathey de son côté n'hésite pas non plus à solliciter directement le cabinet du ministre pour faire avancer ses projets[283]. En ce sens, Cassou n'a pas tout à fait tort lorsqu'il déclare un peu plus tard, à propos des critiques formulées dans la presse contre le MNAM et des menées de Mathey au Grand Palais, « qu'il s'agit là d'une manœuvre concertée et qui, malheureusement, a pris un tour officiel »[284]. Les objectifs que suit Picon en tout cas sont bien différents de ceux des projets de Musée du XXe siècle précédemment évoqués. D'une part, il est très clair que le principal enjeu pour lui n'est pas tant l'inadaptation pratique des locaux du Palais de Tokyo que le problème de l'intégration au musée des tendances artistiques les plus récentes. D'autre part et en conséquence, il vise non pas à réformer le MNAM, dans la continuité de la structure et de l'équipe déjà existantes, mais bien à rompre avec celles-ci, par une sorte de « putsch » devant leur substituer un lieu d'exposition sous tutelle directe du

[278] Nous n'avons pas trouvé trace de ce rapport aux Archives nationales, qui se trouve peut-être dans le fonds François Mathey conservée aux archives de l'UCAD (mais n'est pas répertorié dans son inventaire). Ce rapport semble mentionné Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 117 ou Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée*, *op. cit.*, p. 286.

[279] Note à l'attention de Michel Pomey, 22 décembre 1962, *op. cit.*, p. 4.

[280] *Ibid.*, p. 3-4. Il s'agit de la galerie Daniel Cordier, représentant notamment Dubuffet. Ces reproches d'américanisation sont suffisants pour avoir forcé Mathey, explique Picon, à renoncer à une exposition Rothko après en avoir déjà consacré une à un autre peintre américain (Tobey).

[281] *Ibid.*, p. 4.

[282] *Ibid.*

[283] On trouve ainsi dans les dossiers d'Anthonioz une note manuscrite du 14 novembre 1962 de Michel Pomey, transmettant au chef du service de la Création artistique une lettre de Mathey, « très significative en ce qui qui concerne la place actuelle de Paris dans le monde des arts, face notamment à New-York », et qui propose, d'une part, « l'aménagement d'une grande salle d'expositions temporaires (au Grand Palais ou ailleurs) » et, d'autre part, « la construction d'un véritable grand Musée du XXe siècle » – c'est là du moins le résumé qu'en fait Pomey, la lettre de Mathey ne suivant pas (AN/20040374-1, dossier « Politique artistique, 1962 »).

[284] Lettre au directeur des Musées de France, 19 mars 1964, citée par Benjamin Fellmann, *op. cit.*, p. 354.

ministère (et non de la DMF) avec, à sa tête, un conservateur « hétérodoxe », l'un des rares en tout cas qui soit ouvert à l'art contemporain international à cette époque à Paris.

Si ce projet d'une galerie contemporaine au Musée des arts décoratifs n'aboutit pas, les discussions sur le Grand Palais reprennent en revanche à l'été 1963 lorsque Mathey est nommé chargé de mission auprès de Picon pour en déterminer l'aménagement et l'utilisation, à la tête d'un groupe de travail où l'on retrouve notamment Maurice Besset, Jacques Jaujard et Reynold Arnould, conservateur du musée d'art moderne du Havre (et qui mènera finalement à bien l'ouverture des Galeries Nationales du Grand Palais en 1964[285]). Six mois après sa nomination à ce poste, Mathey résume dans une longue lettre à Picon le projet qu'il envisage et les difficultés qui s'y attachent[286]. Deux points sont intéressants à en retenir. D'une part, la défiance envers Jaujard, directeur des Arts et des lettres sous la IVe République, dissimulée dans d'autres documents moins confidentiels, y apparaît ouvertement. Mathey s'inquiète de ce qu'il puisse, en tant que responsable des expositions au ministère, s'impliquer dans la programmation qu'il entend impulser avec l'appui de Picon[287]. Ces remarques montrent bien la ligne de tension qui existe au sein du ministère entre un pôle conservateur, composé notamment des rescapés de l'ancien secrétariat des Arts et des lettres, et un pôle modernisateur, incarné par un Picon quelque peu isolé dans ces premières années. En effet, Malraux, a priori plutôt proche du second, ne tranche pas clairement dans ces conflits d'hommes et de doctrine. C'est d'ailleurs à l'occasion d'un débat comparable, sur l'opportunité de nommer à la tête du service de la Musique l'avant-gardiste Boulez ou le plus consensuel Landowski, que Picon perdra finalement les faveurs du ministre et démissionnera pour avoir soutenu Boulez contre le choix de Malraux[288]. « Si l'art académique a perdu son autorité internationale et "morale" », déclare-t-il dans une lettre à Dubuffet peu de temps après son éviction, « il s'en faut de beaucoup qu'il ait perdu, en France, son autorité institutionnelle. J'en sais personnellement quelque chose. »[289].

D'autre part, Mathey décrit dans sa lettre, en des termes encore très généraux, le projet de « galerie d'art expérimental » qu'il imagine pour le Grand Palais – la proximité de cette dénomination avec celles utilisées par Cassou et Besset dans leurs propres rapports sur le Musée du XXe siècle semble simplement coïncidente et Mathey d'ailleurs n'est pas très satisfait de ce

[285] Le cabinet du ministre reprend à Mathey (et Picon du même coup) le contrôle sur le projet de réaménagement du Grand Palais au printemps 1964 pour l'attribuer à Arnould (Serge Reneau, « 1961-1964… », *op. cit.*).

[286] Lettre de Mathey à Picon du 1er décembre 1963, AN/F21-8294, dossier « Utilisation du Grand Palais ».

[287] « L'affaire du Grand Palais commence, après bien des aléas et malgré les difficultés soulevées par Jaujard à prendre forme. […] A l'intérieur de ces locaux les attributions ne sont pas encore définies officiellement et si on ne le fait pas rapidement je prévois des épreuves de force qu'il vaut mieux éviter dès maintenant. Il me semble en effet que Jaujard soit responsable de toutes les expositions. J'avais cru, jusqu'à présent, qu'il ne s'occupait que des expositions internationales organisées avec le concours des Affaires Etrangères mais il semble que non et que de lui dépendent également celles qui relèvent de la Réunion des Musées. Dans la mesure où il ne fait que les sanctionner il y a moindre mal mais s'il lui prenait fantaisie de les inspirer ?... Et si la Direction des Arts et Lettres veut organiser elle-même une exposition devra-t-elle en référer à Jaujard ?... » (*Ibid.*, p. 1-3).

[288] Sur cette affaire, voir par exemple Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien*, *op. cit.*, p. 234-235.

[289] Lettre de 1968 citée par Jeanne Laurent, *op. cit.*, p. 160.

nom, qui évoque trop pour lui certaines tendances artistiques contemporaines cinétiques et cybernétiques qu'il ne semble guère apprécier[290]. Le programme de Mathey se distingue en revanche nettement des réflexions de Cassou par l'attention portée à la création contemporaine et aux jeunes générations d'artistes : il souhaite que l'Etat inaugure ce nouvel espace en « endoss[ant] le parrainage ou la 1ère exposition d'un jeune »[291] et propose parallèlement aux exposition temporaires « la présentation permanente ou semi-permanente des œuvres les plus significatives de l'année. Cette galerie nationale n'existe nulle part ; elle permettrait de faire le point sur la situation : le "flash" sur l'actualité. »[292]. Ces propositions de programmation ouvrent en outre sur des pistes de réflexion quant à la manière de lier ces expositions d'Etat à des formes d'accompagnement des jeunes artistes ainsi distingués, par des bourses, des acquisitions ou en les intégrant sur le marché de l'art. L'importance accordée par Mathey à ces préoccupations est frappante quand on la compare avec les rapports Cassou-Besset précédemment cités, d'où était absente toute réflexion concrète sur le soutien du Musée du XXe siècle aux artistes vivants.

La note que fait parvenir Picon à Malraux, six mois plus tard, au sujet de l'avancée de ce projet[293], affiche plus franchement encore les enjeux sous-jacents aux projets de réforme en cours. Si les reproches envers Jaujard (dont le maintien en poste est dû à Malraux) doivent se faire plus elliptiques, en revanche ce document se distingue par sa critique frontale de l'équipe du MNAM, de Cassou en particulier, et du Musée du XXe siècle alors en pleine discussion. Il faut dire qu'entretemps les oppositions précédemment évoquées se sont encore tendues et ont même débouché sur une petite polémique publique, à la suite d'un article, paru dans *Arts* début 1964 (sous le titre, assez significatif en soi, « Une cinglante leçon à l'Etat »), du critique d'art Pierre Restany, dont les positions favorables à l'avant-garde française et internationale le rapprochent du pôle Picon-Mathey. Suite à une importante donation au MNAM d'œuvres de Pevsner (récemment décédé), Restany critique Cassou pour n'avoir pas intégré plus tôt ce représentant majeur du constructivisme et saisit ce fait pour instruire un procès à charge contre les dirigeants du MNAM et les « représentants de la France officielle en matière d'art contemporain », responsables selon lui de la perte de « prestige de Paris »[294]. Il en profite pour

[290] « 745m² […] sont réservés à la galerie d'art expérimental, du moins ce que j'appelle provisoirement ainsi par commodité bien que ce titre ne me plaise qu'à demi car il implique trop une idée de manipulation, d'expérience pseudo-scientifique et finalement, appliqué à l'art, de jeu gratuit. Mais toutefois je pense que des recherches du type Groupe d'art visuel, Centre de Cybernétique, Bedard, pourraient être présentées par nous et en liaison avec le Palais de la Découverte, ce pavillon-ci justifiant cette marchandise-là, il n'y aurait pas d'équivoque. Mais il reste l'art qui échappe aux trucs même astucieux et qui ne se codifie pas en formules. » (Lettre de François Mathey à Gaëtan Picon du 1er décembre 1963, *op. cit.*, p. 4).

[291] *Ibid.*, p. 4.

[292] *Ibid.*, p. 6.

[293] Gaëtan Picon, « Note à l'attention de Monsieur le Ministre », 24 juin 1964, *op. cit.* Il s'agit, comme prévient Picon en tête de document, d'une « note-conversation, plus que style-rapport », d'où une certaine liberté de ton.

[294] « Les représentants de la France officielle en matière d'art contemporain sont en perte de vitesse et de prestige continue à l'étranger. […] Mais aucun symptôme alarmant, aucun bilan négatif ne peut troubler l'inertie routinière du Musée d'Art Moderne […]. Le manque de contacts et d'information entre l'art et le public atteint

glisser dans le même texte un éloge du travail de Mathey aux Arts décoratifs, comme un contre-modèle à opposer à la direction du MNAM par Cassou, voire un successeur possible[295]. Les accusations de Restany sur le cas Pevsner semblent en fait injustifiées – Cassou est proche de longue date de l'artiste et le fait savoir dans une réponse acerbe[296] –, mais c'est là un prétexte pour attaquer le retard bien réel du MNAM et des représentants officiels de l'art en France, qu'il n'est d'ailleurs pas le seul alors à cibler : c'est cette même année que Daniel Cordier, l'un des principaux marchands parisiens, annonce dans une lettre ouverte la fermeture de sa galerie en critiquant, parmi d'autres obstacles, « l'Etat [qui], depuis près d'un siècle, a brimé les créateurs de l'art vivant » et « la politique d'achat irresponsable du Musée d'art moderne »[297].

Au-delà de son caractère quelque peu anecdotique, cette « affaire Restany »[298] montre bien la montée en tension, au milieu de la décennie, des oppositions qui structurent alors le champ de l'art français, en particulier au sein de son pôle officiel. Les termes qu'emploie Picon dans sa lettre à Malraux quelques mois plus tard sont proches en effet de ceux du critique d'art. Le directeur des Arts et des lettres s'attaque désormais clairement aux choix de l'équipe dirigeante du MNAM, qu'il oppose, comme Restany, à ceux plus éclairés de Mathey[299]. Il tient celle-ci pour responsable non seulement de la programmation défaillante du musée, mais aussi de l'échec récent à la Biennale de Venise 1964[300] – autant de reproches que Malraux, au vu de

---

une acuité dramatique. […] Le Musée du quai de Tokyo se contente d'abriter des expositions étrangères itinérantes et de distribuer de pompeux hommages individuels, souvent inutiles parce que décernés trop tard ou trop hâtivement. […] Nos conservateurs sont formés à l'école du siècle dernier. […] Le Musée national d'art moderne est un petit Louvre en service détaché dans le présent : le procès que je fais à ses dirigeants est à la fois celui d'une politique et d'une génération, pour que l'avenir soit à la taille de nos ambitions ou tout simplement pour que soit sauvegardé l'essentiel prestige de Paris. » (Pierre Restany, « Une cinglante leçon à l'Etat », *Arts*, 19 février 1964).

[295] « On a vu ainsi pendant un certain temps une fondation privée, le Musée des Arts Décoratifs, jouer – grâce à l'esprit d'initiative de l'un de ses conservateurs – le rôle normalement dévolu à notre Musée National. Cette activité, brusquement interrompue à la suite de je ne sais quelles pressions, nous fait aujourd'hui cruellement défaut. […] Le nouveau Musée dont l'exécution a été confiée à Le Corbusier marquera peut-être l'orée d'une époque radicalement autre. Mais ces projets, pour dépasser effectivement le stade des bonnes intentions, doivent s'incarner dans des hommes capables d'une vision neuve et ouverte. » (*Ibid.*).

[296] Lettre de Cassou à Restany du 21 février 1964, jointe à une lettre de Cassou à Picon du 28 février 1964 pour lui faire part de l'affaire, AN/F21-8284, dossier « CA Divers, 62-68 ».

[297] Cité par Germain Viatte, « Le Futur antérieur du MNAM au DAP du Centre Beaubourg », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, 30 ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 75.

[298] Voir aussi à ce sujet les analyses de Benjamin Fellmann, *op. cit.*, p. 352-355.

[299] Nous signalons, entre parenthèses et soulignées, les annotations de Malraux : « Vous savez que cette idée est venue du décalage entre les expositions faites (pourtant si nombreuses et éclatantes) et celles que l'on aurait voulu faire (Fautrier, Balthus etc…). Or les expositions sacrifiées sont toutes du même type : ce sont celles que le Musée d'art moderne aurait dû faire, et n'a pas pu – ou voulu – faire. Ce sont les expositions de l'art contemporain. Naturellement, ces expositions ont été sacrifiées par manque d'espace – mais aussi parce qu'elles relèvent d'un esprit que le Musée d'art moderne contestait jusqu'ici. (Oui. D'un esprit, et de copinages) Celui-ci (outre les expositions en général si médiocres de réciprocité internationale) n'expose, ne veut exposer que des artistes consacrés, déjà situés dans l'Histoire. […] J'ai eu du mal à lui [Cassou] faire admettre le principe de l'exposition Masson (qui doit avoir lieu en 1965). (Admise parce qu'il espérait ne pas la faire). Cette attitude est tout à fait admissible (NON) […]. Mais alors, il faut qu'un autre organisme fasse ces expositions. Jadis, elles avaient lieu quelque fois aux Arts décoratifs […] La subordination de MATHEY à FARE nommé conservateur en chef, hélas, et tout à fait allergique […] à ces expositions, nous a privé de cette soupape. » (Gaëtan Picon, « Note à l'attention de Monsieur le Ministre », 24 juin 1964, *cit.*, p. 2-3).

[300] « Nous ne devons pas seulement conserver et diffuser la culture, mais l'aider à se faire. J'ai eu le sentiment accru de cette nécessité l'autre jour à Venise en voyant les salles consacrées par les grands musées d'art moderne

ses annotations manuscrites, semble tout à fait approuver. Picon propose d'organiser d'ores et déjà une exposition au Musée des arts décoratifs sur « l'Ecole Française » qui s'oppose point par point, de manière tacite, aux conceptions défendues au MNAM par Dorival notamment : « L'idée serait […] d'opposer à l'idée d'un art français fondé sur une esthétique de la tradition et du raffinement artisanal – l'idée plus vraie d'un art fondé sur une continuité d'inventions et de ruptures. […] Le génie français n'est nullement de mesure, mais plutôt d'extrême, de tangence aux limites. »[301]. Enfin, il exprime comme Restany sa défiance vis-à-vis du projet de Musée du XXe siècle, à la fois car celui-ci ne saurait être piloté par une équipe de conservateurs qui a déjà démontré ses limites – ce qui le conduit à proposer la candidature de Mathey à ce futur poste[302] –, mais aussi parce que Picon est convaincu que la diffusion de l'art contemporain réclame un autre type d'institution qu'un musée classique, une idée à laquelle Malraux semble opposer plus de résistance[303]. L'enjeu sous-jacent, en fait, est sans doute moins celle du cadre muséal que de la dépendance administrative : Picon espère, en écartant le projet de Musée du XXe siècle, contourner la tutelle à tendance conservatrice de la direction des Musées de France et s'assurer plutôt une mainmise directe, via le service de la Création artistique, sur les expositions et acquisitions nationales d'art contemporain[304]. Il demande pour cela la création d'« une *galerie permanente* » qui « fonctionnerait comme un instrument souple et sensible de l'immédiat » et « montrerait ce qui, à nos risques et périls, nous semblerait le plus intéressant dans les galeries et ateliers »[305] – une présentation tirée du projet soumis par Mathey quelques mois plus tôt. L'un des points les plus intéressants et originaux de Picon, y compris par rapport à d'autres personnalités proches de ses options comme Mathey ou Malraux, tient à son insistance sur le caractère de risque assumé que doit prendre l'action de l'Etat dans le champ de l'art contemporain. Ceci doit non seulement permettre de l'engager aux côtés des formes artistiques les plus novatrices et transgressives, qui sont celles des avant-gardes, mais tend même à donner pour modèle à l'action du ministère l'audace et l'expérimentalisme des artistes avant-gardistes. Ce double mouvement qui associe, comme si elles devaient se compléter et se corriger mutuellement, institutionnalisation des avant-gardes et « avant-gardisation » des institutions officielles, se trouve résumé en une formule finale volontairement paradoxale :

---

dans le monde à leurs dernières acquisitions. La salle française était d'un éclectisme et d'un retard déprimant (c'était la salle de Dorival et Cassou : il n'y avait pas les acquisitions de Bernard [Anthonioz]) » (*ibid.*, p. 5).

[301] *Ibid.*, p. 8.

[302] « Quant à l'organisation des expositions ainsi contrôlées et décidées, je ne crois pas qu'elle puisse être confiée à quelqu'un d'autre que François MATHEY (c'est votre affaire) » (*ibid.*, p. 6).

[303] « L'équipe actuelle du Musée d'art moderne a toujours refusé d'aller dans ce sens. Même si cette équipe change, je ne crois pas que cela relève de l'esprit d'un Musée, s'appelât-il Musée du 20è siècle. (C'est pourtant ce qui se passe au M. d'art Mod. de New-York) » (*ibid.*).

[304] « A mon avis, cette activité devrait être prise en charge par le *Service de la Création Artistique* – sous mon contrôle direct et celui de Bernard Anthonioz assistés par notre commission des achats. (Oui – mais attention ! Qui ?) » (*ibid.*).

[305] *Ibid.*, p. 4-5.

Si vous acceptez ce principe, il faut que vous imposiez l'affectation d'un espace fixe pour ces activités. En effet, s'il ne s'agit que d'espaces temporaires […], comme nous vivons dans le contestable, on aura beau jeu de nous opposer chaque fois l'incontestable. Les dessins de Michaux […] seront toujours battus par l'art copte. Il s'agit donc d'ajouter aux grands espaces requis par l'incontestable un droit permanent de cité pour le contestable en soi.[306]

La volonté d'accorder un tel « droit permanent de cité pour le contestable en soi », exprimée par celui qui est alors, après Malraux, le principal responsable officiel des arts en France, représente, dans les termes au moins, une nette rupture avec l'attitude qui prévalait auparavant dans l'administration artistique, même si aucun des deux projets alors envisagés n'aboutit (la transformation du Grand Palais ou du pavillon de Marsan en galerie contemporaine). Et elle est d'autant plus notable qu'elle semble recueillir l'assentiment le plus complet du ministre[307], signe que celui-ci, contrairement aux critiques formulées plus tard par Jeanne Laurent, est loin de se situer du côté du conservatisme académique – bien que ses engagements verbaux, comme nous l'avons vu, ne se traduisent pas toujours en actions résolues.

4.4. Un conflit de fond entre la Création artistique et la direction des Musées (1965-1967)

S'il existe donc dès le départ des divergences entre la réforme du MNAM imaginée par son équipe dirigeante et les options plus avant-gardistes défendues au ministère par la DGAL, elles restent néanmoins à un état latent jusqu'au milieu de la décennie, tant que le projet de Musée du XXe siècle demeure la base de travail commune, approuvée (publiquement du moins) par tous les acteurs concernés et soutenue dans le cadre du Plan. A l'hiver 1964-1965 en effet, le groupe Musées reprend ses réunions pour fixer les orientations du Ve Plan, dont le Musée du XXe siècle doit « être la grande œuvre nouvelle […] en matière de musées »[308]. Prévue par le Plan précédent de 1961, la première tranche budgétaire de 10 millions de francs n'a finalement pas été versée et le projet a tardé, d'où le besoin désormais de décisions définitives à ce sujet, en s'appuyant sur la « conception très fouillée » exposée dans l'« Avant-projet » de Besset de 1964. Cassou et Dorival sont invités à présenter leur projet au groupe de travail[309], mais c'est finalement Besset, une fois encore, qui est chargé de les représenter, lors de la réunion du 18 mars 1965, entièrement consacrée au futur Musée du XXe siècle[310]. Les conclusions du Plan, lors de cette réunion comme dans son rapport final d'avril 1965[311], valident le projet de Besset

[306] *Ibid.*, p. 5.

[307] La note de Picon est d'ailleurs suivie d'un feuillet portant les observations de Malraux (daté du 15 juillet 1964) : « Tout ce qui concerne le "second" musée d'art moderne va de soi […]. Pour la responsabilité : Picon, assisté de qui il voudra (mais que ça ne finisse pas par Mme Lamy) ». Marguerite Lamy, on s'en souvient, était aux côtés de Raymond Cogniat l'autre inspectrice des Beaux-arts en place depuis les débuts de la IVe République.

[308] Marie-Aimée Latournerie, « Rapport sur l'orientation générale des projets de la Direction des Musées de France pour le Vème Plan », non daté, p. 4 (ce rapport, rédigé pour préparer les travaux du groupe Musées, doit avoir été rédigé entre novembre 1964 et janvier 1965). AN/19930277-77, dossier « Groupe de travail : Musées : Notes », chemise « P.V. Groupe de Travail : MUSEES ».

[309] « Projet de calendrier pour les travaux du groupe "Musées" », *op. cit.*

[310] « Procès-verbal de la séance du 18 mars 1965 », *op. cit*.

[311] « Rapport final du groupe de travail des musées », avril 1965, AN/19930277/77, dossier « Groupe de

et tendent plutôt à adopter une position légèrement plus conservatrice, sous l'influence, semble-t-il, de Pierre Francastel et du directeur des Musées de France Jean Chatelain, qui insistent pour « rev[enir] à la conception d'un ensemble de chefs d'œuvre » (car « c'est une hérésie esthétique et historique de mettre toutes les œuvres sur le même plan »[312]) et pour limiter le musée à la peinture et la sculpture (à rebours du modèle de « musée synthétique » de Cassou). Le principal désaccord, non tranché, tient en fait à l'emplacement du musée. Si celui-ci est toujours prévu à la Défense, le président de la commission de l'Equipement culturel, Hoppenot, souhaiterait plutôt qu'il soit installé au cœur de Paris (évoquant la « solution des Halles et du plateau Beaubourg »[313]), puisque la création « d'un Musée d'Art Moderne correspondant aux conceptions actuelles et doté de moyens lui permettant de pratiquer une politique d'achats dynamiques » est pour une bonne part motivée par la nécessité de soutenir le « prestige international de Paris en matière artistique »[314].

Grâce aux efforts donc de Besset et à l'appui du Plan, le projet de Musée du XXe siècle semble près de se concrétiser au printemps 1965. Mais, alors que Le Corbusier s'était remis à travailler sur ses plans en mars[315], il décède le 27 août. L'« Avant-projet » imaginé par l'équipe du MNAM, si étroitement lié au concept de musée à croissance illimitée, perd soudainement une grande partie de sa validité. Le coup est d'autant plus sévère que Cassou démissionne du MNAM en octobre 1965, après dix-huit ans passés à sa tête, rapidement suivi par Besset. Il ne reste donc plus, à la fin de l'année, aucun des trois protagonistes du premier projet de Musée du XXe siècle. Que ce soit dû à ces circonstances nouvelles ou à des considérations d'économies budgétaires, le Ve Plan n'accorde pas en outre le budget demandé par la commission de l'Equipement culturel[316] : sa version finale, votée en novembre 1965, ne mentionne même plus le projet d'un nouveau musée pour l'art du 20e siècle[317]. Celui-ci subit là un coup d'arrêt dont il ne se relèvera pas avant 1969 et le lancement du Centre Pompidou. Début 1966, la construction d'un Musée du XXe siècle à la Défense semble définitivement abandonnée[318].

travail : Musées : Notes », chemise « P.V. Groupe de Travail : MUSEES ».

[312] Selon les termes de Francastel (« Procès-verbal de la séance du 18 mars 1965 », *op. cit.*, p. 6).

[313] *Ibid.*

[314] « Rapport final du groupe de travail des musées », *op. cit.*, p. 9.

[315] D'après Maurice Besset, « Procès-verbal de la séance du 18 mars 1965 », *op. cit.*, p. 4.

[316] « La Commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique pour le Ve Plan avait fortement insisté sur l'urgence, pour contribuer à enrayer le déclin de Paris comme capitale artistique, de la construction du Musée du XXe siècle, dont le projet n'avait été qu'esquissé au cours du IVe Plan. […] Ce projet a particulièrement souffert des contraintes financières imposées aux équipements culturels, au point que seuls des crédits d'études ont été retenus, pour la durée du Ve Plan » (Marie-Aimée Latournerie, « Projet de réforme du Musée national d'art moderne », décembre 1966, AN/19950514/14, dossier « Musées, 1959-1970, Généralités », chemise « Musée d'art moderne, 1965-67 »).

[317] *Cinquième Plan de développement économique et social (1966-1970)*, Paris, Imprimerie des Journaux officiels, annexé à la loi n°65-1001 du 30 novembre 1965 portant approbation du Ve Plan. Seule la création des galeries d'expositions du Grand Palais est évoquée (p. 105).

[318] « Il y a quelques semaines à peine, j'étais convié à aller voir sur place [à la Défense] le terrain sur lequel s'élèverait le musée du XXème siècle. Vous m'annoncez maintenant, sans autre contact entre nous, que le projet est abandonné totalement et définitivement. » (Lettre de Jean Chatelain à Antoine Bernard du 23 février 1966, AN

Ces événements, surtout, offrent une opportunité au pôle « avant-gardiste » du ministère, plus critique vis-à-vis de la politique suivie par le MNAM, pour tenter de reprendre en main le projet et faire avancer ses propres propositions[319]. C'est d'autant plus le cas que le départ de Cassou implique théoriquement son remplacement par Dorival, son conservateur adjoint depuis les débuts du musée. Or, comme nous l'avons vu, celui-ci défend une conception de l'art moderne plus étroite, conservatrice et nationaliste que Cassou et se trouve de ce fait plus étranger encore que son prédécesseur à la scène artistique contemporaine. Nommer Dorival conservateur en chef du MNAM, qui plus est à un moment charnière de l'histoire du musée, qui doit être réformé et rebâti au plus tôt, apparaît donc tout à fait inenvisageable pour les responsables du ministère, Malraux en tête. Le moment d'opportunité comporte donc aussi un risque. C'est en tout cas un tournant dans l'histoire des projets de réforme du MNAM. Leur enjeu central change du tout au tout en quelques mois : alors que ceux-ci se focalisaient surtout sur le remplacement des locaux du Palais de Tokyo par une construction plus moderne et mieux adaptée, le problème à résoudre désormais est bien celui des orientations artistiques suivies par le MNAM et donc de la compétence de ses dirigeants en matière d'art contemporain. C'est là une première victoire pour Picon, qui entendait dès le début des années 1960 poser le débat en ces termes, mais n'avait pu que manœuvrer en sous-main jusqu'alors, en contournant le projet Cassou-Besset officiellement approuvé par Malraux, la DMF et le Plan. Car le conflit principal, au sein du ministère, l'oppose en fait au directeur des musées de France, Jean Chatelain. La DMF, théoriquement, est placée sous la tutelle de la DGAL, au même titre par exemple que le service de la Création artistique, mais, direction administrative déjà ancienne, aux effectifs et aux pouvoirs étendus – puisqu'elle est en charge de l'ensemble des musées publics français –, elle jouit traditionnellement d'une certaine autonomie, qui lui permet d'opposer des résistances non seulement à Picon mais également au ministre et à son cabinet. Au-delà d'une opposition de vues entre deux officiels de premier plan – Chatelain apparaît tout à fait indifférent aux questions relatives à l'art contemporain tandis que Picon est, comme le lui reproche à demi-mot son adversaire, « plus passionné d'art moderne que d'art ancien »[320] –, il s'agit aussi d'une

19950514/14, *ibid.*). Pourtant, à l'automne 1965, Malraux a demandé à André Wogenscky (l'architecte en charge de la partie culturelle du chantier de la Défense) de poursuivre le projet : si le Musée du 20e siècle, toujours fondé sur le modèle Besset-Corbusier, est encore présent dans les deux plans du programme culturel de la Défense proposés en novembre 1965 puis en mai 1967, il a en revanche disparu de la maquette présentée en mai 1969. La date « officielle » de l'abandon du musée pourrait donc avoir été un peu plus tardive, même si celui-ci a déjà vu sa surface réduite et son emplacement mis en cause dans le plan de mai 1967 (Dominique Amouroux, *op. cit.*).

[319] « Il a paru opportun, au départ de Jean Cassou, de profiter de la vacance du poste de conservateur en chef pour entreprendre une réorganisation du Musée national d'art moderne, et pour mieux préciser le rôle et les moyens respectifs de la direction des Musées d'une part, du Service de la Création artistique d'autre part, en matière d'art contemporain » (« Note sur la réorganisation du Musée national d'art moderne et les modalités d'intervention de l'Etat dans le domaine de l'art contemporain », non signée (probablement d'Antoine Bernard ou Pierre Moinot), non datée (vers juillet 1967), AN/19950514/9, dossier « Centre national d'art contemporain, 1963-1973 », chemise « Centre national d'art contemporain. Création »).

[320] Lettre de Jean Chatelain à Antoine Bernard du 21 janvier 1966 sur l'« Acquisition et gestion des collections d'art moderne », AN/19950514/14, *op. cit.*

divergence profonde entre deux organes administratifs, impliqués tous deux dans la gestion des collections du MNAM, mais orientés par nature vers des buts antagonistes : la direction des Musées de France et le service de la Création artistique. Nous l'avons vu en effet, la DMF comme le SCA participent à l'enrichissement des collections du MNAM, mais selon leurs propres procédures et avec des critères distincts. La DMF, appuyée sur un comité des conservateurs et sur le conseil artistique de la Réunion des musées nationaux[321], se limite à l'acquisition d'œuvres d'artistes décédés (exceptionnellement d'artistes vivants lorsqu'il s'agit de legs et donations), selon la même procédure qu'elle applique aux acquisitions de tous les musées nationaux. Le SCA est quant à lui chargé des achats et commandes aux artistes vivants, dont une partie (mais pas la totalité) peut être attribuée au MNAM. Par fonction et par tradition donc, la DMF se préoccupe surtout de l'enrichissement du patrimoine national et de sa bonne conservation, en privilégiant de ce fait les œuvres jugées indisputables d'artistes consacrés, tandis que SCA conçoit ses activités de commande et d'acquisition comme l'instrument principal d'une politique générale de soutien aux artistes vivants.

Cette divergence s'est accrue depuis la création du ministère puisque, comme le résume Anthonioz lui-même, « l'institution en 1962 d'un Service de la Création artistique marquait la volonté de promouvoir au sein du Ministère des Affaires culturelles, une action d'ensemble destinée à favoriser le développement des arts plastiques contemporains »[322]. A l'inverse, Chatelain et l'essentiel du corps des conservateurs impliqué dans les acquisitions des musées nationaux semblent très hermétiques à ces préoccupations, au point que les responsables du MNAM eux-mêmes, pourtant pas particulièrement aventureux dans leurs approches de l'art moderne, doivent se battre contre la DMF et ses commissions d'achat pour faire aboutir leurs propositions d'acquisitions. Pour autant, Cassou et Dorival ne se sont pas appuyés sur l'aide qu'aurait pu représenter le SCA, surtout après le remplacement de Cogniat et Lamy par une nouvelle génération d'inspecteurs de la Création, dont les choix sont perçus, non sans raison, comme une mise en cause de leurs propres orientations. De ce fait, comme le déplore le cabinet de Malraux, « la plus grande partie des collections d'art contemporain nouvellement acquises est stérilisée dans les réserves du Musée national d'art moderne »[323] et l'un des buts de la réforme du musée doit être « la sortie des caves des œuvres achetées par Anthonioz depuis qu'il est là »[324]. Sous les apparences d'un imbroglio bureaucratique frisant parfois l'absurde, existe

[321] La direction des Musées de France a sous sa responsabilité l'ensemble des musées publics français. La Réunion des musées nationaux (RMN), qui est placée sous l'autorité de la DMF, est l'organe par lequel sont administrées un petit nombre d'institutions prestigieuses dotées du statut de musées nationaux, par opposition à la très large majorité des musées territoriaux (souvent rattachés aux municipalités).

[322] Note non signée (mais très probablement d'Anthonioz) sur le « Service de la Création artistique » adressée à André Malraux, 31 mai 1967, AN/19880465/64, dossier « CNAC. Fonctionnement, moyens ».

[323] « Note sur la réorganisation du MNAM et la création d'un CNAC », 10 juillet 1967, *op. cit.*

[324] Antoine Bernard, note au ministre sur le « Musée d'Art Moderne », 4 juillet 1967, AN/19950514/14, dossier « Musées 1959-1970. Généralités », chemise « 1965-1967. Musée d'Art Moderne ».

donc bien une opposition de fond, entre deux manières de concevoir l'intervention de l'Etat dans le champ de l'art, qui recoupent elles-mêmes des divergences de vue irréductibles quant à la valeur de la production artistique la plus récente, en particulier dans ses formes les moins conventionnelles. Dans ce conflit entre les deux organes administratifs en charge des acquisitions du MNAM, non seulement la DGAL à travers Picon, mais également Malraux et son cabinet penchent clairement du côté de la Création artistique contre les Musées. Nous avons déjà évoqué l'adhésion du ministre aux critiques encore confidentielles formulées en 1964 par Picon contre le MNAM, sa politique d'acquisition et d'exposition. Le nouveau (et dernier) directeur de cabinet de Malraux, Antoine Bernard, réitère ces positions en 1966 :

> *Le Ministre d'Etat n'est pas satisfait de la manière dont est géré le musée d'art moderne et il est décidé à ne pas en confier la responsabilité à celui qui assure l'intérim de la direction de cet établissement depuis le départ de M. CASSOU, à savoir M. DORIVAL. Mais il ne suffit pas de changer de direction. L'institution même du musée d'art moderne, conçu comme un musée national entre autres, n'est pas bonne. La fonction principale du musée d'art moderne est moins de conserver un patrimoine incontesté que de constituer les futures collections de l'Etat en œuvres de notre siècle ; ce qui implique […] un bon dialogue entre [les dirigeants du Musée] et les artistes vivants. […] Il ne faut pas se dissimuler que cette étude [sur le nouveau statut du MNAM], qui se heurte à de nombreuses résistances du côté des Musées, sera longue.*[325]

Ces propos ne laissent donc aucun doute sur les positions du ministre et de son cabinet ; ils montrent également la conscience que Malraux et Bernard ont de devoir affronter sur ce point une durable résistance de Chatelain, représentant des intérêts et des convictions majoritaires au sein du corps des conservateurs de musées. Néanmoins, c'est plutôt en position d'arbitre, chargé d'atteindre un compromis, que se trouve le cabinet ministériel lorsque le conflit éclate ouvertement entre Picon et Chatelain en janvier 1966, à propos du sort à faire, conjointement, à Dorival, au MNAM et aux projets de création d'un nouveau musée ou d'une nouvelle galerie d'exposition pour l'art contemporain[326]. Les deux hommes réagissent alors à un rapport du cabinet qui propose de créer une galerie d'art contemporain, distincte du MNAM, et de détacher les deux institutions de la direction des Musées pour les rattacher au service de la Création artistique – un projet plus modeste que la construction *ex nihilo* d'un Musée du XXe siècle, reportée *sine die*, mais qui permettrait de résoudre rapidement tout à la fois les problèmes de direction du MNAM et le manque d'un lieu d'exposition pour l'art contemporain à Paris. La position de Chatelain à ce sujet est claire ; c'est celle qu'il défend depuis le départ de Cassou et qu'il maintiendra quasi inchangée jusqu'à la création du Centre national d'art contemporain : il approuve « l'opportunité de prévoir, en dehors des musées eux-mêmes, une galerie expérimentale […] qui accueillerait les productions de l'art immédiatement contemporain »,

[325] « Le Musée d'art moderne », note non signée ni datée, qui suit une lettre d'Antoine Bernard à Jean Chatelain du 9 mai 1966, AN/19950514/14, dossier « Musées 1959-1970 », chemise « 1965-1967. Musée d'Art Moderne ».

[326] On trouve de nombreuses lettres et notes de ces deux protagonistes datées de janvier 1966 (après une réunion commune, semble-t-il, convoquée le 4 janvier par Antoine Bernard) dans AN/19950514/14, *ibid.*

selon un critère restant à déterminer (œuvres de moins de vingt ou trente ans ou œuvres d'artistes vivants, selon ses premières suggestions), pourvu qu'elle laisse intactes les collections déjà attribuées au MNAM. Une telle galerie dépendrait seulement du SCA et devrait disposer d'un budget propre, indépendant de celui des musées. En revanche, il s'oppose catégoriquement à ce que le MNAM (ou le Musée du XXe siècle censé lui succéder un jour) soit doté d'un statut spécial et retiré du champ de compétences de la DMF pour passer sous contrôle du SCA. Aucune spécificité de l'art moderne ne pourrait justifier un tel traitement différencié de ce musée[327], pas même le fait qu'il accueille des œuvres moins consacrées que celles des musées d'art ancien[328]. La seule distinction qui vaille est celle entre le passé, y compris le plus récent, qui appartient aux musées et en constitue le fondement, et l'avenir, dont le service de la Création doit en effet avoir la charge[329]. De plus, le détachement du MNAM du reste des musées constituerait à la fois une injustice de traitement – l'art ancien n'est pas moins important ni moins démuni financièrement que l'art contemporain[330] – et une aberration administrative[331]. « Je crains fort », conclut Chatelain avec une naïveté feinte ou réelle, « que sous l'argument courtois de la spécificité nécessaire du musée du XXème siècle ne se cache une critique peut être inconsciente des musées nationaux, tels qu'ils existent à l'heure actuelle »[332].

Et en effet, c'est évidemment là le nœud du problème : « l'absence de langage commun », comme l'explique Picon dans sa réponse, entre une direction des Musées de France dédiée toute entière à ses missions de conservation patrimoniale et au respect des règles administratives afférentes, et le projet de soutien accru, « sûrement hétérodoxe », à l'art moderne et contemporain que défendent conjointement le cabinet ministériel, la DGAL et le SCA[333]. Contre les propositions du cabinet aussi bien que de la DMF, Picon refuse quant à lui de distinguer administrativement entre un musée dédié à l'art moderne consacré (qu'il s'agisse du

[327] Il n'est pas concevable que « la spécificité de l'objet commande la spécificité de l'institution qui le présente » (lettre du 7 janvier 1966 au directeur du cabinet, *ibid.*).

[328] « Toutes les notions évoquées pour distinguer le musée d'art moderne des autres sont artificielles – que veut dire artiste consacré ? […] On a découvert Georges de la Tour il n'y a pas si longtemps » (lettre du 21 janvier au directeur du cabinet, *ibid.*).

[329] « A mon sens, il y a cependant une différence fondamentale entre les musées et la création artistique ; mais elle est d'ailleurs : les musées accueillent ce qui existe, ce qui a été déjà créé. A cet égard, ils sont toujours tournés vers le passé, plus ou moins éloigné ». Rien ne peut justifier « qu'on s'écarte de la distinction simple : passé d'un côté, y compris le passé le plus immédiat ; avenir de l'autre. […] Les musées accueillent ce qui est fait ; le service de la production artistique s'efforce de susciter la création » (*ibid.*).

[330] « S'agit-il alors d'isoler le musée du XXème siècle pour le doter, lui et lui seul, de moyens considérables, d'un personnel au statut plus souple, mieux rémunéré, de crédits de gestion moins étriqués ; je pense la formule détestable et injustifiable » (lettre du 7 janvier 1966, *op. cit.*).

[331] « On risque au surplus en voulant adopter sur le plan des institutions nationales une distinction aussi artificielle d'aboutir à des résultats illogiques. » (Lettre du 21 janvier 1966, *op. cit.*).

[332] Lettre du 7 janvier 1966, *op. cit.*

[333] « La note du Directeur des Musées de France […] constitue une impeccable argumentation administrative. Mais elle ignore sincèrement, naïvement, irrémédiablement, la vision des réalités qui inspire un projet sûrement hétérodoxe. Elle ignore le ratage de l'actuel MNAM, ne voyant pas quel critère opposer au goût d'un conservateur régulièrement nommé. […]. Peu importe que le malade meure, pourvu que ce soit dans les règles. » (Note de Picon au directeur de cabinet Antoine Bernard, 11 janvier 1966, *op. cit.*).

MNAM ou du futur Musée du XXe siècle) et une galerie expérimentale[334] : ce n'est, selon lui, qu'un moyen pour Chatelain de maintenir sous sa tutelle les collections du MNAM avec Dorival à leur tête, tout en abandonnant à un sort incertain un art contemporain qui ne l'intéresse pas. Il n'existe pas en outre de critère automatique soutenable – grand sujet de discussion du ministère tout au long de cette période – qui permette d'opérer dans l'art du 20e siècle un partage entre les œuvres dignes d'être muséifiées et celles devant être cantonnées à un espace probatoire. Alors que pour le cabinet, « l'idée de base est la séparation des morts et des vivants »[335], Picon dénonce là une pensée d'« officier d'état-civil », sans rapport avec la logique historique de succession des œuvres[336]. Comme Chatelain, mais pour des raisons radicalement opposées, il rejette la distinction entre artistes consacrés et non consacrés : alors qu'il s'agissait pour Chatelain de refuser le détachement de l'art moderne vis-à-vis de l'art ancien et de défendre ainsi son appartenance au monde des musées, conçus comme conservatoires du passé, Picon au contraire veut promouvoir une unité d'ensemble entre l'art des premières avant-gardes et l'art actuel, qui justifie leur présentation au sein d'un même musée liant passé et présent[337]. Il se rapproche d'ailleurs en cela paradoxalement des projets désormais abandonnés de Cassou et Besset, qui admettaient une distinction mouvante entre art moderne et art contemporain, mais au sein d'une seule et même institution, et selon des critères fondés seulement sur une approche historico-esthétique, constamment en cours de révision[338].

L'enjeu fondamental surtout, pour Picon, est d'obtenir une direction administrative unique pour le MNAM et son prolongement, quelle que soit la forme qu'il prenne[339]. Ceci, d'une part, parce que l'ouverture à l'art contemporain ne peut être le seul objectif – ou plutôt elle doit être liée, à travers la vision d'un même responsable, à une révision de la politique d'acquisitions et d'expositions suivies jusqu'à présent par le MNAM pour l'art des deux

[334] C'est un changement de position par rapport aux projets que Picon défendait avec Mathey dans la première moitié de la décennie, visant seulement à l'obtention d'une telle galerie d'exposition pour l'art contemporain. Mais la situation nouvelle ouverte par le départ de Cassou et l'abandon de l'ancien projet de Musée du XXe siècle offre des opportunités pour des ambitions accrues.

[335] « Note sur le musée d'art moderne », non signée (possiblement Hubert Poyet, conseiller technique au cabinet du ministre), non datée (entre janvier et octobre 1966), AN/19950514/14, dossier « Musées 1959-1970. Généralités », chemise « 1965-1967. Musée d'Art Moderne ».

[336] « De Stael est mort depuis dix ans, Atlan depuis six ans. Leurs œuvres ne sont pas séparables des plus récentes salles. Elles doivent être montées après telle œuvre de Masson ou de Miro qui n'est pas encore faite. » (Note de Picon à Bernard du 11 janvier 1966, *op. cit.*, p. 3).

[337] « Si l'incertitude croît à mesure que l'on se rapproche du présent, il n'y a pas là une loi si rigoureuse qu'elle puisse justifier la distinction entre un Musée définitif et une Galerie probatoire. La consécration n'est pas une conséquence mécanique de la mort. Elle ne peut être qu'une décision toujours risquée et révocable, prononcée par le vivant […]. Tout cela pour dire que, puisqu'il n'y a pas d'opposition absolue entre un Musée du passé et un Musée du présent, celui-là révisant ses choix comme celui-ci, le critère de la consécration ne permet pas de justifier, face à un Musée immuable, une Galerie essentiellement probatoire » (*ibid.*, p. 3-5).

[338] La future institution devant disposer d'un autre lieu s'ajoutant au Palais de Tokyo devenu trop étroit (on pense alors au pavillon de Marsan), Picon imagine « à Marsan la période prestigieuse s'ouvrant vers 1900 et dominant la première moitié du siècle, et à Tokyo ce qui naît à partir de 30 et 40 », idée très proche de celle défendue dans l'« Avant-projet de Musée du XXème siècle » de Cassou et Besset (*ibid.*, p. 7).

[339] « A aucun prix, il ne faut entre le Musée et la Galerie une distinction telle qu'elle impliquerait une dualité de tutelle administrative […]. Il s'agit d'un même ensemble. » (*Ibid.*, p. 2).

premiers tiers du siècle : « il n'est pas question de garder le Musée d'art moderne tel qu'il est et de commencer après lui autre chose, puisqu'il faut l'écrémer et le compléter »[340]. C'est là une autre raison du refus du critère de la consécration, dont l'interprétation par les mêmes officiels conservateurs qui dominent la politique artistique française depuis des années conduirait à « demander à Giacometti, Balthus, Dubuffet, Hartung, etc. d'appartenir au probatoire quand Kisling, Goerg, Walch, Legueult, Brayer, Oudot, etc. [*c'est-à-dire des peintres plutôt académiques*] appartiendraient au définitif »[341]. D'autre part, et surtout, la défense d'une direction unique pour le musée et la galerie répond à une volonté de contester la tutelle du MNAM à la DMF. Picon conclut ainsi en demandant à Malraux d'être chargé de la mission de réorganisation de l'actuel Musée d'art moderne et d'obtenir pour cela la nomination à ses côtés d'« un conservateur qui soit [son] complice et qui ne peut être que Mathey ou Leymarie »[342]. Dans le cas où une telle réorganisation ne pourrait être accomplie, où la DGAL ne pourrait reprendre à la DMF le contrôle du musée, où l'on ne pourrait même « supprimer le problème en nommant tout simplement à Tokyo des conservateur valables – l'équipe Leymarie, Mathey, Chatelet », il recommande de « laisser Tokyo à son triste sort, et [de] créer non point une galerie d'art contemporain condamnée au second rôle par sa délimitation chronologique et son caractère expérimental, mais *un autre Musée à part entière* »[343].

Tout en étant plutôt favorable aux options défendues par Picon[344], le cabinet ministériel semble embarrassé par l'ampleur de la divergence entre ses deux directeurs administratifs, qui l'empêche de trouver un compromis rapide, tandis que Chatelain continue dans les mois qui suivent de marteler sa position par des courriers réguliers défendant le bilan du MNAM et pressant de nommer définitivement Dorival à sa tête. Car en effet, à cette première cause de confrontation concernant la réorganisation future du MNAM s'ajoute le problème, plus concret et plus urgent, de l'avenir de Dorival, qui assure une direction par intérim depuis le départ de Cassou. Loin d'être un simple « problème de personne »[345], le cas Dorival cristallise le

[340] Picon a aussi à l'esprit la nécessité de réformer le MNAM pour obtenir d'artistes (sans doute pense-t-il à Dubuffet) des donations auxquelles ils se refusent tant que le musée préfère accrocher à ses cimaises des œuvres académiques de second rang : « le premier acte de la nouvelle direction du Musée d'Art Moderne doit être de mettre dans les réserves les toiles plus que douteuses […], dont quelques-uns de nos plus grands artistes actuels refusent avec raison le voisinage […] Que l'on sache qu'au Musée d'art moderne l'on commence à décrocher et à accrocher : je me porte garant que des dons considérables viendront très vite » (*ibid.*, p. 5 et 10).

[341] *Ibid.*

[342] Il demande de la même manière « un architecte complice » et « un administratif complice pour résoudre certains des problèmes que la Direction des Musées de [l]'aidera certainement pas à résoudre » (*ibid.*, p. 9).

[343] Note du 11 janvier 1966 au directeur de cabinet, *op. cit.*, p. 2. Jean Leymarie deviendra le directeur du MNAM après le départ de Dorival en 1968. Albert Châtelet, alors conservateur au musée de Lille, est régulièrement cité dans les documents du ministère comme un potentiel directeur du MNAM, favorable en tout cas aux options modernes que l'on entend promouvoir.

[344] « C'est un musée, et il relève comme tel de la direction des Musées. Mais sa vocation particulière à la "modernité" implique une ouverture sur le présent et une tension vers l'avenir qui le distinguent des autres musées ; elle le met en prise directe avec l'art vivant, et, par là, le rapproche de la création artistique. » (Hubert Poyet (?), « Note sur le Musée d'Art Moderne », *op. cit.*).

[345] Comme croit le comprendre Pierre Moinot qui, à son arrivée à la tête de la DGAL en remplacement de

problème de l'orientation que le ministère veut donner au MNAM, au futur musée censé le remplacer et plus généralement aux relations de l'Etat français à l'art contemporain. En effet, la DMF est aussi responsable administrativement du corps des conservateurs du patrimoine (dont beaucoup de ses cadres, d'ailleurs, sont issus) pour lequel existe, comme dans le reste de la fonction publique, un système d'avancement de grade par ancienneté. Or celui-ci exige que Dorival accède au grade de conservateur en chef, position qui doit s'accompagner de responsabilités accrues – ce qui ne laisse théoriquement guère d'autre solution que de le nommer à la tête du MNAM[346], d'autant qu'il a été tout au long du mandat de Cassou son principal adjoint. Comme ne cesse de le répéter Chatelain : « pour le corps de la conservation tout entier, la mise à l'écart d'un élément qui possède tant de titres, et qui, à beaucoup d'égards, apparaît comme un modèle des qualités morales et professionnelles exigées de la corporation, risque d'avoir des répercussions psychologiques fâcheuses. »[347]. Le refus de Malraux et de ses proches collaborateurs de nommer Dorival à la tête du MNAM apparaissant finalement inflexible, Chatelain se résout, près d'un an après que cette décision lui a été communiquée[348], à accepter une solution de compromis, qui consisterait à accorder le grade de conservateur en chef à Dorival mais en le déchargeant de toute responsabilité liée à l'art contemporain. Les fonctions de conservation, d'acquisition et d'exposition, normalement toutes trois à la charge du directeur d'un musée, seraient différenciées[349] et les responsabilités Dorival se limiteraient à la conservation et aux acquisitions d'artistes décédés, tandis que la collection d'œuvres d'artistes vivants et leur exposition pourraient être assumées par d'autres responsables, nommés par le SCA et éventuellement recrutés hors du corps des conservateurs[350]. A terme, ceci conduirait, conformément au souhait initial de Chatelain de distinguer musée d'art moderne et galerie d'art contemporain, à fondre le MNAM dans le Louvre sous « le nom de département des peintures et sculptures du temps moderne »[351], avec Dorival à sa tête.

L'adoption par Chatelain de cette solution de compromis est tout à fait révélatrice du souci quasi exclusif qui l'anime pour le travail de conservation patrimoniale et la préservation de l'appartenance des collections d'art du 20e siècle à l'ensemble plus vaste des collections

Picon en octobre 1966, semble mettre un peu de temps à saisir tous les enjeux, complexes il est vrai, sous-jacents à ces discussions (note de Moinot jointe à une copie d'une lettre de Jean Chatelain du 18 avril 1967, AN/19950514/14, dossier « Musées 1959-1970. Généralités », chemise « 1965-1967. Musée d'Art Moderne »).

[346] Car « la pratique est de laisser le responsable d'un musée en place jusqu'à la fin de sa carrière, sauf demande de mutation de sa part. Ce n'est qu'un usage auquel on ne peut porter atteinte brutalement et sans préavis » (lettre de Jean Chatelain à Antoine Bernard, 9 juillet 1966, *op. cit.*).

[347] Lettre de Jean Chatelain au directeur général des Arts et des lettres, 19 avril 1967, *op. cit.*

[348] « L'opinion du Ministre, telle qu'elle m'a été communiquée, est que M. DORIVAL […] n'est plus en mesure […] de suivre efficacement l'évolution de l'art contemporain et d'avoir avec les milieux artistiques les plus actifs les contacts utiles. […] Je ne puis, après avoir maintes fois présenté la défense de l'intéressé, que prendre note de ce jugement qui semble définitif. » (Lettre au directeur du cabinet de Malraux, non datée, mais devant suivre de peu une note du 9 juillet 1966, *op. cit.*)

[349] Note d'Antoine Bernard à Jean Chatelain du 9 mai 1966, « Musée d'Art Moderne », *op. cit.*

[350] Lettre au directeur du cabinet de Malraux, non datée (vers juillet 1966), *op. cit.*

[351] Lettre du 18 avril 1967, *op. cit.*

nationales, dont il cherche même à renforcer, au sein du Louvre, l'apparence de continuité. Réciproquement, elle indique, d'une part, l'indifférence fondamentale du directeur des Musées de France pour la question de l'art contemporain, dont il semble ne jamais vraiment comprendre (par aveuglement ou par tactique) qu'elle constitue la motivation principale des demandes de réforme qui lui sont opposées par le cabinet ministériel, la DGAL et le SCA : il ne peut envisager qu'une externalisation de cette action de soutien et de prospection dans le champ de l'art vivant hors du MNAM, mais certainement pas son intégration aux missions fondamentales d'un musée. D'autre part, ces propositions révèlent également le désintérêt dans lequel il tient ce qu'il nomme « la fonction de présentation » des collections, c'est-à-dire, à travers notamment les expositions temporaires, la facilitation de l'accès du grand public au musée. Chatelain en vient même à déplorer, dans une sorte de réalité renversée au vu de la situation du MNAM à ce moment-là, que l'« on semble […] se soucier exclusivement aujourd'hui de la fonction de découvreur et d'animateur d'un nouveau responsable de l'art moderne » au risque d'« oublier l'extrême importance de la fonction de conservation »[352]. Le fait même qu'il soit prêt à déléguer ces fonctions de découverte et d'animation à des services indépendants, afin de maintenir à tout prix Dorival à la tête du MNAM, indique que le contact avec la création contemporaine et le souci du public ne sont encore pensées par les principaux responsables des musées français, dans le meilleur des cas, que comme des compétences secondaires, en aucun cas indispensables, pour le poste de conservateur en chef d'un musée d'art moderne. Cette position, étonnante rétrospectivement au vu des évolutions qu'ont connues depuis les musées, ne doit pas être réduite aux travers individuels d'un officiel particulièrement peu soucieux de démocratisation culturelle. Elle est en fait partagée par un nombre important de conservateurs de musées, méfiants face au développement à cette période des expositions temporaires, là où leur rapport au public pouvait se limiter jusqu'alors à de légers ajustements, en fonction des acquisitions annuelles, de l'accrochage de leurs collections permanentes. En atteste la réflexion agacée, symptomatique de cette conception du « musée conservatoire » que dénonçait Cassou, du conservateur en chef du département des peintures du Louvre, Germain Bazin, en 1967 :

> *La vogue des expositions. Tout le monde y pousse : les érudits qui réclament des manifestations scientifiques, le public affamé d'actualité, les politiques qui voient dans les chefs-d'œuvre des instruments diplomatiques, les conservateurs qui veulent montrer ce qu'ils savent faire. Autrefois, un bon conservateur était celui qui faisait un musée, aujourd'hui c'est celui qui le défait.*[353]

Paradoxalement, elle est aussi à cette période un point commun au pôle le plus « conservateur » et au pôle le plus « avant-gardiste » du ministère. En effet, Picon, si pressant et entreprenant pour réorienter la mission fondamentale du MNAM vers cette fonction de

[352] Lettre au directeur du cabinet de Malraux, non datée (vers juillet 1966), *op. cit*.
[353] Germain Bazin, *Le Temps des Musées*, 1967, cité par Benjamin Fellmann, *op. cit.*, p. 341.

découverte que néglige Chatelain, le rejoint en revanche sur sa relative indifférence à la question de l'accès du grand public au musée, à laquelle il ajoute même une franche hostilité. Ceci peut paraître étonnant pour l'une des figures fondatrices d'un ministère qui a mis la démocratisation culturelle au premier rang de ses missions, mais comme cela a souvent été remarqué, la conception de la démocratisation qui prévaut sous Malraux, dédiée toute entière à l'élargissement de l'accès aux « chefs-d'œuvre » de la culture savante[354], selon une logique légitimiste de diffusion verticale et descendante, réticente surtout à toutes les formes de médiation entre l'œuvre et son public, apparaît foncièrement élitiste[355]. Or, Picon représente au sein des Affaires culturelles l'un des responsables les plus conservateurs sur ce point. Dans les débats qui agitent les débuts du ministère sur la distance à adopter vis-à-vis de l'Education nationale (dont il est issu) et vis-à-vis surtout des associations d'éducation populaire, il est proche des positions défendues par Emile Biasini, partisan de la différenciation la plus radicale et hostile, voire méprisant à l'égard de l'éducation populaire, par opposition au pôle représenté par Moinot (le successeur de Picon), plus favorable à un appui du ministère sur cette dernière[356]. C'est en conformité avec cette conception de l'action culturelle que Picon exprime, dans son projet de réforme du MNAM, son aversion envers « la profusion des activités médiocres de diffusion et de pédagogie », qu'il souhaite remplacer par un « un témoignage de la plus haute qualité – un Collège des Arts », où enseigneraient les plus grands artistes et historiens de l'art et que l'on imagine nettement plus exclusif[357]. « L'ennemi, dans les musées d'art moderne, c'est, en premier, le peintre vivant, le public ensuite », déclare quelques années plus tard le critique d'art Otto Hahn, en évoquant le musée du Palais de Tokyo[358]. Le discours des officiels français en charge de sa réforme dans les années 1960 ne permet pas de lui donner tort.

4.5. Le projet Latournerie, dernière tentative échouée de réforme du MNAM (1966)

C'est avec ce mélange d'élitisme artistique et scientifique et de désintérêt pour la facilitation de l'accès du public aux musées – attitudes largement partagées, donc, parmi les principaux responsables de la politique artistique française jusqu'au milieu de la décennie – que rompt l'importante étude réalisée par Marie-Aimée Latournerie sur la réforme du MNAM à la fin de l'année 1966[359]. Celle-ci répond à une commande du directeur du cabinet ministériel,

[354] Comme le résume Malraux, « La position du Ministère est de promouvoir les œuvres les plus hautes pour le plus grand nombre possible de gens. » (Procès-verbal de la réunion inaugurale de la commission de l'Equipement culturel du IVème Plan, 8 février 1961, *op. cit.*, p. 4).

[355] Sur ce sujet maintes fois commenté, voir notamment Philippe Urfalino, *op. cit.* et bien sûr *L'Amour de l'art* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel (*op. cit.*), qui constitue (plus ou moins explicitement) la première critique sociologique étayée de cette doctrine ministérielle.

[356] Sur ce clivage, qui est moins une opposition franche qu'une divergence progressive dans la doctrine du ministère, voir Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 61-108 ; voir également Geneviève Poujol, *op. cit.*, p. 49-58.

[357] Gaëtan Picon, note du 9 janvier 1966, *op. cit.*, p. 7.

[358] Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén. Beaubourg », *Artpress*, n°8, décembre-janvier 1974, reproduit dans Catherine Millet (éd.), *Le Centre Pompidou. Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Artpress, 2017, p. 12.

[359] Marie-Aimée Latournerie, « Projet de réforme du Musée national d'art moderne », *op. cit.*

Antoine Bernard, qui cherche ainsi à résoudre enfin le double problème posé par la succession de Cassou[360] et le désaccord profond entre DMF et DGAL sur l'avenir du MNAM. A la fin du printemps 1966, il fixe les axes de la réforme du MNAM sur lesquels devra travailler Latournerie et notamment deux points-clefs. Premièrement, le ministre et son cabinet réclament une plus « grande autonomie administrative et financière du musée »[361] qui, combinée à une plus grande « participation du service de la création artistique à la gestion de ce musée » et à une « procédure d'achats commune pour toutes les œuvres qui entrent dans ce musée »[362], doit permettre de desserrer l'emprise conservatrice de la DMF sur les collections du MNAM et de « pratiquer une politique d'achats plus audacieuse »[363]. Deuxièmement, et c'est là une leçon tirée du long mandat de Cassou et de l'imbroglio de sa succession, ils demandent « une plus grande souplesse du statut de ses dirigeants »[364], qui évite non seulement qu'ils « soient nommés jusqu'à la limite d'âge »[365], mais permette même de les recruter « pour une durée limitée, de l'ordre de cinq ans »[366], en rupture avec les règles régissant les carrières du corps des conservateurs du patrimoine.

Malgré les résistances de Chatelain[367], ce sont bien ces directives que s'emploie à suivre Latournerie dans son « Projet de réforme » qui, après plusieurs mois d'enquête et d'entretiens avec les différents acteurs impliqués, est rendu en décembre 1966. Il constitue, avec l'« Avant-projet » de Cassou et Besset de 1964, l'autre grande étude préparatoire pour un nouveau MNAM sous le ministère Malraux – et il n'aura d'ailleurs pas plus de répercussions immédiates que le premier, même si, comme celui-ci, il exercera une influence diffuse de plus long terme, indiquée par sa récurrence dans de nombreuses archives administratives jusqu'à l'élaboration du Centre Pompidou. Il se distingue en revanche de son prédécesseur sur deux grands points. Premièrement, il s'ouvre et fait reposer ses propositions de réforme sur une franche critique du MNAM actuel, alors que le rapport de Besset et Cassou n'exprimait évidemment rien de tel. A l'inverse, pour Latournerie, non seulement le musée « n'est plus […] d'un modernisme au goût du jour »[368], mais, au-delà du bâtiment, sa direction, inchangée depuis ses débuts, est confrontée à un double échec : le MNAM « n'entretient pas de contacts très étroits avec le monde artistique

[360] Note d'Antoine Bernard à Jean Chatelain du 23 avril 1966 sur la « Nomination de M. DORIVAL au grade de Conservateur en Chef », *op. cit.*

[361] Note d'Antoine Bernard à Jean Chatelain du 9 mai 1966 sur le « Musée d'Art Moderne », *op. cit.*

[362] Lettre d'André Malraux à Jean Chatelain, non datée (mais répondant à une note de ce dernier en date du 24 septembre 1966), *op. cit.*

[363] Note « Musée d'Art Moderne », non datée et non signée mais jointe à la note d'Antoine Bernard à Jean Chatelain du 9 mai 1966 sur le « Musée d'Art Moderne », *op. cit.*

[364] Antoine Bernard, note « Musée d'Art Moderne » non datée, *op. cit.*

[365] Lettre d'André Malraux à Jean Chatelain, *op. cit.*

[366] Note d'Antoine Bernard à Jean Chatelain du 9 mai 1966 sur le « Musée d'Art Moderne », *op. cit.*

[367] Lettre à Antoine Bernard du 9 juillet 1966, *op. cit.*

[368] Marie-Aimée Latournerie, « Projet de réforme du Musée national d'art moderne », *op. cit.*, p. 2. Il était même plus brutalement qualifié de « laid », dans une version antérieure du rapport (« Esquisse d'un projet de réforme du statut administratif du Musée national d'art moderne », jointe à une lettre de Latournerie à Bernard du 19 octobre 1966, AN/19950514/14, *op. cit.*).

actuel » ; et il « n'attire pas le public »[369]. Le premier point, insiste l'autrice, ne peut être imputée seulement au manque de cimaises ou aux entraves administratives, mais « résulte aussi, il faut le dire, de la conception que les responsables du musée se sont jusqu'à présent fait de leur mission […], faire du Musée d'Art Moderne la Comédie Française des Arts Plastiques, ou l'antichambre du Louvre », de sorte « qu'avant d'avoir atteint le stade de la consécration officielle, les artistes tant français qu'étrangers, dans leur très grande majorité, vivent dans un état d'indifférence si ce n'est d'hostilité à l'égard du MNAM »[370]. C'est là, souligne Latournerie, « un climat particulier à la France », ce qui n'est pas anodin : les rivalités artistiques internationales constituent depuis longtemps un enjeu de fond de ces discussions et les officiels français prennent conscience à cette période du décalage croissant entre le MNAM et les musées plus avant-gardistes qui se sont développés aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe de l'Ouest, participant à reléguer Paris à une position de second rang.

Si ce type de critiques n'est pas tout à fait nouveau et a sans doute été suggéré à Latournerie par le cabinet ministériel et le service de la Création artistique, l'importance accordée au problème de la diffusion culturelle est en revanche plus originale[371]. Nous avons souligné que Picon et Chatelain, opposés en tous points sur le reste, se rejoignent dans une même indifférence à l'égard de l'accès du public au MNAM ; on ne trouve aucune mention non plus de ce type de préoccupation dans les directives données par le cabinet ministériel en vue d'une réforme du musée. Seuls les projets de Cassou manifestaient jusque-là un véritable souci du public, constant tout au long de sa carrière d'homme de musée (non sans lien avec ses engagements politiques à gauche et son début de carrière auprès de Jean Zay)[372], mais selon une veine didactique plus datée, cantonnée surtout au mode de présentation des œuvres (lisible, chronologique, lié à d'autres types de productions matérielles et intellectuelles), et sans envisager de médiation active, autour des expositions, en direction du public. De plus, par manque de moyens et d'initiative, ces idées ne s'étaient guère traduites en réalité au MNAM, où les expositions disposaient d'un budget de publicité quasi inexistant, d'un appareil explicatif à peine plus consistant et de catalogues bien en-deçà de ce que produisaient les autres musées internationaux d'importance comparable. C'est donc bien là un apport spécifique de Latournerie, dont il faut mentionner qu'elle est détachée pour cette mission par le service Etudes

[369] Ce sont là les deux sous-titres d'une première partie consacrée au « bilan de vingt ans de Musée national d'art moderne » (« Projet de réforme du Musée national d'art moderne », *op. cit.*).

[370] *Ibid.*, p. 1-2.

[371] Dans la première version de ce rapport, le problème de l'éloignement du MNAM vis-à-vis de l'art actuel n'est quasiment pas abordé. Latournerie consacre la plus large part de son étude à la nécessité de remédier au fossé entre le musée et le grand public (« Esquisse d'un projet de réforme du statut administratif du Musée national d'art moderne », *op. cit.*). Les annotations d'Antoine Bernard sur ce document lui reprochent cet oubli. Bernard Anthonioz et Hubert Poyet, qu'elle explique n'avoir pas encore rencontrés dans la lettre introduisant cette première « esquisse », doivent lui avoir rappelé l'importance de ce point, principale motivation de la réforme voulue par Malraux (lettre de Marie-Aimée Latournerie à Antoine Bernard du 19 octobre 1966, *op. cit.*).

[372] Sandra Persuy, « Jean Cassou, conservateur de musée », *op. cit.*, p. 234-236.

et recherches du ministère. Celui-ci, créé et longtemps dirigé par Augustin Girard, constitue au sein des Affaires culturelles une sorte d'enclave, indiscutablement plus intéressée par la question de la diffusion de la culture que par celle de la création artistique, mais surtout en net décalage, par son approche statistique et sociologique du problème, avec les conceptions plus lyriques et spéculatives de la démocratisation culturelle que l'on trouve dans les discours Malraux ou Picon[373]. Conformément aux enseignements récents de la sociologie de la culture (*L'Amour de l'art* a été publié quelques mois plus tôt), Latournerie remarque que « très rares sont ceux qui découvrent vraiment seuls la beauté, et ceux qui le prétendent oublient que ce sont leur famille ou leur type d'éducation qui la leur a fait découvrir [374]» – ce qui l'amène à regretter qu'« il n'existe aucune médiation entre les œuvres d'art » et le visiteur au MNAM[375]. C'est là, selon elle, la raison tout à la fois de la faiblesse relative du public du MNAM – 120 000 visiteurs annuels contre 700 000 au MoMA, seulement 10 à 40 000 visiteurs pour les expositions temporaires – et de son manque de fidélité – « y étant venu une fois, il n'y retourne que très rarement »[376]. De telles considérations marquent une nette rupture avec les conceptions anti-« pédagogiques » de Picon, qui vient alors de démissionner de la DGAL, mais elles ne trouvent pas pour autant d'écho au sein du ministère. De ce point de vue, ce « Projet de réforme » apparaît en avance sur les conceptions du musée encore prédominantes sous Malraux, d'autant qu'il fait dépendre, avec une certaine prescience, les deux principaux défauts du MNAM (passéisme et coupure vis-à-vis du public) l'un de l'autre : « il manque au Musée d'Art Moderne le ferment de vie d'avant-garde, d'excitation intellectuelle et d'enthousiasme qui pourrait accroître sa force d'attraction »[377]. C'est précisément sur cette alliance, jugée mutuellement bénéfique, entre « avant-gardisation » du musée et ouverture active vers le grand public que reposera, lors de la décennie suivante, le projet de Centre Pompidou.

Les propositions de Latournerie au terme de ces analyses renvoient, conformément à la mission qui lui a été donnée et à son statut d'administratrice civile, à une réforme essentiellement administrative et organisationnelle du MNAM, qui doit être aussi concrète et rapidement réalisable que possible. C'est là la seconde grande différence avec l'« Avant-projet » de Cassou et Besset qui, assez logiquement, se concentraient surtout sur les enjeux muséographiques, architecturaux et urbanistiques du futur musée. Ces propositions sont de deux ordres : à court terme, une série de mesures pour changer en profondeur la direction du MNAM – le recrutement, pour une période limitée et possible hors du corps des conservateurs, d'un directeur, assisté d'une commission, d'animateurs, etc. – et, à plus long terme, la

[373] Voir Vincent Dubois, *La Politique culturelle*, *op. cit.*, p. 286-304 ; et Laurent Martin, *op. cit.*, p. 23-60.
[374] « Esquisse d'un projet de réforme… », *op. cit.*, p. 3.
[375] « Projet de réforme… », *op. cit.*, p. 3.
[376] *Ibid.*
[377] *Ibid.*, p. 3.

construction dans le quartier des Halles d'un « Musée d'Art Moderne de Paris »[378] fusionnant le MNAM avec le Musée d'art moderne de la ville de Paris, sous le statut d'établissement public autonome, et donc délivré de la tutelle de la DMF. Cette dernière proposition est finalement assez proche de celle que formulait déjà le cabinet ministériel après les débats houleux de janvier 1966 entre Picon et Chatelain, qui imaginait seulement baptiser ce futur « super-musée » d'art moderne de Paris d'un autre nom, celui de « Centre national d'art contemporain »[379].

4.6. Une solution transitoire : le Centre national d'art contemporain (1967-1969)

La création, sous cet intitulé précisément, d'un nouveau lieu d'exposition pour l'art contemporain à Paris se concrétise six mois plus tard, à l'été 1967, mais elle ne prend pas la forme, souhaitée par le cabinet ministériel et par Latournerie, d'un nouveau grand musée parisien ; elle ne s'accompagne même pas d'une réforme des structures du MNAM, du fait des résistances tenaces de la direction des Musées de France[380]. C'est finalement une option plus modeste, défendue et mise en forme par Anthonioz en mai 1967[381], qui est adoptée par Malraux. Anthonioz a l'intelligence en effet de présenter la création d'un tel Centre national d'art contemporain (CNAC) indépendamment de toute ambition de transformation du MNAM, contrairement à toutes les tentatives qui ont précédé – tout au plus la collection de ce CNAC pourrait-elle constituer l'« embryon du futur musée du XXe siècle »[382] –, ce qui prévient toute nouvelle immixtion et opposition de Jean Chatelain. Le CNAC est seulement conçu comme le prolongement de l'activité du service de la Création artistique établi cinq ans plus tôt : celui-ci doit désormais entrer dans une nouvelle phase et se doter pour cela d'un instrument de présentation des œuvres dont il réalise chaque année l'acquisition[383]. Si cette proposition est encore en balance en juin 1967 avec les projets antérieurs de réformes plus ambitieuses[384], le

[378] *Ibid.*, p. 25.

[379] Hubert Poyet (?), « Note sur le musée d'art moderne », non datée (vers janvier 1966), *op. cit.* C'est là la première mention à notre connaissance du nom de l'institution qui va effectivement naître quelques mois plus tard.

[380] Les raisons de l'abandon du projet Latournerie, qui semble étrangement peu discuté après 1966, ne sont pas claires. On peut supposer, outre l'opposition attendue de Chatelain (lettre à Antoine Bernard du 18 avril 1967, *op. cit.*), que le remplacement en 1966 à la tête de la DGAL de Picon par Moinot, ôte à ces projets de réforme l'un de leurs principaux partisans – à un moment aussi où Malraux n'est plus très présent au ministère. De plus, Moinot, accaparé à ce moment-là par la réforme de la DGAL, apparaît moins au fait sur les sujets du MNAM et de l'art contemporain (voir ses notes manuscrites jointes aux lettres de Jean Chatelain du 18 et du 19 avril 1967, *op. cit.*).

[381] Note de Bernard Anthonioz à André Malraux, « Service de la Création artistique », 31 mai 1967, *op. cit.* D'après Germain Viatte, l'idée viendrait de Blaise Gautier et lui-même (entretien du 17 octobre 2019, *op. cit.*).

[382] *Ibid.*, p. 3.

[383] « L'aide à la création ne peut prendre toute sa signification que si elle se prolonge par une action culturelle ayant pour but, par une présentation judicieuse des œuvres, des informations de tous ordres les concernant, des échanges d'opinions, des débats, d'intéresser le public à l'art de notre temps. Or les moyens d'exposition du SCA sont inexistants, la collaboration avec le Musée d'Art Moderne aléatoire, les rapports avec les Maisons de la culture à l'état d'ébauche, les envois dans les musées de province laissés à la curiosité de conservateurs souvent peu ouverts à l'art moderne et les mises en dépôt dans les édifices publics n'ont la plupart du temps pour résultat que de débarrasser les réserves des œuvres les plus médiocres. […] [Ces conditions] me conduisent à penser qu'une intervention rationnelle de l'Etat dans ce secteur d'activité serait plus efficacement réalisée si elle était le fait d'un organisme indépendant placé sous la tutelle du ministère des Affaires culturelles et dont l'action porterait à la fois sur la création des œuvres et sur leur diffusion. » (*Ibid.*, p. 1-2).

[384] Une note du 5 juin 1967 non signée mais semblant émaner de Moinot ou d'un membre du cabinet résume

cabinet de Malraux l'adopte définitivement le mois suivant : après de longs débats infructueux, elle apparaît comme un moyen de régler rapidement et sans surcoût exceptionnel[385] un problème dont la résolution était différée depuis près de deux ans[386]. Les derniers détails sont réglés avec célérité dans les semaines qui suivent[387] et, le 23 octobre 1967, le décret portant création du CNAC est signé[388] ; en avril 1968, il commence ses activités[389]. Les responsables de la nouvelle institution sont simplement les cadres du SCA, trois des inspecteurs de la Création artistique y étant affectés, dont Blaise Gautier qui est nommé à sa tête officiellement début 1968[390]. Autrement dit, le CNAC, s'il est en théorie un service extérieur du ministère, sur le modèle des Manufactures nationales, est en fait intégré à l'administration centrale.

Cette mainmise complète du service de la Création artistique sur le CNAC doit permettre, malgré le manque de moyens persistant, de s'émanciper des derniers obstacles posés par la direction des Musées de France pour adopter, selon le souhait d'Anthonioz, « une politique artistique aussi dynamique et prospective que possible par voie d'achats, de commandes, de contrats d'études, de subventions de recherche », avec « une attention particulière […] à la recherche de talents nouveaux »[391]. Comme le résume son supérieur, Moinot, lors d'une réunion des responsables du CNAC en septembre 1969 : « Il est bien certain que les structures administratives bloquaient toute réalisation pratique. Il semblait qu'à l'intérieur de la structure traditionnelle des musées, l'Etat devait pécher par timidité alors qu'il était indispensable de pécher par audace »[392]. Les orientations établies à l'occasion de la préparation du premier programme d'expositions du Centre traduisent bien ce changement de perspective :

---

toutes les solutions envisagées jusqu'alors : si la création d'un musée autonome ou les réformes du MNAM proposées par Latournerie ne sont pas possibles, « on peut envisager aussi une séparation complète, avec d'un côté un Musée qui serait la suite chronologique du Jeu de Paume jusqu'à une date à déterminer, et de l'autre un nouvel établissement (Centre national d'art contemporain ?) lié au Service de la Création Artistique » (« Aide-mémoire sur le musée d'art moderne », *op. cit.*).

[385] « Cette solution peut être réalisée très prochainement, le Ministère des Affaires Culturelles disposant des moyens nécessaires à cet effet » (« Note sur la réorganisation du MNAM et la création d'un CNAC », 10 juillet 1967, non signée mais provenant du cabinet de Malraux, AN/574AP-8, dossier « Divers Matignon », chemise « Centre national d'art contemporain »).

[386] « Il apparaît difficile de rénover le Musée national d'art moderne au point d'en faire le Centre d'art contemporain qu'on pourrait souhaiter […]. Aussi est-il proposé de mieux répartir les tâches entre la Direction des Musées et le Service de la Création Artistique et de faire en sorte que ce dernier dispose de responsabilités et de possibilité accrues en ce qui concerne l'art contemporain : 1° Le Musée national d'art moderne cesserait d'avoir vocation pour accueillir les œuvres des artistes vivants. […] Autrement dit, le Musée national d'art moderne serait réduit à sa fonction proprement muséologique […]. Il ne lui appartiendrait plus de suivre le mouvement de l'art vivant. 2° Un Centre national d'art contemporain, rattaché au Service de la Création Artistique, regrouperait l'ensemble des moyens d'intervention du Ministère des Affaires Culturelles dans ce domaine. » (*Ibid.*).

[387] Note du service de la Création artistique au directeur de l'Administration général, « Budget de la Création artistique, 20 juillet 1967, AN 19880465/64, dossier « CNAC. Fonctionnement, moyens ». Voir également la note d'Antoine Bernard à Pierre Moinot, « Centre national d'art contemporain », 7 août 1967, AN 19950514/14, dossier « Musées 1959-1970. Généralités », chemise « 1965-1967. Musée d'Art Moderne ».

[388] Publié au *Journal officiel* le 7 novembre 1967.

[389] Procès-verbal de la réunion du 25 septembre 1969 du conseil d'administration du CNAC, CP-CNAC/8.

[390] Note de Bernard Anthonioz à Pierre Moinot, « Installation du Centre national d'art contemporain », 11 mars 1968. AN 19880465/64, dossier « Dossier de création », chemise « Création du CNAC et installation rue Berryer ».

[391] Note de Bernard Anthonioz à André Malraux, « Service de la Création artistique », 31 mai 1967, *op. cit.*

[392] Procès-verbal de la réunion du 25 septembre 1969 du conseil d'administration du CNAC, *op. cit.*

Il s'agit de présenter […] des œuvres peu connues du grand public : parce qu'elles ne sont pas commerciales […] ; parce qu'elles n'ont pu bénéficier d'une présentation étendue […] ; parce qu'elles ont été réalisées à l'étranger […]. Cette tentative d'information se veut : éclectique […] ; ouverte aux expressions les plus neuves de l'art contemporain […] ; ouverte aux recherches les plus solitaires […] ; ouverte aux réalisations d'artistes étrangers.[393]

La politique d'enrichissement et de gestion des collections nationales d'art contemporain va dans le même sens que ce programme d'exposition. Le CNAC a récupéré la prérogative conquise par SCA, au détriment du MNAM, sur les acquisitions d'artistes vivants[394] et affirme d'emblée « un changement d'orientation », qui doit se traduire par « un tri dans les collections existantes, appelées à des redistributions » et un « programme d'achats […] suivant deux principes : combler les lacunes ; s'intéresser aux recherches les plus actuelles », avec une certaine souplesse administrative pour pouvoir se consacrer à « cette prospection dans une liberté totale »[395]. Dans un document sur les « critères de choix et motivations de ce programme », Gautier explicite bien la conception du rôle du CNAC qui sous-tend ces orientations : la nouvelle institution veut être « un organisme d'information sur l'art vivant, au plan national et international, […] en prise quotidienne sur les ateliers et le milieu artistique, […] informé des besoins, des postulations, des mutations qui s'y font jour », sans s'interdire en conséquence de concevoir des manifestations « résolument hors du cadre traditionnel de l'"exposition" »[396] – une mission de « prospection et documentation » de l'art contemporain qui prime sur la recherche de valeurs sûres et même sur les strictes considérations de qualité :

Bien évidemment le CNAC ne dispose pas du recul historique nécessaire pour que ses choix puissent valoir consécration. Mais en-deçà du jugement de l'histoire, lui-même parfois révisible, il existe pour une période donnée, des convergences d'opinions qui autorisent un ordre provisoire de valeurs. Apparaît ainsi un seuil minimal de qualité, qu'un assez large consensus suffit à déterminer. Au-dessus de ce seuil, le rôle du CNAC doit donc être de constater les lignes de force et les tendances et de veiller à ce qu'elles puissent s'exprimer, sans trop de retard ou d'obscurité.[397]

L'ouverture internationale constitue l'autre trait notable de cette initiative. Le CNAC doit ainsi permettre au SCA, non seulement de contrebalancer le franco-centrisme traditionnel du MNAM, mais aussi de s'inscrire dans un réseau d'institutions européennes novatrices, dont les institutions françaises se sont exclues par le passéisme de leurs représentants officiels et leur manque d'intérêt pour les innovations muséographiques qui se sont multipliées, au cours des dernières années, au-delà des frontières nationales[398]. D'ailleurs, au moment où le CNAC est

[393] Document manuscrit « CNAC. Expositions rue Berryer », non daté (fin 1967) et non signé (Germain Viatte).

[394] Même si cette séparation très stricte est assouplie à la fin de l'année 1970 (Procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du CNAC du 15 décembre 1970, CP-CNAC/8).

[395] Procès-verbal de la réunion du C.A. du CNAC du 25 septembre 1969, CP-CNAC/8.

[396] Lettre à Claude Ménard (Délégué général aux Expositions), « Programme d'expositions du CNAC pour 1970, critères de choix et motivations de ce programme », 13 octobre 1969, CP-CNAC/68.

[397] *Ibid.*

[398] Ce que confirme Germain Viatte rétrospectivement : « l'idée a été de se mettre tout de suite dans le réseau européen. » (Entretien avec Germain Viatte, *op. cit.*).

créé, Viatte est envoyé en mission pour un voyage d'étude dans les musées et centres d'art d'Amsterdam, Eindhoven et Rotterdam, car, explique-t-on non sans raison, « la Hollande [est] à l'heure actuelle le pays le plus dynamique *dans le monde* vis-à-vis de l'art moderne ». Il s'agit non seulement de nouer des contacts et de repérer des expositions qui puissent être invitées à circuler en France, mais aussi, plus généralement, de commencer à promouvoir à l'étranger le projet alors en gestation du CNAC, face à des interlocuteurs néerlandais qui expriment leur déception de longue date vis-à-vis des institutions artistiques françaises existantes[399].

En revanche, ce qui constituait pourtant la principale justification affichée pour la création du CNAC, à savoir l'engagement d'une action nouvelle de diffusion publique de l'art contemporain, grâce à l'ouverture d'un lieu d'exposition spécifiquement pensé pour cela[400], ne connaît qu'un accomplissement très mitigé. Certes, le CNAC reprend à son compte un projet lancé peu de temps auparavant de Centre d'information et de documentation artistiques[401], d'abord conçu pour élever la qualité des projets du 1% artistique (en améliorant l'information des architectes publics sur les artistes contemporains)[402], mais qui doit désormais servir à « compléter l'intérêt et la curiosité des visiteurs »[403]. Cependant, malgré ce nouvel instrument et bien que le CNAC puisse disposer exceptionnellement du Grand Palais ou du MNAM pour certaines de ses expositions, celles-ci doivent se contenter ordinairement de salles réaménagées dans l'Hôtel Salomon de Rothschild, dont les capacités d'accueil comme la visibilité publique sont limitées[404]. Si le CNAC représente donc un jalon indéniable dans la politique d'acquisition et d'exposition de la création contemporaine de l'Etat français, il ne résout en revanche que très imparfaitement le problème de l'accès public à celle-ci, problème déjà fondamental du MNAM, comme le soulignait le rapport Latournerie. Au-delà des limites financières et matérielles, c'est aussi le résultat d'un choix assumé : « craignons le danger de la société secrète et le danger de l'envahissement », répond en septembre 1969 Moinot à un responsable du CNAC qui demandait d'« attirer les gens »[405]. L'esprit, à cet égard, est plus proche de la Biennale de Paris

[399] « M. de Wilde ne m'a tout d'abord pas caché sa déception dans les contacts qu'il a pu avoir jusqu'à présent avec les organisateurs français d'expositions d'art contemporain. […] Je lui ai alors fait part […] de la constitution probable d'un Centre national d'art contemporain, en lui en décrivant l'esprit. M. de Wilde m'a assuré qu'il ne souhaitait que collaborer avec nous pour l'organisation, notamment, des expositions. » (Germain Viatte, « Mission à Amsterdam-Eindhoven-Rotterdam », 11 septembre 1967, AN/19880465/64, dossier « Expositions du CNAC »).

[400] C'est, après la dynamisation de la politique d'achat du SCA, le second objectif affiché par Anthonioz : « chercher à atteindre les différents publics par un système d'expositions nombreuses et diversifiées » (note à André Malraux du 31 mai 1967, *op. cit.*).

[401] Projeté dès fin 1963 mais dont la première réunion du comité directeur s'est tenue le 10 janvier 1967 (AN/19860306/1, dossier « Centre de documentation Art vivant »).

[402] Entretien de l'auteur avec Germain Viatte, *op. cit.*

[403] Note de Bernard Anthonioz à André Malraux, « Service de la Création artistique », 31 mai 1967, *op. cit*.

[404] A titre d'indication, le CNAC prévoit pour chacune de ses huit expositions en 1971 de 5 à 15 000 visiteurs maximum, malgré quelques expositions personnelles dédiées à des noms déjà assez reconnus, comme Tinguely, Beuys ou Morellet (Blaise Gautier, « Expositions : prévisions financières », 21 avril 1971, AN/19880465/64 dossier « Centre national d'art contemporain », chemise « Expositions du CNAC »).

[405] Procès-verbal de la réunion du C.A. du CNAC du 25 septembre 1969, *op. cit.*

et de son engagement sans réserve auprès de la jeune création, au prix d'une certaine indifférence à l'égard de sa diffusion publique[406], que de l'ambition de conciliation de ces deux objectifs qui s'imposera avec le lancement, quelques mois plus tard, du Centre Beaubourg.

En ce sens, le choix de créer une institution comme le CNAC peut apparaître comme une solution de repli et une forme de défaite stratégique pour le ministère des Affaires culturelles : celui-ci abandonne de fait l'ambition d'une diffusion élargie de l'art contemporain et, en suspendant tout projet de réforme du MNAM, il semble céder à la volonté de la direction des Musées de France de limiter le rôle du musée à celui, essentiellement, d'un conservatoire[407]. Surtout, le ministère se range ainsi à la proposition qui était celle de Chatelain dès le départ (et à laquelle s'opposait à toute force Picon) : conserver le MNAM sans changement majeur sous la tutelle de la DMF – et même sous la direction de Dorival, qui n'est remplacé par Leymarie qu'en 1968[408] – et en expulser tout à la fois l'art contemporain et le service de la Création artistique qui en a la charge, en leur attribuant une galerie d'exposition « probatoire » à part, sans influence décisive sur les collections nationales. Toutefois, il s'agit là d'une victoire à la Pyrrhus pour Chatelain : ce que celui-ci ne semble jamais saisir (et ce qu'espèrent alors sans le dire le cabinet ministériel et le SCA[409]), c'est que le musée du Palais de Tokyo, replié sur une modernité consacrée et étroitement nationale, confiée à un conservateur en chef dépassé, dans un édifice inadapté, et privé enfin de toute perspective d'évolution après les échecs des projets de réforme successifs (Cassou-Besset, Picon-Mathey, Bernard-Latournerie), est condamné à péricliter de lui-même, permettant ainsi à la petite galerie expérimentale créée en 1967 de le supplanter progressivement comme instrument principal de la puissance publique en matière d'art du 20e siècle. « On savait d'emblée que c'était provisoire », explique Germain Viatte[410],

[406] Les termes sont d'ailleurs quasiment identiques : Gautier explique ainsi que le programme d'exposition est conçu comme un « mode d'action culturelle qui est au bénéfice de la création avant que de l'être à celui de la diffusion (à la différence du musée). » (Lettre à Claude Ménard du 13 octobre 1969, *op. cit.*).

[407] C'est en tout cas ce à quoi paraît se résigner le cabinet de Malraux au moment de créer le CNAC : « Les musées sont davantage faits pour la conservation que pour la prospection ; ils acquièrent des œuvres pour les exposer en permanence et leur confèrent de toute façon une consécration telle que leurs responsables sont nécessairement conduits à faire preuve de la plus grande prudence » (« Note sur la réorganisation du MNAM et la création d'un CNAC », 10 juillet 1967, *op. cit.*).

[408] Après la décision de créer le CNAC, Moinot demande à Malraux « de ne pas s'opposer » à la nomination de Dorival comme conservateur en chef au MNAM puisque celui-ci n'aura plus de rapport avec l'art contemporain (lettre du 11 juillet 1967, AN/19950514/9). En revanche, nous n'avons pas trouvé aux Archives nationales de document concernant les conditions exactes du départ de Dorival et de son remplacement par Leymarie. On peut supposer que les deux ans d'attente avant d'obtenir le grade de conservateur en chef du musée, qui lui était normalement dû, et le refus du ministère de le nommer directeur du MNAM de plein titre ont pesé dans le choix de Dorival de quitter le MNAM pour prendre des fonctions d'enseignant à l'Ecole du Louvre.

[409] « Pour l'avenir, si l'expérience est concluante, on pourra envisager de faire du CNAC un établissement public. Il conviendra également de poser la question de son installation dans un bâtiment qui lui soit propre, et qui pourrait figurer parmi les équipements culturels prévus à l'emplacement des Halles. Mais il ne s'agit que de perspectives à moyen ou long terme. » (« Note sur la réorganisation du MNAM et la création d'un CNAC », 10 juillet 1967, *op. cit.*). Au même moment, Moinot écrit dans une note à Malraux : « Les grandes lignes de la réforme ainsi proposée ont spécialement pour effet de soustraire à la direction des Musées de France toutes les questions relatives à l'art contemporain pour les confier au Centre, qui préfigure ainsi ce qu'on a appelé jusqu'ici le musée d'art vivant, ou le musée du 20ème siècle. » (Note du 11 juillet 1967, AN/19950514/9, *op. cit.*).

[410] Entretien avec Germain Viatte, *op. cit.*

et au fond la principale difficulté tout au long de cette période tient à la manière de mener une transition délicate entre deux institutions muséales que tout doit opposer. Comme l'avait pressenti un conseiller du ministre au début de ces discussions en janvier 1966, « le problème le plus difficile est, en réalité, celui des cinq ou des dix prochaines années ; au-delà de cet horizon, on peut penser que les contradictions se résoudront plus aisément »[411].

De fait, le CNAC deviendra dès le début de la décennie suivante le bras armé du Centre Pompidou, alors en gestation, pour l'élargissement de sa collection et un lieu de formation pour de nombreux conservateurs du futur musée de Beaubourg. Le prix à payer toutefois, pour cette transition du premier au second MNAM, est celui d'une stratégie objective de pourrissement des relations avec le Palais de Tokyo qui est à la source de ressentiments et rancœurs au sein des équipes du MNAM, même parmi ceux les plus disposés au changement, et qui mettront du temps à être apaisées lors de la préparation du projet Beaubourg[412]. Cette stratégie conduit aussi à une situation paradoxale et non-souhaitée où, au tournant des années 1970, la création artistique est presque plus absente des institutions publiques parisiennes qu'il ne l'était auparavant : certes, le SCA est enfin en mesure d'enrichir les collections d'art contemporain, mais celles-ci ne sont plus montrées au MNAM, laissé à l'abandon, tandis que le CNAC, installé dans son petit hôtel particulier, ne peut les montrer dans de bonnes conditions. C'est en tout cas le bilan sévère qu'en dresse l'influent critique d'art André Fermigier trois ans après son ouverture : « Il y a eu des achats intéressants [...], mais aucune des expositions qui furent organisées rue Berryer ne parut bien nécessaire ou n'a laissé de grand souvenir. Le lieu est peu fréquenté et dégagerait même plutôt cette odeur si particulière qui caractérise les patronages déserts des quartiers périphériques et des banlieues sous-administrées. »[413].

4.7. Bilan : le premier MNAM, une clef pour l'histoire de la politique artistique française

Si nous nous sommes attardés sur ces projets de transformation du MNAM tout au long de la décennie 1960, c'est pour deux raisons notamment. Ceux-ci illustrent bien, tout d'abord, les modes de transformation souvent complexes, voire chaotiques, des politiques publiques, à distance de la fascination ordinaire pour le pouvoir de la décision politique, associée à un moment et un acteur uniques. Au contraire, cette histoire de la politique artistique menée dix ans durant rue de Valois montre que le changement se construit plutôt (et parfois s'enlise) par empilement et sédimentation de multiples décisions, petites et grandes, impliquant de nombreux acteurs, rarement alignés les uns sur les autres et eux-mêmes souvent versatiles, en fonction des contraintes et des opportunités changeantes auxquelles ils sont confrontés. C'est un point d'autant plus important à souligner dans le cas français que le haut degré d'étatisation de

[411] Hubert Poyet (?), « Note sur le Musée national d'art moderne » (entre janvier et septembre 1966), *op. cit.*

[412] Comme le montre bien la demi-douzaine de rapports au ton critique et désabusé, rédigés entre 1968 et 1970 par plusieurs conservateurs du MNAM (AN/20144707/116, dossier « Rapports sur le MNAM 1968-1970 »).

[413] André Fermigier, « Un trou sur la carte », *Nouvel Observateur*, n°280, 23 mars 1970.

l'action publique, en particulier s'agissant du secteur culturel, et sa forte personnalisation sous la Ve République tendent à concentrer l'attention sur quelques figures de premier plan et à faire apparaître toute intervention publique comme la résultante de leurs intentions et prédilections. Or, même au sein d'une administration aussi restreinte que celle du jeune ministère des Affaires culturelles, les grandes décisions font l'objet, comme nous l'avons vu, de nombreux conflits impliquant des individus et des organes administratifs très divers. Comme le résume Patrick Hassenteufel, « le caractère stato-centré de la décision publique sous la Ve République, découlant de la marginalisation du Parlement et de la fusion entre personnel politique et haute fonction publique, ne signifie pas pour autant unicité du décideur »[414].

Cette analyse détaillée est nécessaire pour une autre raison, plus spécifique au sujet traité. Alors qu'il existe une importante bibliographie sur les conditions de création du Centre Pompidou, la généalogie de celui-ci sous le ministère Malraux demeure étonnamment méconnue, comme une grande part de l'histoire du premier MNAM du reste[415]. Cette négligence historiographique n'est pas sans conséquence sur l'étude de son successeur, puisqu'elle tend à faire du lancement d'un grand centre culturel en 1969 par le nouveau président Pompidou une initiative *ex nihilo*. Or, comme nous venons de le voir, nombre des enjeux, des débats, des innovations muséographiques ou organisationnelles qui jalonneront la conception du Centre Pompidou ont été déjà introduits et discutés au cours de la décennie précédente – et Pompidou lui-même, Premier ministre de 1962 à 1968, n'ignore pas ces discussions et ces projets de réformes (nous y reviendrons). Il ne s'agit pas pour autant de minorer la nouveauté considérable que représente Beaubourg dans les années 1970, mais au contraire de permettre de mieux la saisir : celui-ci s'est défini aussi bien dans la reprise et le prolongement de ces projets de musée du 20e siècle que dans la contestation des modèles muséaux des années 1960, dans le contournement des difficultés soulevées par les tentatives de réforme du MNAM ou encore dans la correction des lacunes héritées de la politique culturelle de Malraux. Car si la création du CNAC accomplit un important progrès en direction d'une meilleure reconnaissance par les instances officielles de la scène artistique contemporaine, française et internationale, ce petit centre isolé reste néanmoins limité, non seulement par des moyens matériels et financiers encore trop modestes, mais aussi par les angles morts de la doctrine culturelle qui a présidé à sa conception – à commencer par la question des relations d'un tel lieu d'exposition au grand public et à son environnement social, largement négligée sous Malraux, mais auquel les « années 68 » donneront une actualité brûlante.

[414] *Sociologie politique*, *op. cit.*, p. 75.

[415] Comme le note également Benjamin Fellmann, « la signification du Palais de Tokyo pour la création du Centre Pompidou a été jusqu'ici négligée […]. Pourtant, dans les faits, il y a une continuité des projets de réformes de la politique culturelle française jusqu'à l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, qui conduisent du Palais de Tokyo au projet de Musée du XXème siècle, et des projets parallèles de réforme du MNAM à la planification du Centre Pompidou puis au déménagement, finalement, du MNAM. » (*Op. cit.*, p. 370).

5. Des initiatives locales pour l'art contemporain

La forte centralisation administrative et géographique du monde de l'art en France se traduit par deux traits notables. D'une part, les musées des beaux-arts des grandes villes sont, à l'instar du MNAM, largement dépendants de la direction des Musées de France : la nomination de leurs responsables comme leurs acquisitions sont soumises au contrôle d'une administration centrale dont on a assez souligné les contraintes bureaucratiques, les insuffisances budgétaires et le conservatisme artistique. D'autre part, il n'existe en France avant les années 1970 quasiment aucun centre d'art contemporain, lieux d'exposition sans collection plus légers en termes d'organisation et de budget, qui jouent ailleurs (en RFA notamment) un rôle prépondérant dans la diffusion du travail des artistes vivants à travers tout le territoire[416].

5.1. Nice, Grenoble, Saint-Etienne… Des pôles artistiques actifs au-delà du ministère

Cela ne signifie pas que rien ne se produise hors de Paris en matière d'art contemporain à cette période. Au contraire, de nombreux artistes majeurs de la scène d'avant-garde (Nouveau Réalisme, Fluxus, Supports-Surfaces) sont alors actifs dans le Sud de la France, autour de Nice notamment[417], mais sans bénéficier là de véritable relais institutionnel. Ce sont plutôt de petites galeries et des lieux d'exposition indépendants qui constituent pour eux un réseau (assez confidentiel) d'accueil, de collaboration et de diffusion. Il faut noter toutefois le lancement, dès 1962 à Nice, à l'initiative de Malraux, de la construction ou plutôt du réaménagement de la Villa Arson (achevé en 1972), afin d'accueillir une école d'art symbole des projets de décentralisation du ministère, en capitalisant justement sur l'importante scène artistique locale[418]. L'ouverture de la Fondation Maeght en 1964 à Saint-Paul-de-Vence représente l'autre grande implantation institutionnelle dans la région à cette période. S'il s'agit d'une initiative privée, Malraux se déplace néanmoins pour son inauguration et y tient un discours remarqué, tandis que des représentants du ministère (Anthonioz et Chatelain) siègent par la suite au conseil d'administration de la Fondation[419], manifestant bien l'implication de l'Etat et sa volonté d'encourager le mécénat privé – même si l'administration doit se résigner à constater l'absence d'une forte tradition de patronage artistique privé en France, comme il en existe aux Etats-Unis ou même dans d'autres pays européens comme l'Allemagne[420].

---

[416] Jean-Louis Maubant, « Centres d'art versus musées », Laurence Bertrand-Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut, Gérard Monnier (éd.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'Image / Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 397-399.

[417] Au point que l'on parle parfois d'« Ecole de Nice » pour désigner, dans un grand ensemble, les activités dans la région à cette période d'artistes évoluant dans la constellation Fluxus comme Ben, Georges Brecht ou Robert Filliou, de Nouveaux Réalistes comme Arman, Yves Klein ou Martial Raysse, d'artistes Supports-Surfaces comme Louis Cane, Bernard Pagès ou Claude Viallat. Voir à ce sujet Hélène Guénin (éd.), *À propos de Nice : 1947-1977*, cat. exp., Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (23 juin-22 octobre 2017), Nice, MAMAC, 2017 ; et Rosemary O'Neill, *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971. The Ecole de Nice*, Londres / New York, Routledge, 2016.

[418] Serge Gleizes, *La Villa Arson à Nice*, Paris, Editions du Patrimoine, 2011, p. 18 *sqq*.

[419] AN/20040374/1, dossier « Galerie Maeght », chemise « Fondation Maeght, Conseil d'administration ».

[420] Le « Projet de réforme » du MNAM de Latournerie en décembre 1966 prônait ainsi l'intégration dans la

En revanche, les musées publics hors de Paris sont pour la plupart tout à fait hermétiques à la création artistique la plus récente, et même à l'art moderne en général. En 1978 encore, on ne compte, d'après l'inspection générale des musées, qu'une vingtaine d'artistes modernes « vraiment bien représentés dans les musées de province », une liste qui se compose presque uniquement de peintres impressionnistes, post-impressionnistes et fauves – les deux plus jeunes, Desnoyer et Gromaire, appartiennent à la génération 1890 et ne sont pas les plus avant-gardistes que celle-ci ait compté[421]. A l'inverse, la liste des absents et des quasi-absents (une seule œuvre) est considérable et recoupe, bien logiquement, les lacunes déjà observées pour les collections du MNAM : les avant-gardes historiques russes, allemandes et néerlandaises, Dada et le surréalisme, presque tout l'art américain depuis 1940, les principaux noms du Nouveau Réalisme, etc. Sur la soixantaine de musées alors recensés, « les établissements ne possédant aucune œuvre moderne de qualité constituent une écrasante majorité »[422].

Une poignée d'entre eux se détachent toutefois de ce bilan assez piteux par « leurs efforts en matière d'art contemporain international, efforts qu'ils sont pratiquement les seuls à assurer »[423]. Il s'agit notamment du Musée de peinture et de sculpture de Grenoble et du Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne[424]. Le musée de Grenoble occupe en effet une place tout à fait exceptionnelle dans le paysage muséal français en ayant été l'un des plus anciens (y compris au niveau international) à mener une politique favorable à l'art moderne, grâce à l'action de son directeur Andry-Farcy de 1919 à 1949. Celui-ci présente dans ses murs dès le début des années 1920 des œuvres de Bonnard, Dufy, Matisse, Picasso ou Vlaminck, réalise une série d'acquisitions assez exceptionnelles pour l'époque (Zadkine, Chagall ou Léger dans les années 1920, Soutine ou Picasso dans les années 1930) et obtient grâce à cet engagement des dons d'artistes et de collectionneurs de premier plan : Picasso, Matisse, Duchamp, Baumeister, Grosz, Ernst ou encore Kahnweiler lui versent des œuvres durant ses trois décennies à la tête

direction de l'établissement de mécènes privés, tout en remarquant qu'il était « assez illusoire de penser qu'en France actuellement il y a place pour un mécénat privé important permettant d'atteindre une participation égalitaire […] au financement du fonctionnement d'un Musée d'Art Moderne » avec la puissance publique (*op. cit.*, p. 27).

[421] Henri de Cazals, « Introduction », Henri de Cazals (éd.), *L'art moderne dans les musées de province*, cat. exp., Paris, Galeries nationales d'exposition du Grand Palais (3 février-24 avril 1978), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978, p. 11.

[422] *Ibid.*, p. 9.

[423] *Ibid.*, p. 12.

[424] Ils sont d'ailleurs mis à l'honneur au moment de l'ouverture du Centre Pompidou en 1977 par l'exposition « Trois villes, trois collections », aux côtés du musée Cantini de Marseille, actif en matière d'art contemporain à partir des années 1970 surtout et dont nous reparlerons plus loin. Voir le catalogue édité à cette occasion : Marie-Claude Beaud, Jacques Beauffet, Marie-Christine Bouillé, Bernard Ceysson, Marielle Latour (éd.), *3 villes, 3 collections. Grenoble, Marseille, Saint-Etienne. L'Avant-Garde 1960-1976*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini (février-mars 1977), Marseille, éditions du Musée Cantini, 1977. Dans une moindre mesure, le Musée des beaux-arts de Strasbourg suit aussi pendant un temps une ligne assez moderne, sous la direction de Hans Haug pendant l'entre-deux-guerres : celui-ci, élève et successeur à ce poste de Wilhelm von Bode (personnage central et décisif dans l'organisation et le développement des institutions muséales en Allemagne entre 1870 et 1914), constitue pour le musée une collection assez notable de peinture impressionniste et post-impressionniste. Voir à ce sujet Anne-Doris Meyer, Bernadette Schnitzler (éd.), *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, Strasbourg, Editions des musées de la ville de Strasbourg, 2009.

du musée. Ses derniers achats, à son départ en 1949, sont pour des abstraits de premier plan alors rarement présents sur les cimaises des musées français : Hartung, Poliakoff et Soulages[425]. Ses successeurs dans les années 1950 et 1960, Jean Leymarie puis Gabrielle Kueny, poursuivent dans cette voie qui permet alors de doter Grenoble de la collection la plus riche en matière d'art moderne hors de Paris[426]. A Saint-Etienne, c'est la nomination de Maurice Allemand à la direction du Musée d'art et d'industrie qui impulse en 1947 un tournant vers la modernité artistique. Celui-ci parvient à reprendre la main sur les acquisitions du musée, jusqu'alors dévolues à une commission municipale qui effectuait l'essentiel de ses achats au Salon des beaux-arts de la ville[427], et à les réorienter vers des tendances plus novatrices. Ses crédits restant toutefois encore très limités – ce qui explique d'ailleurs aussi qu'il ait privilégié l'achat d'œuvres contemporaines à un art ancien financièrement inaccessible[428] –, « le rôle pionnier joué à ce moment-là par le Musée est avant tout perceptible dans le domaine des expositions »[429]. Il organise notamment deux expositions remarquées, l'une en 1957 sur les « premières générations » de l'art abstrait, faisant une large place aux courants constructivistes du Nord et de l'Est de l'Europe [12], et l'autre en 1964 dédiée à « Cinquante ans de "collages" », du cubisme et Dada aux décollagistes et néo-dadaïstes contemporains[430]. De l'action de ces différentes institutions résultent, au-delà de l'intégration de l'art moderne consacré – fait déjà notable, celui-ci étant, on l'a vu, peu présent dans les autres collections provinciales –, une réévaluation de pans négligés des avant-gardes historiques, une meilleure diffusion de l'art international, ancien ou récent, et un soutien notable à la production la plus récente et expérimentale, en particulier celle de la jeune scène française – ce dernier point s'affirmant surtout dans les années 1970, grâce à l'action de leurs successeurs (nous y reviendrons).

Les choix peu conventionnels des musées de Grenoble ou de Saint-Etienne sont permis surtout grâce à l'appui de soutiens politiques et financiers locaux, mais ils ne passent pas inaperçus pour autant du ministère des Affaires culturelles. Jean Leymarie prendra ainsi la tête

[425] Danièle Bal, Hélène Vincent (éd.), *Andry-Farcy, un conservateur novateur. Le Musée de Grenoble de 1919 à 1949*, cat. exp., Grenoble, Musée de Peinture (28 juin-11 octobre 1982), Grenoble, Musée de Peinture, 1982.

[426] Sur cette collection, voir Serge Lemoine, Marianne Le Pommeré (éd.), *Image d'une collection. Musée de Grenoble*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

[427] Une anecdote illustre bien le conservatisme artistique qui prévalait jusqu'alors : lorsqu'en 1935, le Musée bénéficie, grâce à un legs, d'une somme exceptionnelle pour l'achat d'œuvres d'artistes vivants, il choisit d'acquérir deux tableaux de peintres de second rang, Balande et Girardin, alors que Denis, Kisling, Matisse, Vallotton ou Van Dongen lui avaient envoyé des œuvres. Matisse notamment ne reçoit aucun vote de la commission municipale (Jacques Beauffet, « Saint-Etienne : une tradition de la modernité », *Id.*, Martine Dancer, Hegyi Lóránd (éd.), *D'un siècle à l'autre. La Collection du Musée d'art moderne de Saint Etienne Métropole*, cat. exp., Musée d'art moderne de Saint-Etienne (7 décembre 2007-20 janvier 2008), Milan, Skira, 2007, p. 19).

[428] « En fait de Beaux-arts, j'ai suivi presqu'exclusivement, pour des raisons d'intérêt régional et de commodité, une politique d'achat d'œuvres contemporaines […]. La modicité des moyens dont je dispose, […] nous interdi[t] pratiquement à moins d'un hasard heureux, d'acquérir des pièces d'art ancien » (Maurice Allemand cité par Claire Viallat, *Le Musée de Saint-Etienne, 1967-1987/1988*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV, juin 1988, p. 10).

[429] Jacques Beauffet, *op. cit.*, p. 19.

[430] Voir à ce sujet Cécile Bargues (éd.), *Maurice Allemand ou comment l'art moderne vint à Saint-Etienne (1947-1966)*, Saint-Etienne, Fabelio, 2021, en particulier p. 7-43.

du MNAM en 1968, comme nous l'avons vu, tandis que Maurice Allemand est nommé inspecteur de la Création artistique en 1966 après qu'il a quitté la direction de son musée. C'est le cas aussi du directeur du musée du Havre, dont nous allons parler ensuite, Reynold Arnould, qui prend la charge en 1964 de la mise en place des Galeries nationales au Grand Palais, en remplacement de Mathey. De même, Albert Châtelet du Musée des beaux-arts de Lille (qui a collaboré avec Cassou sur les « Sources du XXe siècle ») ou André Berne-Joffroy du MAMVP ont des contacts réguliers avec le cabinet de Malraux ou la DGAL et sont évoqués comme de possibles recrues pour l'inspection de la Création artistique et/ou le futur MNAM[431]. Si le ministère des Affaires culturelles n'intervient pas particulièrement dans la situation des musées municipaux à cette période, il ne s'en désintéresse donc pas pour autant et, confronté au problème récurrent d'un manque de personnel qualifié dans le domaine de l'art du 20e siècle, cherche au contraire à repérer et s'adjoindre les rares conservateurs qui se révèlent favorables, dans leurs institutions respectives, aux avant-gardes historiques et contemporaines.

5.2. Le Musée-Maison de la culture du Havre : les limites de la politique ministérielle

Le rôle du nouveau ministère est plus direct en revanche dans le cas d'un autre musée d'art moderne, au Havre [19], qu'il va intégrer au programme le plus emblématique des années Malraux, celui des Maisons de la culture[432]. Celles-ci pourtant sont principalement orientées et conçues en direction des arts vivants, du théâtre tout particulièrement, réduisant les expositions d'arts plastiques à la portion congrue de leurs activités[433]. La Maison de la culture du Havre représente dans ce cadre un cas singulier puisque, première du genre à avoir été inaugurée par Malraux, elle est associée à la construction d'un musée dont l'initiative remontait en fait à 1951-1952 et était due notamment au conservateur Reynold Arnould[434]. Si celui-ci n'organise guère d'expositions d'art moderne et contemporain, de son arrivée à la tête des musées du Havre en 1952 jusqu'à l'inauguration du nouveau « Musée-Maison de la Culture » en 1959[435], il commence cependant au début des années 1960 à montrer quelques peintres de la première et

[431] Allemand, Berne-Joffroy et Châtelet sont ainsi mentionnés, aux côtés de Mathey, dans une petite note manuscrite, probablement de Bernard Anthonioz, qui apparaît comme une sorte de « *short list* » du petit groupe de critiques d'art et d'hommes de musées considérés comme favorables à la politique de la création artistique du ministère (note manuscrite signée « B.A. », non datée, AN/19950514/14, dossier « Musées, 1959-1970, Généralités », chemise « Musée d'art moderne, 1965-67 »).

[432] Pour une analyse détaillée de la mise en place de la politique des Maisons de la culture, voir notamment l'ouvrage de Philippe Urfalino (*L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*), qui traite largement de ce sujet.

[433] Comme le constate un rapport du CNAC en 1971, face au déclin relatif de la scène artistique française, « une autre incitation aurait dû venir des maisons de la culture, mais, outre que leur implantation est actuellement très incomplète, dans toutes celles qui sont ouvertes (sauf le Havre), la dominante est le théâtre, expression plus immédiatement communautaire, et l'art contemporain y fut et est représenté de manière inégale et incertaine » (« Annexe II. Le Centre national d'art contemporain », p. 3, document non signé (Blaise Gautier ou Germain Viatte), annexe au rapport du groupe de travail Arts plastiques du VIe Plan, mars 1971, AN/19900424/2).

[434] Sur Arnould, voir Serge Reneau, « Reynold Arnould et les musées du Havre. Le temps des métamorphoses », Anne Haudiquet (éd.), *Construire le musée imaginaire, Le Havre 1952/1961/9165*, Le Havre, éditions d'art Somogy / MuMa, 2011, p. 11-44 ; et *Id.*, « Un moderne en ses musées : Reynold Arnould (1919-1980) », Agnès Callu (éd.), *Autopsie du musée*, *op. cit.*, p. 163-181.

[435] A l'exception de l'exposition « De Corot à nos jours au musée du Havre », présentée au MNAM en 1953.

seconde Ecole de Paris[436] et ses acquisitions suivent les mêmes orientations, entre modernes consacrés et abstraits d'après-guerre (Adam, Arp, Léger, Manessier, Music, Pignon, Singier, Tal Coat, etc.)[437]. La ligne suivie par Arnould est en ce sens assez proche de la politique que mènent au même moment Cassou et Dorival au Palais de Tokyo, même si Malraux s'intéresse de près au travail du premier[438], alors qu'il critique ouvertement celui des seconds – ce qui tend à indiquer que le souci du ministre est moins le contact de ces conservateurs à l'art le plus récent, qu'il connaît au fond assez mal, que leur conception du musée, celui du Havre étant en effet nettement plus moderne que le MNAM. Elaboré au cours des années 1950 par Arnould, qui sollicite l'architecte Guy Lagneau (élève d'Auguste Perret), avec le soutien tout à la fois de la municipalité et du directeur des Musées de France à cette époque, Georges Salles, ce musée ne voit son chantier débuter qu'en 1958. C'est une demande de subvention complémentaire à l'Etat de la ville du Havre en mars 1960 qui fournit en fait l'occasion au ministère de greffer sur celui-ci son projet d'une première Maison de la culture. Après l'échec de la Maison de la culture de Béthune, finalement non réalisée, le ministre est en effet à la recherche d'un lieu susceptible d'accueillir et d'exemplifier cette politique alors en gestation. C'est ce que lui offre le musée du Havre, dont la conception et l'architecture résolument modernistes rompent avec l'image traditionnelle, devenue un repoussoir pour le nouveau ministère, du musée des beaux-arts : le bâtiment a en effet été conçu, explique son architecte, pour en faire « un centre expérimental plutôt qu'un musée »[439]. L'alliance de ces deux institutions semble d'autant plus indiquée qu'Arnould a conçu dès le départ son musée comme un « foyer d'art, d'éducation et de culture »[440], avec un souci de diffusion de l'art vers le grand public proche, donc, de la politique des Maisons de la culture. Le 24 juin 1961, Malraux peut ainsi venir inaugurer tout à la fois l'un des rares musées d'art moderne hors de Paris et la première Maison de la culture, même s'il est bien clair, comme il l'explique au journal télévisé à cette occasion, que l'importance et l'originalité de cette nouvelle institution tiennent surtout à ce second statut :

> *Le musée que nous venons de voir est un musée important mais après tout il y a eu dans le monde des musées importants. Mais la Maison de la culture que nous venons de voir est sans précédent au monde. […] Et bien maintenant ceux qui arrivent au Havre y trouvent non seulement un très beau musée mais encore une Maison de la culture dont l'équivalent en existe ni aux Etats-Unis, ni au Brésil, ni en aucun lieu d'Europe, ni en Union Soviétique. Espérons que ce qui commence ici continuera. J'ai assez bon espoir. Je pense que d'ici trois ou quatre ans, nous aurons une Maison de la culture comparable à celle-ci dans chacune des grandes villes de France.*[441]

[436] Suzanne Goupil, Serge Reneau, « Liste des expositions présentées par Reynold Arnould, de 1953 à 1965 », Anne Haudiquet (éd.), *op. cit.*, p. 198-207.

[437] Géraldine Lefebvre, « La politique d'acquisition de Reynold Arnould, 1952-1965 », *ibid.*, p. 213-219.

[438] Serge Reneau, « 1961-1964. Du musée-Maison de la culture du Havre au Grand Palais. » *op. cit*.

[439] Radiodiffusion Télévision Française, « Le musée du Havre Maison de la culture », 25 juin 1961, *Ina.fr* [En ligne], https://www.ina.fr/video/CAF94055641 (consulté le 20 avril 2020).

[440] Cité par Serge Reneau, *op. cit.*

[441] Radiodiffusion Télévision Française, « Le musée du Havre Maison de la culture », *op. cit.*

L'enrôlement par Malraux de ce nouveau musée au service de son discours de rupture est donc nettement plus affirmé que dans le cas de la Biennale de Paris. Pourtant, cette idée s'avère rapidement être un échec – du moins elle est décrite comme telle par les responsables même du ministère. L'association avec le musée est un obstacle à la polyvalence recherchée[442] et se révèle peu propice à l'accueil de spectacles vivants, alors que la politique des Maisons de la culture dépend de la direction du Théâtre, de la musique et de l'action culturelle : la coexistence avec un musée qui, malgré sa modernité architecturale, reste conçu de manière assez traditionnelle comme un lieu de contemplation individuelle et silencieuse des œuvres, paraît poser à cet égard d'insurmontables difficultés[443]. L'expérience d'un Musée-Maison de la culture au Havre s'achève donc en 1964 sur ce constat d'une impossibilité à intégrer de manière satisfaisante la création plastique contemporaine au programme d'animation culturelle du ministère et, réciproquement, à imaginer un nouveau modèle de musée qui soit, au-delà des promesses de son architecture moderne attractive et transparente, réellement de plain-pied avec le public et son environnement social. Cette double impasse renvoie, plus généralement, à la limite constante de la politique de la création artistique du ministère tout au long des années 1960, que nous avons déjà soulignée à plusieurs reprises : celle-ci peine à se lier efficacement avec l'impératif de démocratisation culturelle ou bien selon une conception élitiste et sacralisée du rapport aux œuvres, qui diffère finalement peu de l'approche « beaux-arts » dont cherchent tant à se distinguer Malraux et ses collaborateurs. C'est cette supposée impossibilité que tente de surmonter une autre expérience de cohabitation de deux institutions sous le même toit : celle de l'ARC au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

5.3. Dans l'autre aile du Palais de Tokyo…

5.3.1. Le Musée d'art moderne de la ville de Paris : un projet retardé, un musée avancé

Le Musée d'art moderne de la ville de Paris devait ouvrir, on s'en rappelle, dans l'une des deux ailes du Palais de Tokyo, dont la construction avait été co-financée par la municipalité. Si le MNAM n'est véritablement inauguré qu'en 1947, les débuts du MAMVP sont plus tardifs encore. En effet, au sortir de la guerre, et alors que le MNAM est en train de s'installer dans l'aile Ouest, la ville de Paris conduit quelques consultations (auprès d'Auguste Perret ou Henri

[442] D'après Emile Biasini, cité par Serge Reneau, *op. cit.* Il semble aussi que, dans une deuxième phase de normalisation des Maisons de la culture, l'idée de les associer selon les lieux à des institutions existantes ait été jugée aboutir à une trop grande variété des modèles (conformément à la perspective assez jacobine sous-jacente à cette politique) : « il ne peut […] exister qu'un seul type de Maison de la culture », explique Biasini (*ibid.*).

[443] Comme l'explique le directeur de la Maison de la culture Marc Netter au Plan en 1965 : « Il était a priori séduisant de faire du Musée le moteur de la Maison de la culture, comme on l'a fait ailleurs du théâtre. Cela permettait de faire bénéficier la Maison de la culture d'un cadre plus attrayant […]. L'échec au Havre semble lié à un problème de fond, les structures étant en réalité antinomiques : la Maison de la culture se veut un lieu très ouvert dans lequel on entre sans motivation particulière et sans être contrôlé. Le Musée ne répond évidemment pas à ces caractères, si bien qu'au Havre on a dû mettre des barrières entre la partie Musée et le reste. » (Commission de l'Equipement culturel du Ve Plan, procès-verbal de la réunion du groupe de travail « Musées » du 18 février 1965, AN/19930277/77, dossier « Groupe de travail : Musées », chemise « P.V. Groupe de Travail : MUSEES »).

Matisse par exemple[444]) en vue d'établir son propre musée, mais sans grande détermination, semble-t-il, d'autant qu'elle doit se confronter à trois obstacles. Premièrement, le bâtiment, aussi mal adapté que l'aile voisine du MNAM, réclame de coûteux aménagements intérieurs – laissés inachevés en 1937[445] – et s'est en outre déjà dégradé, près de dix ans après sa construction. Deuxièmement, depuis l'Occupation, l'habitude a été prise de faire de cette partie du Palais de Tokyo un lieu d'accueil pour les salons parisiens ; or, leur tenue bloque les travaux nécessaires, d'autant que ceux-ci s'opposent activement à toute ouverture d'un musée qui impliquerait la réduction de leur espace d'exposition, voire leur expulsion[446]. Troisièmement, la ville ne possède alors que de maigres collections d'art moderne, pour l'essentiel constituées par les grandes acquisitions (dont d'importants Bonnard, Vuillard, Derain, Matisse, Delaunay, Picasso, Léger, etc.) effectuées dans les années 1930 par Raymond Escholier, conservateur en chef du Petit Palais (alors le seul musée municipal consacré aux beaux-arts) et premier promoteur au sein des collections parisiennes de l'art moderne[447]. La politique d'acquisitions et de commandes artistiques de la ville après 1945 ne favorise guère le développement de ces collections, d'autant qu'elle n'est pas encouragée par le report *sine die* de l'ouverture du musée. Elle se distingue certes par sa volonté de concentrer presque exclusivement ses acquisitions sur des artistes vivants et de compter sur les legs et donations pour la partie historique de ses collections. Néanmoins, outre ses crédits limités, ses choix ne sont pas toujours avisés : en 1965, André Berne-Joffroy, alors récemment nommé chargé de mission au MAMVP, se plaint ainsi auprès du ministère qu'il y ait dans les collections plus de vingt Brayer et quinze Bezombes, mais aucun Dubuffet ni Soulages[448]. La ville privilégie en fait à la constitution ordonnée d'une collection représentative la multiplication d'acquisitions éparses, en direction d'un maximum d'artistes, à des fins d'aide sociale.

Le considérable legs Girardin en 1951[449] (plus de cinq cents œuvres, dont une belle sélection de fauves et de cubistes), complété par quelques autres donations plus tardives, qui permettent de constituer d'importants fonds d'artistes, comme celui de Raoul Dufy, représenté

[444] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 110.

[445] Sophie Krebs, Jacqueline Munck, « Architecture et muséographie du musée d'Art moderne », Suzanne Pagé (éd.), *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : la collection*, Paris, Paris Musées, 2009, p. 48.

[446] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 111-112.

[447] Escholier est nommé à la tête du Petit Palais en 1933 et il réalise un nombre important d'acquisitions modernes – quasiment inexistantes dans les musées de la ville avant son arrivée – en 1936-1937 surtout, à l'occasion de son exposition « Les Maîtres de l'art indépendant », réalisée en vue de la construction du MAMVP (Gérard Audinet, « La collection d'art moderne », Suzanne Pagé (éd.), *op. cit.*, p. 35-36).

[448] Note « Voici mes idées sur le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris… », attachée à une lettre d'Antoine Bernard à Hubert Poyet du 21 décembre 1965, AN/19950514/14, dossier « Musée d'art moderne, 1965-67 ».

[449] Dont le prédécesseur d'Escholier au Petit Palais, Gronkowski, avait refusé les œuvres en 1926 au motif que sa collection était trop moderne et polémique pour un musée des beaux-arts. Voir à ce sujet Sophie Krebs, « Le legs Girardin ou la collection d'un amateur », Chantal Georgel (éd.), *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la ville de Paris* [En ligne], Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015, https://books.openedition.org/inha/6918? (consulté le 20 avril 2020) ; et Geneviève Nevejan, « Maurice Girardin, collectionneur de son temps », *Vingtième siècle*, n°50, avril-juin 1996, p. 143-150.

notamment par la monumentale fresque *La Fée Electricité*, permet néanmoins de relancer le projet d'un musée d'art moderne municipal. Les travaux d'aménagement sont lancés en 1954 (limités au rez-de-chaussée, du fait de l'opposition persistante des salons installés aux étages), et en 1961, le musée peut enfin ouvrir, placé sous la direction d'un ancien attaché de conservation au Petit Palais, René Héron de Villefosse, choix assez étonnant puisqu'il s'agit médiéviste de formation, spécialiste de l'histoire de Paris[450]. Celui-ci a de son nouveau musée une conception assez similaire à celle que développe au même moment Dorival dans l'aile adjacente : un lieu de conservation probatoire, où doit se faire le tri des futurs maîtres destinés à entrer au grand musée des beaux-arts dont il est détaché, le MAMVP devant être au Petit Palais ce que le MNAM est, selon Dorival, au Louvre. Autrement dit, loin d'une grande rupture, l'ouverture de ce nouveau musée d'art moderne dans la capitale apparaît plutôt au premier abord comme la réalisation sans envergure d'un projet différé pendant presque un quart de siècle, amputé d'une bonne partie de son espace et affecté des mêmes défauts que le MNAM au même moment – voire aggravés par un manque de moyens encore plus patent. Son inauguration en 1961 passe d'ailleurs relativement inaperçue[451].

Pourtant, quoique limité dans ses acquisitions, donc, y compris dans les décennies suivantes[452], le musée développe au cours des années 1960 un programme d'expositions[453], certes assez modeste quantitativement, mais plus audacieux que celui de son voisin à la même période – programme dans lequel Héron de Villefosse semble avoir joué un rôle moins décisif que l'équipe de conservateurs (et de conservatrices surtout) dont il s'est entouré : Bernadette Contensou, Marie-Claude Dane et André Berne-Joffroy. C'est en effet le premier musée public à Paris à s'ouvrir à l'art contemporain, avant le MNAM et avant la création du CNAC, avec une orientation particulièrement favorable aux avant-gardes françaises récentes, à travers des expositions individuelles et collectives dont certaines font date. Ainsi Georges Mathieu ou Jean Fautrier, artistes plutôt ignorés jusqu'alors par les circuits officiels français et au MNAM en particulier, bénéficient d'expositions en 1963 et 1964 respectivement (à l'initiative de Berne-Joffroy). Mais ce sont surtout les expositions collectives qui marquent l'entrée de l'avant-garde au musée, à commencer par « Mythologies quotidiennes » en 1964, qui réunit plus d'une trentaine d'artistes à l'instigation du critique d'art Gérald Gassiot-Talabot (aidé par Dane et Mathey), et marque l'émergence de la Figuration narrative : pour la première fois en France,

[450] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 112.

[451] Gérard Audinet, « Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1937-88 », Suzanne Pagé (éd.), *op. cit.*, p. 568.

[452] Peu d'œuvres significatives rentrent dans les collections dans les années 1960-1970 – à l'exception d'un ensemble limité d'œuvres d'Op art et d'art cinétique acquises dans les années 1960 (Boto, Bury, Kowalski, Le Parc, Schöffer, Soto, etc.), et, dans les années 1970, d'un petit nombre d'œuvres d'artistes associés à la Figuration narrative (Arroyo, Aillaud, Rancillac, Télémaque) ou à Supports-Surfaces (Arnal, Buraglio, Devade, Pincemin, Viallat), deux avant-gardes que le musée met en valeur au même moment dans ses expositions.

[453] La chronologie des expositions du MAMVP et de l'ARC se trouve dans *ibid.*, p. 568-577.

un musée public accueille et impulse la formation d'un nouveau mouvement d'avant-garde. En 1967, Contensou sollicite Frank Popper pour une exposition d'art cinétique, intitulée « Lumière et mouvement » (avec les figures historiques de l'art cinétique mais aussi des artistes du Grav, fondé en 1961), un an après « Kunst-Licht-Kunst » que celui-ci avait montée au Van Abbemuseum d'Eindhoven sur un thème similaire[454]. Entretemps, l'exposition « Un Groupe 1965 », organisée par Contensou, a présenté une sélection large et inhabituelle dans les musées publics d'artistes représentatifs des différentes tendances de la scène d'avant-garde française (d'Alechinsky, Balthus, Duchamp et Fautrier à Arman, Etienne-Martin, Rancillac et Tinguely). La scène internationale n'est pas absente pour autant, le musée dédiant dans les années 1960, en lien avec l'International Council du MoMA et l'ambassade américaine, plusieurs expositions à de grands noms de l'Ecole de New York (Rothko en 1962, Franz Kline et « Art USA now » en 1964, Stuart Davis en 1966). Parallèlement, le musée présente des expositions collectives sur des artistes étrangers plutôt liés aux avant-gardes historiques de la première moitié du siècle et négligés par les musées français : deux figures tutélaires de l'avant-garde russe en 1963, Gontcharova et Larionov (organisée par Dane), « Totems et Tabous » en 1968 sous le commissariat de Berne-Joffroy (avec Lam, Matta et Penalba) ou encore l'exposition déjà mentionnée sur le Bauhaus en 1969 co-organisée avec le MNAM.

5.3.2. L'ARC de Pierre Gaudibert : premiers ferments de révolution dans les institutions de l'art contemporain en France

Mais c'est surtout par un programme artistique parallèle, organisé dans ses murs mais indépendant du musée, que le MAMVP va devenir un haut lieu de l'avant-garde parisienne à partir de la fin des années 1960. En effet, en 1967, ouvre dans une partie de l'aile Est du Palais de Tokyo une structure autonome, l'ARC (pour « Animation Recherche Confrontation »), lieu d'exposition sans collection propre, qui va résolument se tourner vers l'art contemporain, dans ses formes les plus expérimentales et, souvent, contestataires et politisées, sous la direction de Pierre Gaudibert jusqu'en 1973, puis de son ancienne assistante Suzanne Pagé[455]. La création de l'ARC relève essentiellement d'une décision de l'administration municipale, plutôt que d'une initiative du musée. Elle prend place dans un contexte particulier, à la croisée de deux grandes transformations : d'une part, une restructuration administrative générale de la région parisienne qui affecte, parmi d'autres organismes, la direction des Beaux-arts de la ville ; d'autre part, l'institutionnalisation du ministère des Affaires culturelles, qui représente un

[454] Frank Popper, *Écrire sur l'art. De l'art optique à l'art virtuel*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 20.

[455] On parle de l'ARC 2 pour cette seconde période, jusqu'en 1988, année où la structure est fusionnée avec le MAMVP, dont Pagé prend la tête. Sur l'histoire de l'ARC, voir notamment Annabelle Ténèze, *op. cit.* Sur Gaudibert plus particulièrement, voir la captation vidéo de la récente journée d'étude qui lui a été consacrée sous la supervision d'Elitza Dulguerova à l'Institut national d'histoire de l'art : « Pierre Gaudibert : militant, critique, sociologue de l'art, expérimentateur de musée » [En ligne], 24-26 février 2021, https://www.youtube.com/swatch?v=vYadnaXRR-k (consulté le 15 septembre 2021).

modèle vis-à-vis duquel se situer, pour Paris comme pour toutes les grandes villes françaises en mesure de se doter de services culturels. En 1964 en effet, le département de la Seine est dissous, le découpage administratif actuel de l'Île-de-France est instauré et Paris, jusque-là administré au niveau de la préfecture de la Seine, se voit doter d'un conseil municipal au rôle plus actif. Si ce Conseil de Paris ne discute qu'épisodiquement des questions de culture, il se dote tout de même d'une commission des Affaires culturelles au printemps 1965[456], dont le nom suffit à indiquer l'influence du ministère d'Etat créé six ans plus tôt. Surtout, Clovis Eyraud, à la tête d'une direction des Beaux-arts parisienne aux compétences et aux délimitations flottantes depuis l'après-guerre, élabore en 1965, à l'adresse du préfet et du conseil de Paris, une « charte de l'action culturelle », qui porte aussi la marque du vocabulaire et de la doctrine du ministère. Cette influence se concrétise dans le changement de nom de la direction des Beaux-arts, qui devient en 1967 la direction de l'Action culturelle, à la tête de laquelle est nommé l'année suivante, en remplacement d'Eyraud et sur recommandation du directeur de cabinet de Malraux un ancien conseiller du ministre, Alain Trapenard[457]. Dès 1966, la nomination de François Debidour au poste de sous-directeur des Beaux-arts (devenu directeur adjoint de Trapenard) avait donné un nouvel élan à l'action culturelle parisienne[458].

Néanmoins, la problématique culturelle à Paris diffère assez radicalement de celle des autres villes françaises : d'une part, Paris est déjà dotée d'un grand nombre d'équipements culturels ; d'autre part et en conséquence, la ville n'appartient pas, bien sûr, aux bénéficiaires de la politique de décentralisation culturelle du ministère. Ces deux spécificités représentent des entraves au développement dans la capitale d'une action culturelle propre, qui n'apparaît pas un enjeu pressant pour les responsables politiques, aussi bien locaux que nationaux – et ce alors que ses équipements culturels, et notamment le réseau des musées de la ville, sont à la fois assez mal dotés, datés du point de vue leur architecture comme de leur programmation et, surtout, peu visités. De ce fait, la politique culturelle doit adopter une voie singulière, différente de celles des autres grandes municipalités aussi bien que du ministère. La priorité n'est pas accordée à la création de nouvelles institutions et l'enclenchement de grands projets, d'autant que la municipalité n'a pas les moyens de l'Etat (son budget ne connaît pas d'évolution majeure à cette période[459]). Elle doit plutôt viser, à l'inverse, à dynamiser les équipements dont elle dispose déjà, en passant d'une simple gestion de l'existant à l'animation active de ses institutions culturelles, dans une logique de proximité avec le public : contrairement aux grands

[456] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 155.

[457] La date exacte de ces changements n'est pas certaine : Annabelle Ténèze parle d'une prise de poste de Trapenard en septembre 1968 (*ibid.*, p. 155), Annie Verger parle plutôt de 1967 (*op. cit.*, p. 7), comme un travail de recherche plus récent de Louis Jaubertie (*Le réseau des bibliothèques de la Ville de Paris, 1967-2001*, mémoire de recherche, Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2010, p. 81).

[458] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 160.

[459] *Ibid.*, p. 157.

établissements de l'Etat dans la capitale, qui s'adressent à un public national et international, ceux de la municipalité visent prioritairement les habitants de la ville[460]. Dans ce cadre, des groupes de réflexion sont mis en place au sein de la direction des Beaux-arts pour élaborer un plan d'action culturelle secteur par secteur. Parmi ceux-ci, un groupe dédié aux musées rassemble François Debidour (sous-directeur des Beaux-arts), Bernadette Contensou (conservatrice au Musée d'art moderne) et Pierre Gaudibert, futur directeur de l'ARC, qui a l'intérêt d'avoir un double parcours, à la fois muséal et socio-culturel : d'un côté, il est depuis 1955 assistant des musées de la ville de Paris, où il organise des expositions et assiste la commission des achats municipale ; de l'autre, en lien aussi avec ses engagements politiques à gauche, il a été animateur au sein de l'association Peuple et culture, principale organisation d'éducation populaire de l'après-guerre[461]. Deux expériences pilotes d'animation sont ainsi décidées en 1966 : l'une doit concerner une bibliothèque du 18e arrondissement et l'autre, donc, le Musée d'art moderne de la ville.

C'est ainsi que la section « Animation – Recherche – Confrontation » est créée dans les locaux du MAMVP, avec pour particularité d'être administrée directement par la direction des Beaux-arts, ce qui laisse à Gaudibert toute liberté dans ses choix de programmation. Dans les faits, il existe des formes de collaboration avec le musée, qui partage avec l'ARC non seulement ses locaux, mais aussi une partie de son personnel. Toutefois, dans sa conception de fond, la nouvelle institution rompt bien avec le cadre muséal dans lequel elle est pourtant insérée. Non seulement l'ARC ne dispose pas de collection et n'a donc aucune mission de conservation, mais elle adopte, contrairement au MAMVP et à la plupart des musées français de l'époque – dont nous avons déjà évoqué le ralliement méfiant au principe des expositions temporaires à cette période –, une programmation très dense : 93 expositions sont organisées sous la direction de Gaudibert entre 1967 et 1972[462], soit autant que le MNAM, le MAMVP et le CNAC réunis[463], malgré un budget considérablement moindre : 55 000 francs en tout et pour tout pour sa première année d'exercice[464], à comparer aux 110 000 francs que coûte une seule des

[460] Cette stratégie est clairement expliquée par Pierre Gaudibert lui-même en 1976 : « La première chose est de souligner que la Décentralisation concernait justement la province. Dès le départ, […] Paris a été exclu de la nouvelle politique, et lorsque dans les années 60, la Ville de Paris, sous le coup de la création du Ministère des Affaires culturelles, s'est posé le problème de l'action culturelle à Paris, elle a pris comme doctrine, venant du Ministère, l'idée que Paris était saturée d'équipement culturels […]. Ce qui fait que, très difficilement, il a fallu lutter au sein de la Ville de Paris pour faire accepter l'idée que les problèmes se posaient également à Paris, même si c'était en des termes différents. Peu à peu, on a réussi à faire accepter l'idée qu'en se servant autrement d'équipements traditionnels, d'équipements anciens, ou d'une partie de ses équipements, on pouvait essayer de poser des problèmes d'Action culturelle. » (cité par *ibid.*, p. 156, note 117).

[461] *Ibid.*, p. 161.

[462] *Ibid.*, p. 168 ; Suzanne Pagé (éd.), *op. cit.*, p. 574-575.

[463] Le MAMVP en organise 24 sur la même période (*ibid.*, p. 571), tandis que le MNAM et le CNAC en organisent, dans leurs locaux propres ainsi que dans d'autres grands lieux d'exposition parisiens (Grand Palais, Orangerie) respectivement 36 et 31 entre 1967 et 1972 (Catherine Lawless, *op. cit.*, p. 178-181).

[464] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 165. Les années suivantes ne sont pas meilleures puisque l'ARC dispose en 1971 d'un budget annuel de 50 000 francs (Yann Pavie, « Vers le musée du futur. Pierre Gaudibert = l'A.R.C. »,

expositions ordinaires du CNAC rue Berryer[465]. L'ARC suit donc une logique événementielle, qui doit permettre d'attirer au Palais de Tokyo un public large et peu habitué à visiter les musées. Cette stratégie est renforcée par deux autres principes : d'une part, une volonté de participation et de mise en contact directe entre le public et les artistes, qui sont invités, par exemple au sein du programme des « Ateliers au musée », à présenter eux-mêmes leurs œuvres ; d'autre part, une forte pluridisciplinarité [81, 83] avec, autour du « noyau "Arts plastiques" »[466], de nombreux concerts (de jazz notamment), spectacles de théâtre ou de danse, projections de films, programmés par une équipe composée de différents spécialistes que s'est adjoints Gaudibert. Participation et interdisciplinarité, couplées à une vraie publicité de ce programme foisonnant, auprès notamment d'un tissu d'associations locales[467], doivent permettre « de toucher un public neuf » : c'est le grand objectif de l'ARC, initié avant tout comme un instrument d'animation culturelle, selon une logique inspirée de l'éducation populaire, mais revisitée sous la forme plus participative et activiste de l'action socio-culturelle[468]. De fait, la fréquentation du lieu, au vu de ses maigres moyens, est bonne : 83 787 visiteurs en 1970 pour le seul secteur arts plastiques (auquel il faut ajouter près de 15 000 pour les concerts, films, etc.), là où le CNAC n'en accueille que 23 390 sur toute l'année 1969[469].

Cette volonté, sociologiquement informée, d'élargir le public des musées aux nouvelles classes moyennes et à la jeunesse étudiante n'implique pas pour autant des choix artistiques consensuels et prudents. Bien au contraire, Gaudibert veut faire de l'ARC un instrument « de prospection hors des circuits habituels de diffusion », sans céder pour autant à « aucune mystique de la découverte »[470] – c'est là une pique implicite adressée à la politique malrucienne de la « création artistique », marquée en effet par une conception sacralisée de l'art, y compris moderne et contemporain. Ce doit être le moyen de « renverser la fonction musée/temple en fonction musée/laboratoire-collectif-expérimental »[471]. De fait, il fait appel dès le départ à des artistes de l'avant-garde la plus récente, française et européenne surtout [72, 77, 81], dont les productions rompent plus ou moins ouvertement avec les conventions les plus élémentaires de l'œuvre d'art[472], selon une ambition d'expérimentation qui se retrouve également dans les

Opus International, n°28, novembre 1971, p. 27).

[465] C'est le budget individuel provisionné pour les expositions Bury, Segal ou Takis en 1972 (annexe au procès-verbal de la réunion du conseil d'administration de l'Association du CNAC, 5 mars 1973, CP-CNAC art. 8).

[466] Comme le désigne le « Premier manifeste de l'A.R.C. », reproduit dans Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 587.

[467] Gaudibert prévoit d'envoyer tous les deux mois « un programme-invitation » ronéotypé aux associations qu'il entend démarcher (« syndicats d'étudiants, d'enseignants, de fonctionnaires, comités d'entreprises, mouvements de jeunesse, mouvements d'éducation populaire, maisons de jeunes et de la culture, centres culturels de la banlieue parisienne, etc. »), afin qu'elles le distribuent à leurs adhérents (*ibid.*).

[468] Sur les distinctions entre éducation populaire, animation socio-culturelle et action culturelle, voir Geneviève Poujol, « Crise des mouvements et crise de l'éducation populaire », *Id.* (éd.), *Education populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 81-90.

[469] CNAC-CP/68, chemise « 1969 ».

[470] Pierre Gaudibert, dans un catalogue d'exposition de 1968, cité par Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 168.

[471] *Ibid.*, p. 167.

[472] Annabelle Ténèze détaille de nombreux exemples d'expositions de ce type (*ibid.*, p. 216-240).

programmes parallèles de danse, théâtre, cinéma ou musique. Autrement dit, l'A.R.C. lui-même adopte une attitude et un discours proches de ceux d'un collectif d'avant-garde, ce qu'illustre le titre même du document de Gaudibert annonçant en décembre 1966 la création de l'institution, « Premier manifeste de l'A.R.C. ». D'autre part, la petite institution vise explicitement, dans ses discours comme dans ses diverses manifestations, à une politisation radicale de l'art et de la culture contemporains. C'est là l'un de ses traits distinctifs, lié au parcours et aux convictions de Gaudibert, ainsi qu'aux personnalités avec lesquels il se lie et collabore, comme Gérald Gassiot-Talabot (critique d'art, promoteur de la Figuration narrative et proche de la revue d'avant-garde *Opus international*) ou Michel Troche (administrateur du Salon non moins politisé de la Jeune Peinture[473] et futur inspecteur de la Création artistique).

Ce mélange, a priori contre-intuitif, d'avant-gardisme contestataire et de didactisme à destination d'un public profane – « un caractère de recherche contemporaine dans une perspective pédagogique », comme le résume Gaudibert[474] – apparaît novateur dans le contexte français et annonce, bien plus que le CNAC ou la Biennale de Paris, la conception « anti-muséale » du musée d'art moderne et contemporain qui va s'imposer dans la décennie suivante. A ce titre, l'ARC offre un exemple ambivalent d'action culturelle municipale, peu de temps avant Mai 1968 et la fin du « règne » de Malraux. D'un côté, son programme résonne avec les ambitions du ministère, dans la mesure où il est issu d'une volonté de l'administration parisienne d'adapter à son contexte propre les missions que s'est données l'Etat français : soutien à la création artistique et démocratisation culturelle. D'ailleurs, l'un des principaux associés de Gaudibert, Maurice Fleuret, qui met en place le programme musical de l'ARC, est passé par les Maisons de la culture et même par l'éphémère Centre national de diffusion culturelle, imaginé en 1960 pour former les animateurs de ces nouvelles institutions. De l'autre, l'ARC réinterprète ces objectifs dans un sens critique et oppositionnel, comme un défi à la philosophie d'action malrucienne. Alors que, des projets de Picon du début des années 1960 à la création du CNAC en 1967, en passant par le demi-échec du Musée-Maison de la culture du Havre, le ministère a toujours peiné à intégrer sa politique de la création artistique à celle de « l'action culturelle », l'ARC au contraire repose sur l'union étroite de ces deux objectifs.

Surtout, Gaudibert cherche à réaliser cette union en s'appuyant sur son expérience au sein des associations d'éducation populaire qui constituent l'un des grands refoulés du ministère de Malraux, c'est-à-dire selon une volonté pédagogique assumée, en net décalage vis-à-vis des options anti-didactiques privilégiées par l'administration centrale. Cette différence est aggravée par la politisation de l'institution, impensable bien sûr au sein d'un ministère d'Etat gaulliste[475],

[473] Voir Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France*, *op. cit.*, p. 354-357.

[474] « Premier manifeste de l'A.R.C. », *op. cit.*

[475] Comme l'explique Germain Viatte : au moment de la création du CNAC, « il y avait déjà, mais depuis quelques mois seulement, l'espace ARC, Animation Recherche Confrontation, de Pierre Gaudibert. On s'entendait

mais s'accompagne surtout d'une conception du rapport entre art et société bien éloignée de celle que défendent les collaborateurs de Malraux : il s'agit en effet de substituer à la conception légitimiste et sacralisée de la culture qui persiste au sommet de l'Etat – l'accès aux « œuvres capitales de l'humanité »[476] vécu comme « choc électif », selon la formule d'Urfalino[477] – une approche plus horizontale et participative, appuyée sur des dispositifs de médiations tierces entre l'œuvre et le spectateur qui visent au contraire à instaurer une forme de continuité entre activités sociales et expériences artistiques. Si, du point de vue des artistes exposés, l'ARC n'a pas une programmation nécessairement plus « avancée » que le CNAC au même moment – de toute façon, les deux institutions ne tournent pas encore à plein régime à la fin de la décennie – en revanche, ses principes de fond le mettent beaucoup plus en prise avec les revendications qui vont éclater en 1968. Même si cette orientation n'a pas été voulue comme telle par la ville de Paris lorsqu'elle a initié cette expérience au MAMVP, elle est néanmoins indissolublement liée aux circonstances de sa création : c'est un espace d'exposition pour l'art contemporain d'abord voulu et pensé comme un instrument d'animation à destination du public local, ce qui n'a jamais été le principe fondateur ni de la Biennale de Paris, ni du CNAC, ni d'aucune grande initiative du ministère de Malraux dans le secteur de l'art contemporain.

6. Conclusion : un grand tournant inachevé

Tracer un bilan des années Malraux est donc délicat, sans retomber dans les vieux débats plus ou moins partisans que nous avons commencé par évoquer. Lorsque le ministre démissionne à la suite de De Gaulle en 1969, son bilan en matière d'art contemporain se résume surtout à la création récente du CNAC, d'emblée conçu comme une réponse provisoire au problème complexe et non réglé de la nécessaire réforme du MNAM, et au remplacement de l'ancien service de l'Enseignement et de la production artistique par un service de la Création artistique. Les grands projets imaginés au départ ont souvent fait place à des bricolages administratifs temporaires et à des récupérations plus ou moins opportunistes d'initiatives antérieures (comme le musée du Havre ou la Biennale de Paris). Ces changements peuvent apparaître relativement maigres à l'échelle d'une décennie de pouvoir et à l'aune surtout des

d'ailleurs bien, y avait pas de… Simplement Gaudibert était assez marqué à gauche, là c'était pas vraiment marqué à droite mais c'était l'Etat, bon. » (Entretien avec Germain Viatte, *op. cit.*).

[476] Selon la formule du décret de juillet 1959 portant création du ministère des Affaires culturelles.

[477] Urfalino oppose le « modèle du choc électif » défendu par le ministère – fondé sur la croyance qu'il suffit de mettre en contact le public tenu à l'écart des institutions culturelles avec des exemples d'œuvres de haute culture, pour qu'il connaisse la révélation de l'art et s'y convertisse – avec le « modèle de la contamination par contiguïté » traditionnellement adopté par l'éducation populaire – lequel consiste plutôt à adopter une forme d'éclectisme culturel, qui parte des pratiques effectives des différentes classes sociales pour les amener à découvrir les formes de la culture savante (*op. cit.*, p. 131-135). Comme on le voit, ces deux approches ont toutefois en commun une forme de légitimisme culturel, qui place au cœur de leurs missions respectives la diffusion de la haute culture vers un peuple jugé non, mal ou peu cultivé. Ce n'est pas l'option défendue par Pierre Gaudibert, à la fois plus relativiste et plus « révolutionariste » (pour reprendre la typologie de Jean-Claude Passeron), et en cela plus proche de l'animation socio-culturelle militante qui se développe dans les années 1960 que de l'éducation populaire traditionnelle. Nous reviendrons plus en détail sur ces enjeux de doctrine de l'action culturelle.

déclarations ambitieuses qui avaient inauguré l'existence de ce ministère. Ils ont été entravés sans doute par des limites budgétaires, mais aussi, semble-t-il, par un manque de décision et d'organisation à la tête de la nouvelle administration. Il est clair en tout cas que l'action du ministère dans le secteur des arts plastiques a souvent semblé manquer de continuité, d'implication et de détermination – ce que traduit l'accumulation des notes, programmes et rapports à l'application sans cesse reportée – et n'a produit ses effets les plus concrets que tardivement, à la fin des années 1960.

Néanmoins, ces limites doivent être rapportées, autant qu'à ces facteurs internes, à des résistances externes, dont nous avons suffisamment souligné la force et la persistance : si l'on ne peut pas parler d'un « système des beaux-arts » au sens fort, en revanche il existe bien, au moment où Malraux prend ses fonctions, de puissantes factions conservatrices dans le champ de l'art français, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur des administrations de l'Etat, hostiles ou indifférentes au sort de l'art moderne et contemporain, et rétives surtout à sa prise en compte par la puissance publique. L'action des responsables du ministère doit être appréciée à l'aune de ces résistances, qui ne semblent véritablement commencer à céder que dans la seconde moitié de la décennie. Surtout, malgré toutes ces limites et ces inaccomplissements, on ne saurait sous-estimer l'importance de ces transformations, qui représentent un tournant considérable pourvu qu'on les replace dans l'histoire longue des rapports de l'Etat au champ de l'art en France. Pour la première fois, une reconnaissance et un appui clairs sont apportés publiquement à la création artistique récente, dont la compréhension est élargie aux formes plastiques les plus expérimentales ou transgressives et à la prise en compte de l'actualité internationale. Une série de réformes systématiques de l'administration et des institutions publiques de l'art ont été accomplies en ce sens et – c'est un point trop souvent négligé –, au terme des années 1960, les principaux représentants de l'ancienne politique des beaux-arts ont été relevés de leurs fonctions, au profit d'un nouveau personnel, dont la plupart des membres resteront en poste sous Georges Pompidou et contribueront de manière décisive au projet Beaubourg. Situation tout à fait nouvelle historiquement, l'Etat n'apparaît plus désormais comme une puissance rangée du côté du conservatisme antimoderne ou même seulement d'une modernité modérée et consacrée et, bien qu'il faille se méfier du biais téléologique qui s'attache à toute analyse rétrospective, les jalons ont été posés, en matière d'hommes comme d'organisation, pour l'instauration d'une politique plus consistante d'appui et de diffusion de l'avant-garde française et internationale au cours de la décennie suivante.

Chapitre 4. La fondation des premières politiques artistiques américaines

1. L'Etat et les arts aux Etats-Unis : histoire d'une relation empêchée

Il est courant, dans les travaux comparatistes sur les politiques culturelles[1], de présenter les cas des Etats-Unis et de la France comme les plus opposés qui soient (du moins parmi les régimes libéraux), relativement à la place que chacun accorde à l'intervention de l'Etat. Cette opposition est parfois caricaturée, d'un côté comme de l'autre, à des fins d'auto-légitimation plus ou moins chauvines, les premiers voyant dans le modèle français l'illustration des méfaits d'une culture étatisée, les seconds dépeignant la culture américaine comme entièrement soumise à la loi du marché[2]. Ces lieux communs, réducteurs et trompeurs, recouvrent en revanche une réalité incontestable : aux Etats-Unis, l'intervention dans les arts des acteurs publics et, surtout, de l'Etat fédéral a longtemps été faible, irrégulière et mal acceptée – et elle le demeure aujourd'hui encore jusqu'à un certain point.

1.1. Une intervention publique traditionnellement faible, mais non pas inexistante

La singularité des Etats-Unis en matière de politique culturelle tient d'abord à un fait historique fondamental : au moment de sa formation, le jeune Etat américain n'hérite d'aucune tradition de mécénat monarchique sur son territoire. C'est là une différence majeure, non seulement par rapport à la France, mais à l'ensemble des Etats modernes européens, dont les politiques et les institutions artistiques publiques tirent leurs origines de ce mécénat privé du souverain, auquel ils ont fait subir des formes de socialisation, typiquement en transformant les collections personnelles du roi en collections nationales. Cette absence d'une tradition d'intervention dans les arts est confortée par les conceptions qui président à l'institution de l'Etat américain, traditionnellement décrit par les historiens et politistes comme un « Etat faible » voire quasiment inexistant à ses débuts[3]. Celui-ci, après la révolution et tout au long du 19e siècle, est en effet fondé sur des principes de *limited government* et sur un fédéralisme nettement plus marqué qu'aujourd'hui, qui empêchent d'introduire et de justifier une quelconque compétence fédérale en matière de culture. Ces caractères durables de l'Etat

[1] Voir par exemple Klaus von Beyme, « Kulturpolitik: Von der staatlichen Förderungspolitik zur "Kreativwirtschaft" », *Id.*, *Vergleichende Politikwissenschaft*, Wiesbaden, VS-Verlag, 2010, p. 271. Pour une approche plus nuancée de cette opposition entre Etats-Unis et pays européens, voir Dick Netzer, *The Subzidized Muse: Public Support for the Art in the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 52 ; Kevin Mulcahy, « La politique culturelle dans le système américain : les dangers de la privatisation », Diane Saint-Pierre et Claudine Audet (éd.), *op. cit.*, p. 90 ; et Vera L. Zolberg, « The Happy Few-en Masse… », *op. cit.*, p.112.

[2] Voir par exemple, côté français, le fameux discours de Mexico de Jack Lang lors de la conférence mondiale des ministres de la culture, 27 juillet 1982, *Vie publique. Collection des discours publics* [En ligne], https://www.vie-publique.fr/discours/253868-discours-de-jack-lang-ministre-de-la-culture-lors-de-la-conference-mon (consulté le 22 juillet 2021) ; et, côté américain, un exemple plus récent : Tyler Cowen, *Good & Plenty. The Creative Successes of American Art Funding*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 99-100.

[3] Cette caractérisation traditionnelle de l'« *early American state* » a été toutefois remise en cause ces dernières années par des travaux cherchant à réévaluer l'influence de l'Etat fédéral aux Etats-Unis avant la guerre civile. Pour un compte-rendu récent de ces débats historiographiques, voir Stephen Skowronek, « Present at the Creation: The State in Early American Political History », *Journal of the Early Republic*, vol. 38, n°1, 2018, p. 95-103.

américain se conjuguent avec un certain désintérêt institué pour ce domaine d'activité, que l'on peut rapporter, très schématiquement, à deux facteurs au moins. D'une part, on trouve longtemps dans les débats et les discours publics aux Etats-Unis, y compris ceux des classes dirigeantes et jusque tard au 20e siècle, des représentations négatives des beaux-arts, mêlées de dédain et de suspicion : suivant toute une série de lieux communs, ceux-ci sont décrits comme un luxe corrupteur et une frivolité superflue, associés à une Europe jugée décadente, et opposés, à l'inverse, au caractère américain, que l'on aime à se figurer comme essentiellement pratique, austère, viril et authentique[4]. Cette conception de l'art doit sans doute, comme on le souligne habituellement, à la culture puritaine originelle des colonies américaines[5], mais aussi au républicanisme sévère qui prévaut dans l'Amérique post-révolutionnaire[6]. D'autre part, dans ce contexte historique, la génération des Pères fondateurs privilégie les impératifs de construction économique et institutionnelle de la nouvelle nation et n'évoque les arts que pour reléguer leur prise en compte dans un futur lointain, après que d'autres besoins plus fondamentaux auront été satisfaits – selon la célèbre citation de John Adams : « Je dois étudier la politique et la guerre, pour que mes fils puissent avoir la liberté d'étudier les mathématiques, la philosophie et le commerce ; de sorte que leurs enfants, à leur tour, puissent avoir le droit et le privilège d'étudier la peinture, la poésie et la musique. »[7]. Les premiers responsables du NEA n'ont d'ailleurs pas manqué de mettre à profit cette formule, près de deux cents ans plus tard, pour arguer que le temps était désormais venu de créer une politique américaine pour les arts[8].

1.1.1. Le rôle décisif du mécénat privé dans les premiers musées d'art moderne

La création et le développement d'institutions culturelles aux Etats-Unis, en particulier dans le champ des arts plastiques, reposent donc moins sur l'action publique que sur des initiatives philanthropiques, dont nous avons déjà souligné l'importance au chapitre 2. Celles-ci constituent depuis le 19e siècle une institution fondamentale dans l'organisation sociale américaine pour la réalisation, hors du cadre de l'Etat *stricto sensu* (mais non sans liens, formels

[4] Vera L. Zolberg, « The Happy Few-en Masse… », *op. cit.*, p. 101. Sur la manière dont la figure de l'artiste moderne a été de ce fait introduite et légitimée au sein de la culture américaine, à la fin du 19e siècle, sous les traits d'une figure héroïque masculine et solitaire, voir Sarah Burns, *Inventing the Modern Artist. Art and Culture in Gilded Age America*, New Heaven / Londres, Yale University Press, 1996.

[5] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 127-129. Pour quelques exemples de ces condamnations puritaines des arts au 17e siècle, voir Sarah Burns, John Davis (éd.), *American Art to 1900. A Documentary History*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2009, p. 9-14. D'autres auteurs, en revanche, contestent ou nuancent l'idée d'une hostilité aux arts consubstantielle au puritanisme : voir par exemple David A. Smith, *op. cit.*, p. 8-9.

[6] Voir Neil Harris, *The Artist in American Society. The Formative Years 1790-1860*, New York, George Braziller, 1966, en particulier le chapitre « The Perils of Vision: Art, Luxury and Republicanism », p. 28-53.

[7] Lettre du 12 mai 1780 à Abigail Adams [En ligne], Massachusetts Historical Society, « Adams Family Papers: An Electronic Archive », https://www.masshist.org/digitaladams (consulté le 10 février 2020).

[8] Elle est citée (sous une forme simplifiée) dans *The First Annual Report of the National Council on the Arts 1964-1965*, National Council for the Arts, 1965, p. 3 ; mais aussi, par exemple, dans la préface du premier rapport de la California Arts Commission (Abbott Kaplan (éd.), *The Arts in California*, Sacramento, California Arts Commission, 1966, p. 8). Voir les remarques sur l'usage de cette citation par le NEA de John K. Urice, « Three Contemporary Reports That Influenced the Creation of the National Endwowment for the Arts: A Retrospective », *Journal of Management, Law, and Society*, vol. 33, n°1, printemps 2003, p. 8.

et informels, avec ses représentants), d'œuvres jugées d'intérêt public, dans des domaines aussi variés que l'éducation, la religion, l'aide sociale ou encore, donc, les arts et la culture[9]. Paul DiMaggio a bien montré, à propos du cas de Boston, le rôle joué par le mécénat de nouvelles classes fortunées – les « capitalistes culturels » – dans la multiplication à cette époque de galeries et musées des beaux-arts, emblèmes d'une culture « *highbrow* » émergente[10]. Le rôle joué par de grandes fortunes privées dans la formation des musées n'est pas propre aux Etats-Unis : il suffit de penser, par exemple, à la Tate Gallery à Londres, ouverte en 1897 sur les fonds du magnat du sucre Henry Tate ou, en Allemagne, au Folkwang Museum fondé en 1902 par Karl Ernst Osthaus, héritier d'une famille de banquiers et d'industriels. En revanche, les grands musées d'art américains fondés à cette période se distinguent de leurs homologues européens en ce qu'ils échappent en général à toute tutelle directe des pouvoirs publics, même lorsque ceux-ci ont contribué à leur création[11], comme dans le cas du Metropolitan Museum[12]. C'est dans ce cadre que sont établis, dans le dernier tiers du 19e siècle[13], certains des musées les plus importants des Etats-Unis : le Metropolitan Museum of Art à New York (1870), le Museum of Fine Arts de Boston (1870), le Philadelphia Museum of Art (1876), l'Art Institute de Chicago (1879), le Detroit Institute of Arts (1885) ou encore le Department of Fine Arts du Carnegie Institute de Pittsburgh en 1895 (l'actuel Carnegie Museum of Art) – ce dernier étant l'un des premiers musées à se consacrer principalement à l'art contemporain aux Etats-Unis, à l'instigation du philanthrope américain le plus influent à cette époque, Andrew Carnegie[14].

C'est dans ces conditions également que s'établit la reconnaissance institutionnelle aux Etats-Unis d'un art d'avant-garde largement importé d'Europe. Il est commun de situer le point de départ de l'art moderne outre-Atlantique en 1913, lors de la tenue à New York de l'« Armory Show », vaste exposition initiée par une poignée d'artistes américains où l'on trouvait pour la

[9] Pour une histoire synthétique de l'émergence de la philanthropie puis de l'institutionnalisation d'un secteur *nonprofit* aux Etats-Unis, de l'Amérique coloniale à Reagan, voir (parmi une littérature conséquente) : Peter D. Hall, *Inventing the Nonprofit Sector and Other Essays on Philanthropy Voluntarism, and Nonprofit Organizations*, Baltimore / Londres, The Johns Hopikins University Press, 1992, p. 13-83. Sur l'importance du « *third sector* » dans les arts en particulier, voir Paul DiMaggio (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts : Studies in Mission and Constraint*, New York, Oxford University Press, 1987 ; et, en français, Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 385-439.

[10] Paul DiMaggio, « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston » [1982], *Id.* (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts*, *op. cit.*, p. 41-61. Sur la constitution à la fin du 19e siècle aux Etats-Unis d'une culture savante (« *highbrow* »), par différenciation vis-à-vis de la culture plus commune et populaire qui prévalait jusqu'alors, voir l'ouvrage classique de Lawrence Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* [1988], Paris, La Découverte, 2010.

[11] Ce qui est en fait assez fréquent : Zolberg souligne ainsi le rôle des pouvoirs publics locaux dans le développement au 19e siècle d'une « *culture du don* » (« The Happy Few-en Masse… », *op. cit.*, p. 106-107).

[12] La municipalité de New York a contribué à hauteur de 500 000 $ à l'édification du musée mais n'a jamais exercé pour autant de pouvoir réel sur son conseil d'administration (Chin-tao Wu, *op. cit.*, p. 22).

[13] Sur le grand essor des musées aux Etats-Unis à cette période du « *Gilded Age* », voir Jeffrey Abt, « The Origins of the Public Museum », Sharon Macdonald (éd.), *A Companion to Museum Studies*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell, 2006, p. 130-132 ; et Gérard Selbach, « Esquisse d'une histoire des musées américains: naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale », *LISA e-journal* [En ligne], vol. V, n°1, 2007, mis en ligne le 20 octobre 2009, http://journals.openedition.org/lisa/1593 (consulté le 11 février 2020).

[14] Sur Andrew Carnegie, voir Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 386-393 et Peter D. Hall, *op. cit.*, p. 44-47.

première fois présentés à un public dérouté quelques spécimens de la production avant-gardiste européenne du moment[15]. Mais l'Armory Show n'est que le jalon le plus visible à cette époque d'une série d'initiatives transatlantiques, marchandes ou non, indépendantes ou appuyées sur des mécènes privés, et stimulées pendant la guerre par l'arrivée d'artistes européens exilés (comme Duchamp ou Picabia), à l'instar de la galerie 291 du photographe Alfred Stieglitz ou de la Société Anonyme de la collectionneuse Katherine Dreier[16]. Ces réseaux naissants peuvent en outre se greffer sur un marché des œuvres depuis longtemps florissant et principalement tourné vers l'Europe, qui avait déjà permis de constituer depuis la fin du 19e siècle d'importantes collections privées de peinture impressionniste et post-impressionniste française notamment[17]. C'est dans ce cadre qu'apparaissent et se développent dans l'entre-deux-guerres les premiers musées d'art moderne aux Etats-Unis, dont nous nous contentons ici de citer quelques noms : la Gallery of Living Art du collectionneur Albert Eugene Gallatin (1927), le Museum of Modern Art ouvert sous la direction d'Alfred J. Barr grâce aux fonds notamment d'Abby Aldrich Rockefeller (1929), le Whitney Museum of American Art de la riche héritière et sculptrice Gertrude Vanderbilt Whitney (1931), l'Institute of Contemporary Art de Boston créé au départ comme une annexe du MoMA avant de prendre son indépendance (1936), le Museum of Non-Objective Painting, imaginé par l'artiste d'origine allemande Hilla von Rebay avec le soutien de l'industriel fortuné Solomon R. Guggenheim, dont il prend ensuite le nom (1939), ou encore l'Albright Gallery, ouverte en 1905 et qui se dote en 1939 d'une « *Room of Contemporary Art* ». Toutes ces institutions, dont la plupart constituent aujourd'hui encore les principaux musées américains dédiés à l'art moderne et contemporain, sont donc créées en l'espace d'une douzaine d'années grâce à l'investissement de mécènes privés, issus des grandes dynasties capitalistes américaines de l'époque, de manière assez comparable au mouvement précédemment évoqué de fondation des premiers musées des beaux-arts à la fin du 19e siècle. C'est donc bien largement hors du champ d'intervention de la puissance publique, grâce à ces musées fondés sur l'initiative philanthropique, d'une part, et à la vitalité durable d'un marché de l'art internationalisé, d'autre part, qu'a pu s'implanter l'art moderne aux Etats-Unis.

Pour autant, le rôle des acteurs publics dans la culture aux Etats-Unis avant la seconde moitié du 20e siècle, quoique très limité, n'est pas tout à fait inexistant. Il faut d'abord souligner que le développement de ces activités philanthropiques elles-mêmes est indirectement soutenu par les pouvoirs publics à travers des politiques fiscales favorables, dont les débuts peuvent être retracés à l'instauration en 1917 d'une déduction fiscale pour les « dons charitables », à une

[15] Sur l'« Armory Show », au sein d'une riche bibliographie, voir le numéro spécial récemment consacré à cette exposition par l'*Archives of American Art Journal*, vol. 51, n°3/4, automne 2012.

[16] Sur ces différentes initiatives, voir en français Annie Cohen-Solal, *op. cit.*, notamment p. 391-408.

[17] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918*, *op. cit.*, p. 138-143.

période où sont adoptés les premiers impôts sur le revenu et l'héritage[18]. Le poids de cette dépense fiscale dans les budgets publics et l'importance de ses bénéfices, tant pour les finances des mécènes privés que pour la prospérité des institutions culturelles, sont loin d'être négligeables[19]. En outre, nous aurons l'occasion d'y revenir pour la période de l'après-Seconde Guerre mondiale, si le gouvernement fédéral est longtemps resté en retrait dans les affaires culturelles, il existe en revanche une implication dans ce domaine de certaines administrations locales, au niveau surtout des villes et des comtés, qui expliquent que la part des institutions publiques parmi les musées américains ainsi que la part moyenne des financements publics dans leurs budgets soient bien plus importantes que l'on ne se les représente habituellement[20].

1.1.2. L'Etat fédéral et les arts avant les années 1930

L'Etat fédéral n'est cependant pas complètement inactif en matière de politique artistique avant la création du National Endowment for the Arts. D'abord, comme ne manqueront pas de le rappeler à partir des années 1960 les partisans d'une politique culturelle fédérale, les présidents américains ont régulièrement souligné l'importance des arts pour la jeune nation américaine[21]. D'autre part, plus concrètement, tout au long du 19e siècle et jusqu'à l'entre-deux-guerres, l'Etat fédéral effectue quelques incursions irrégulières dans ce domaine, même si celles-ci se limitent souvent à des projets assez isolés, nés d'opportunités de circonstances plutôt que de programmes politiques durables. C'est d'abord l'importante commande passée en 1817 à John Trumbull, alors président de l'American Academy of the Fine Arts (une organisation privée de peintres et d'amateurs et non une académie officielle au sens européen), pour une série de toiles sur la Révolution, à laquelle il avait lui-même participé, destinées à la rotonde du Capitole. Cependant, l'accueil assez froid fait à cette première et coûteuse commande fédérale[22], ainsi qu'à quelques autres dans les années suivantes – notamment une sculpture monumentale de George Washington, réalisée entre 1831 et 1842 par Horatio Greenough[23] –, semble avoir durablement refréné ces velléités de grandes commandes artistiques d'Etat[24].

[18] Milton C. Cummings, « Government and the Arts: An Overview », Stephen Benedict (éd.), *Public Money & the Muse. Essays on Government Funding for the Arts*, New York / Londres, W. W. Norton & Company, 1991, p. 41 ; Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 406.

[19] Sur l'évaluation (difficile) des montants que représentent ces subventions indirectes pour la période actuelle, voir Don Fullerton, « Tax Policy Toward Art Museum », *op. cit.* ; et Chin-Tao Wu, *op. cit.*, p. 26-32.

[20] Voir *supra*, chapitre 2, 4.1.

[21] Sur ce patronage « rhétorique » et « symbolique » des arts au sommet de l'Etat fédéral, dès Georges Washington et Thomas Jefferson, voir Lawrence Mankin, « Government Patronage: An Historical Overview », Kevin V. Mulcahy, C. Richard Swaim (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982, p. 111-116. Sur l'intérêt pour les arts des Pères fondateurs, voir Milton C. Cummings Jr., *op. cit.*, p. 32-33.

[22] David A. Smith, *op. cit.*, p. 16-17.

[23] Ce portrait de style néoclassique, découvrant le torse de Washington sous une toge à l'antique, est jugé dans le contexte de l'Amérique jacksonienne déplacé et pompeux (Sarah Burns, John Davis (éd.), p. 359-367 ; Milton C. Cummings Jr., *op. cit.*, p. 34-37 ; Garry Wills, « Washington's Citizen Virtue: Greenough and Houdon », *Critical Inquiry*, vol. 10, n°3, mars 1984, p. 420-441).

[24] Comme l'affirme un rapport du Congrès de 1871 : « le préjugé attisé contre ces peintures » a eu « un effet préjudiciable sur l'art américain ». Il a « servi à défaire toutes les tentatives de lui accorder un patronage gouvernemental ou même seulement d'avoir recours aux artistes américains pour décorer le Capitole » (cité par

Quelques rares institutions culturelles fédérales voient néanmoins le jour dans cette première moitié du 19e siècle, au premier rang desquelles la Smithsonian Institution, fondée en 1846 suite à un don du mécène anglais James Smithson, et qui forme encore aujourd'hui le plus grand complexe de musées fédéraux – même si celui-ci, dédié d'abord à l'histoire naturelle, n'ouvre une National Gallery of Art qu'en 1937, grâce à un nouveau don privé, celui de l'homme politique et philanthrope Andrew Mellon. Les expositions internationales qui se multiplient en Europe et aux Etats-Unis dans la seconde moitié du siècle offrent aussi l'occasion d'élaborer, sous d'autres modalités que celles de la commande publique ou du musée, une action officielle dans les arts : le Congrès envoie ainsi plusieurs dizaines de peintres dans les expositions universelles parisiennes de 1855 et 1867, où ils rencontrent d'ailleurs peu de succès[25].

Mais surtout, les cent cinquante premières années d'existence des Etats-Unis sont émaillées de plusieurs tentatives, pour la plupart vaines néanmoins, d'amorcer une politique artistique d'Etat. John Trumbull, à nouveau, est l'un des premiers à agir en ce sens en proposant en 1826 « Un Plan pour l'encouragement permanent des beaux-arts par le gouvernement national », afin de servir tout à la fois la prospérité économique et industrielle du pays et « l'honneur et les intérêts essentiels de la nation »[26]. En 1859, le président James Buchanan nomme trois artistes pour constituer l'United States Art Commission qui outrepasse sa mission initiale (conseiller le Congrès sur le décor des bâtiments du Capitole) et rend un rapport plus général sur la commande artistique au niveau fédéral, que le Congrès rejette, conduisant à la dissolution de la commission deux ans après sa création[27]. En 1877, un élu à la Chambre des représentants, Samuel Cox, tente à nouveau, mais sans succès, de faire passer une loi pour l'établissement d'un conseil en charge des questions artistiques[28]. En 1897, à l'initiative de la Public Art League de Washington, impliquée dans le mouvement « City Beautiful » qui défend à la fin du siècle l'embellissement architectural et urbain des villes américaines, une proposition de loi est déposée au Congrès en vue de former une commission d'experts chargée de conseiller le gouvernement fédéral dans ses acquisitions et commandes artistiques, mais elle achoppe sur des différends quant aux modes de nomination de ses membres et n'est jamais votée[29]. En 1909, l'American Institute of Architects réclame à Roosevelt l'établissement d'un Bureau of Fine Arts chargé de conseiller la présidence pour toutes les questions relevant de l'architecture, de

Milton C. Cummings Jr., *op. cit.*, p. 34). Ces commandes ne disparaissent pas cependant tout à fait par la suite : on peut penser notamment à la *Statue de la Liberté* commandée en 1855 à Thomas Crawford, et placée en 1863 au sommet du dôme du Capitole à Washington (Sarah Burns, Johns Davis (éd.), *op. cit.*, p. 372-373).

[25] Annie Cohen-Solal, *op. cit.*, p. 11.

[26] Sarah Burns, Johns Davis (éd.), *op. cit.*, p. 73-75.

[27] David A. Smith, *op. cit.*, p. 22 ; Sarah Burns, John Davis (éd.), *op. cit.*, p. 374-376.

[28] Roger Stevens (éd.), *The National Council on the Arts and the National Endowment for the Arts during the Administration of President Lyndon B. Johnson, The History*, p. 3 (LBJ Presidential Library, Presidential Papers, Special Files, Administrative Histories).

[29] Sue A. Kohler, *The Commission of Fine Arts. A Brief History, 1910-1995*, Washington D.C., The Commission of Fine Arts, 1991, p. 1.

l'aménagement paysager, de la sculpture et de la peinture. Roosevelt accepte cette proposition et nomme, sur recommandation de l'institut, trente artistes pour former un conseil des beaux-arts, que dissout néanmoins son successeur William Howard Taft, quelques mois plus tard, le jugeant mal fondé juridiquement. Taft recrée cependant l'année suivante sous le nom de Commission of Fine Arts un organe similaire, mais aux compétences et à l'extension plus modestes : il s'agit d'un conseil consultatif de sept membres, compétent sur le décor et l'esthétique des constructions publiques dans le district de Columbia[30] et doté d'un budget annuel dérisoire de 10 000$[31]. C'est là le seul résultat durable de ces diverses initiatives, puisque celle-ci est toujours en activité. Néanmoins, tout au long de cette période, son existence reste confidentielle, ses options esthétiques plutôt conservatrices et son activité intermittente voire franchement défaillante[32]. Autrement dit, de la fondation des Etats-Unis jusqu'à l'orée des années 1930, l'histoire des rapports entre arts et gouvernement, sans être tout à fait insignifiante, apparaît comme une série discontinue de rendez-vous manqués et d'initiatives sans lendemain, sans doute parce que le sujet ne constitue pas, avant l'entre-deux-guerres, un enjeu public digne de considération pour les élus nationaux, capable de mobiliser au-delà de quelques cercles restreints d'artistes et d'amateurs. L'action de l'Etat dans les arts se résume alors au « choix des timbres-poste et [au] design de quelques bâtiments fédéraux »[33].

1.2. Le « Federal Number One » : une politique de secours aux artistes en temps de crise

Il faut donc attendre les années 1930 et l'impulsion du New Deal pour observer la première et la seule tentative d'envergure, avant la création du NEA, d'instituer un système d'intervention fédérale étendu dans le champ de l'art aux Etats-Unis : il s'agit du Federal Art Project, mis en place par l'administration Roosevelt en 1935 au sein de la Works Progress Administration (WPA), un vaste plan d'emploi public pensé pour répondre à la crise économique. Cette administration, emblématique de la période rooseveltienne, est précédée par plusieurs programmes opérant sous l'autorité du département du Trésor, souvent négligés dans l'historiographie, mais qui pavent la voie d'une intervention fédérale à visée sociale dans le secteur artistique : le Public Works of Art Project dès décembre 1933, la Section of Painting and Sculpture à partir d'octobre 1934 et le Treasury Relief Art Project créé en juillet 1935 – ces deux dernières organisations, qui effectuent des commandes et acquisitions d'œuvres pour le décor des bâtiments fédéraux, fonctionnent indépendamment de la WPA jusqu'à la guerre[34].

[30] *Ibid.*, p. 2-3.

[31] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 14.

[32] Une note de 1967, que l'on trouve dans les papiers du directeur du NEA, liste quelques-unes des aberrations relevées cette année-là au Congrès lors de l'examen du budget de la Commission of Fine Arts : absence totale de certains membres depuis plusieurs années, lancement d'une étude dix-sept ans après la validation de son budget par le Congrès, approbation en 1966 de deux projets seulement, dont l'un conçu par un membre du Conseil, etc. (Note manuscrite signée Clothilde Smith, NA-RS/9, dossier « Fine Arts Commission »).

[33] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 127.

[34] Voir à ce sujet Olin Dows, « The New Deal's Treasury Art Program: A Memoir », Francis V. O'Connor

Un autre programme autonome, resté assez célèbre, est celui de la section photographique de la Farm Security Administration, dirigée par Roy Stryker et active de 1935 à 1943[35], qui marque un jalon dans l'histoire de la photographie documentaire, grâce au travail de Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Marion Post Wolcott, etc., et apparaît bien représentative de l'intrication des problématiques sociales dans les politiques culturelles du New Deal.

Mais c'est donc sous l'égide de la WPA que se construit très rapidement à partir de 1935 le plan le plus ambitieux d'intervention fédérale dans les arts. Si celle-ci est à l'origine de la construction de dizaines de milliers d'écoles, gares, aéroports, routes, ponts, etc., le Federal Project Number One ou « Federal One », établi en son sein, en est resté l'une des facettes les plus connues. Initié par le responsable de la WPA, le secrétaire au Commerce Harry Hopkins, bien plus que par Roosevelt lui-même, le Federal One se subdivise en cinq programmes, répartis par grands secteurs culturels : le Federal Theatre Project, particulièrement actif[36], les trois programmes pour la musique, les écrivains, les archives historiques et, enfin, le Federal Art Project (FAP), dont la direction est attribuée à Holger Cahill, jusqu'alors conservateur au MoMA – c'est là d'ailleurs les débuts d'une longue série de chassés-croisés et de collaborations entre les responsables du musée new-yorkais et les instances fédérales en matière de politique culturelle, comme nous le verrons par la suite. Lui-même partagé en plusieurs divisions[37], le FAP développe un ensemble d'activités impressionnant par leur variété et, surtout, leur quantité : au cours de ses huit années d'existence, la division « Peinture de chevalet » (Easel Division) produit près de 110 000 tableaux et la section Sculpture 18 000 pièces ; des programmes d'arts graphiques, de photographie, de décor scénique, de vitrail, d'expositions sont mis en place ; des artistes sont missionnés pour reproduire à travers tout le pays des exemples de design traditionnel et populaire américain, rassemblés en un *Index of American Design* de 22 000 planches ; des milliers d'affiches sont produites, aussi bien pour informer des réalisations des différents projets du WPA que pour diverses campagnes publiques aux visées promotionnelles ou didactiques ; une Art Teaching Division est créée pour donner des cours dans de nombreux foyers sociaux, écoles et *community centers*, ce dont bénéficient 50 000 enfants dans la seule ville de New York ; une centaine d'*art centers* sont créés dans 22 Etats, dont la fréquentation s'est élevée sur la période à plus de 8 millions de personnes[38]. A son

(éd.), *The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1972, p. 11-49 ; et Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge / New York / Melbourne, Cambridge University Press, 1995, p. 23-27.

[35] Pour plus de détails à son sujet, voir Gilles Mora, Beverly W. Brannan (éd.), *Les Photographies de la FSA. Archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*, Paris, Seuil, 2006.

[36] Voir à ce sujet Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 136-140.

[37] Pour des études détaillées sur chacune de ses principales divisions, par des acteurs directs de cette époque, voir Francis V. O'Connor (éd.), *op. cit.*, p. 79-196.

[38] David Larkin (éd.), *When Art Worked. The New Deal, Art, and Democracy*, New York, Rizzoli International Publications, 2009, p. 160-161.

maximum, le FAP emploie plus de 5 000 artistes, dont les réalisations les plus célèbres sont sans aucun doute les milliers de peintures murales produites pour divers bâtiments publics à travers tout le pays. Celles-ci adoptent en général un style figuratif et didactique, sorte de réalisme social à l'américaine, dont une incarnation exemplaire peut se trouver dans les fresques de Ben Shahn. Mais le FAP n'est pas hostile pour autant à des formes de production artistique plus modernistes et emploie de nombreux représentants de l'abstraction américaine encore naissante[39], comme Stuart Davis, David Smith, Arshile Gorky, Philip Guston, Mark Rothko ou encore Jackson Pollock. Quasiment tous les artistes américains de premier plan des années 1930 et la plupart des futurs grands noms de l'Ecole de New York sont représentés dans ces différentes activités – ce qui révèle moins la sûreté du jugement des responsables du WPA que l'ampleur de leur action, qui s'est étendue sur l'ensemble (ou presque) du champ artistique national à cette époque. Aussi marquants et novateurs soient-il, les programmes de la WPA restent des réponses à une situation de crise et donc limités dans le temps : l'administration Roosevelt les a conçus d'emblée comme une « parenthèse anti-chômage »[40]. Surtout leur nouveauté radicale, leur forte dimension sociale et leurs liens indissociables avec la politique du New Deal les exposent à la critique : non seulement celle de l'opposition partisane, mais aussi celle des fractions du monde de l'art attachés à une conception plus élitiste et sélective de l'activité artistique. En 1939, la Works Progress Administration devient la Works Projects Administration, changement de nom significatif qui illustre la volonté d'abandonner les aspects les plus engagés d'une politique attaquée[41]. La même année, le Congrès forme un comité pour enquêter sur les supposées « activités subversives » du Federal One, en particulier de sa section théâtre, qui concentre le feu des critiques et sa directrice emblématique, Hallie Flanagan, est l'une des premières cibles du Committee on Un-American Activities[42]. C'est le début d'une série d'attaques contre la WPA où l'anticommunisme joue un rôle central[43]. Malgré certains défenseurs de poids (comme les dirigeants du MoMA Goodyear et Barr), le Federal One subit d'importantes coupes budgétaires et restrictions de son champ d'activité, allant jusqu'à la destruction d'œuvres qu'il a permis de financer[44]. En février 1943, tous ses projets nationaux sont fermés et ce qu'il reste de son administration est intégré au War Services Program[45].

Deux points doivent être soulignés quant à cette première expérience d'une intervention fédérale à grande échelle dans les arts aux Etats-Unis. Premièrement, il apparaît difficile de la

[39] Sur les liens avec la WPA des artistes abstraits (qui bénéficient eux aussi de commandes de peinture murale ou de fonds pour exposer leurs œuvres), voir Rosalind Bengelsdorf Browne, « The American Abstract Artists and the WPA Federal Art Project », Francis V. O'Connor (éd.), *op. cit.*, p. 223-244.
[40] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 142.
[41] Jonathan Harris, *op. cit.*, p. 129-130.
[42] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 140-141.
[43] Jonathan Harris, *op. cit.*, p. 137-140.
[44] *Ibid.*, p. 142-143.
[45] *Ibid.*, p. 150.

caractériser comme une politique culturelle ou artistique à proprement parler ; elle n'est d'ailleurs quasiment jamais désignée ainsi. Il s'agit avant tout de l'une des ramifications d'un plan d'urgence pour l'emploi, à une période de crise économique durant laquelle les artistes et les autres professionnels de la culture, comme tous les autres travailleurs américains, se trouvent confrontés à un chômage de masse : « Nous sommes là pour l'emploi. Au départ. Comme à l'arrivée. Et tout le temps. La WPA c'est le travail », déclare ainsi Hopkins[46]. Ainsi, on n'exerce pas de sélection parmi les artistes qui se proposent à l'embauche auprès du FAP, mais on se contente de les répartir en différentes catégories selon leur degré de compétence[47] ; et, au sein du Federal Theatre Project, les subventions ne sont accordées qu'à condition d'en réserver 90% au moins pour le paiement des salaires, tandis que les décors, le matériel technique, les frais de promotion, etc. doivent se partager les 10% restant[48].

Pour autant, à mesure qu'il s'est développé et ramifié, le Federal One a produit certains effets qui s'apparentent bien, sans jamais être pleinement reconnus ni assumés comme tels, à une politique culturelle. Il représente, d'une part, une première reconnaissance massive accordée aux artistes américains vivants de la part d'institutions publiques – et même au-delà du seul secteur public : en 1935, hors du Whitney Museum, il existe très peu de lieux où ceux-ci puissent simplement montrer leurs œuvres. A travers la WPA, des milliers d'artistes peuvent tirer leurs moyens de subsistance de leur travail et surtout, en étant appelés à contribuer à l'effort national, sur le même plan que tous les autres travailleurs, ils gagnent une légitimité sociale tout à fait nouvelle aux Etats-Unis[49]. D'autre part, alors qu'un rapport livré au président Hoover en 1929 concluait que « pour une écrasante majorité d'Américains, les beaux-arts de la peinture et de la sculpture, dans leur forme non-commerciale et non-industrielle, n'existent pas »[50], au terme des huit années d'existence de la WPA, des millions d'entre eux ont désormais eu accès à de telles œuvres, bien au-delà des grands centres habituels, et y compris parmi les classes sociales et les groupes ethniques dominés. Ces deux types d'effets – soutien aux producteurs artistiques, élargissement de l'accès aux arts – correspondent aux principales motivations des politiques culturelles qui se développeront dans les pays occidentaux à partir surtout de la seconde moitié du siècle. Dans le cadre de la WPA, ils constituent certes moins une fin en soi que les produits dérivés d'une politique d'aide sociale. Mais leur relative réussite contribue pour la première fois à diffuser à grande échelle et à légitimer le principe d'une politique artistique fédérale aux Etats-Unis, aussi bien dans les milieux artistiques que parmi le grand public. La transformation du Federal One en une administration permanente est d'ailleurs

[46] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 139.

[47] Selon quatre catégories, allant des artistes qualifiés et expérimentés aux grands novices, affectés à des tâches secondaires et qui doivent être supervisés par les premiers (Jonathan Harris, *op. cit.*, p. 32).

[48] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 139.

[49] David A. Smith, *op. cit.*, p. 36.

[50] Cité par Jonathan Harris, *op. cit.*, p. 15.

proposée en 1938 par le directeur administratif adjoint du FAP, Thomas C. Parker, en réponse aux critiques que subit la WPA : s'il obtient d'importants soutiens dans les milieux artistiques, la proposition de loi est finalement rejetée par le Congrès[51]. C'est là le second point à souligner à propos de cette expérience de la WPA : malgré ses limites et ses ambivalences, elle a constitué une référence durable pour tous les débats ultérieurs sur la pertinence d'établir une politique culturelle fédérale, puis sur la forme à lui donner. Elle a ainsi servi dans l'après-guerre de repoussoir pour les conservateurs, aux yeux desquels le Federal Art Project était le symbole tout à la fois d'un art officiel de médiocre qualité et d'une perversion crypto-communiste de l'appareil d'Etat. A l'inverse, les promoteurs d'un soutien public aux arts s'en sont saisi dans les années 1960 comme d'un modèle à analyser, pour apprendre de ses échecs et de ses succès : le premier directeur du NEA, Roger Stevens, en fait l'éloge dans une certaine mesure, arguant que « 80% des artistes reconnus aujourd'hui ont été impliqués dans le projet » de la WPA[52], et l'une des premières bourses attribuées par son agence en 1967 sert ainsi à commander une étude détaillée sur ce qui apparaît alors comme son seul et unique prédécesseur[53].

2. Les prolégomènes à l'établissement d'une politique fédérale des arts

Si la WPA disparaît donc au début des années 1940, dans des conditions de controverse et de répression qui semblent interdire, à court et moyen terme, le retour de toute intervention fédérale dans les arts, la période qui sépare cette première grande expérience d'action culturelle aux Etats-Unis de la création du National Endowment for the Arts en 1965 n'est cependant pas vide de toute initiative en la matière. L'idée d'intégrer les arts dans l'éventail des compétences nécessaires et légitimes de l'Etat, auparavant jugée irréaliste, superflue ou contraire à l'esprit national, a désormais gagné en consistance et en crédibilité avec l'expérience de la WPA et ne disparaît pas avec elle : elle continue dans l'après-guerre d'animer régulièrement le débat public et les réflexions politiques, jusqu'au plus haut niveau de l'Etat, de manière bien plus audible et soutenue qu'à la période antérieure[54]. La fondation du NEA au milieu des années 1960 ne doit donc pas apparaître comme une création *ex nihilo*, simplement née de l'amour pour les arts du couple Kennedy, qu'aurait habilement concrétisé Lyndon Johnson après la mort de son prédécesseur. Sans tomber, à l'inverse, dans les travers d'une réécriture téléologique de l'histoire, il faut rappeler combien le tournant qu'a représenté le NEA a été cadré et rendu possible par de précédentes initiatives et expérimentations menées aussi bien au niveau de la politique extérieure américaine qu'à l'échelle des administrations locales.

[51] *Ibid.*, p. 124-129.

[52] Procès-verbal de la réunion confidentielle du NYSCA du 6-8 octobre 1966, p. 1, NYSA-M/2, dossier « Tarrytown Minutes Oct. 6, 7, 8, 1966. Confidential ».

[53] Qui a donné lieu par la suite à une publication : Francis V. O'Connor (éd.), *op. cit.*

[54] Voir notamment à ce sujet : Gary O. Larson, *The Reluctant Patron: The United States Government and the Arts, 1943-1965*, thèse de doctorat, Minneapolis, University of Minnesota, 1981. Nous citons cette version de l'étude de Larson, qui a été publiée par la suite sous le même titre (University of Pennsylvania Press, 2017).

2.1. La politique culturelle extérieure des Etats-Unis avant les années 1960

Nous avons laissé de côté jusqu'à présent les efforts du gouvernement fédéral américain en matière de culture à l'extérieur de ses frontières, même si nous avons brièvement évoqué sa participation à quelques grandes expositions internationales au 19e siècle. C'est là pourtant, avant la création du NEA, l'un des rares domaines de compétence de l'Etat central qui concerne directement les arts. Sans remonter trop avant dans l'histoire de la diplomatie culturelle américaine, on peut considérer que la Seconde Guerre mondiale constitue un moment-pivot pour la mise en place d'une action fédérale organisée dans ce secteur, de manière d'ailleurs plus tardive et plus timide que d'autres pays : à titre d'exemple, les fondements de l'Agence française d'action artistique sont posés dès 1918 et ceux du British Council en 1934. Le premier organe de ce type mis en place aux Etats-Unis en 1938, la Division of Cultural Relations, est focalisé sur l'espace latino-américain avec la volonté d'y contrer l'influence des pays de l'Axe. Mal doté en budget et en personnel, il veut être surtout une « chambre de compensation [*clearing house*] » pour des initiatives privées[55], une métaphore que l'on retrouvera souvent employée par les administrations culturelles américaines dans les décennies suivantes. C'est surtout grâce aux fonds et à l'expertise de l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, créé en 1940 avec à sa tête Nelson Rockefeller, alors jeune héritier de la dynastie pétrolière, philanthrope très actif, collectionneur d'art et président du *board* du MoMA [5], que cette nouvelle division du Department of State commence à financer et organiser des expositions. Au sortir de la guerre, ces programmes d'échanges artistiques sont transférés au principal musée d'art fédéral, la National Gallery of Art de Washington – un Inter American Office est créé en son sein en 1944 –, avant d'être élargis au reste du monde, toujours avec l'implication du State Department et la volonté de mettre l'art au service de la propagande nationale[56].

Si les choix des responsables de la National Gallery of Art sont initialement assez conservateurs, l'échec d'une grande exposition organisée en 1946 à la Tate Gallery à Londres et jugée par la critique d'art locale trop pauvre sur son versant contemporain – seules 30 œuvres sur 200 dataient du 20e siècle et à peine 18 d'entre elles pouvaient être considérées comme modernes[57] – pousse le State Department à une réorientation marquée vers l'art moderne. Au début de l'année 1946, l'un de ses conseillers en arts visuels (un ancien conservateur du Walker Art Center) fait acquérir un ensemble de 79 œuvres contemporaines, comprenant des toiles de Georgia O'Keefe, Ben Shahn, Stuart Davis ou William Baziotes notamment, qui sont exposées en grande pompe à l'automne au Metropolitan Museum, sous le titre « Advancing American Art », avant leur départ prévu vers l'étranger. Les réactions de la critique d'art sont très

[55] Document cité par Michael Krenn, *Fall-out Shelters for the Human Spirit*…, *op. cit.*, p. 18.

[56] *Ibid.*, p. 16-20 ; voir aussi Milton C. Cummings, Jr., « Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey », Washington DC, Center for Arts and Culture, 2003, p. 1-3.

[57] Michael Krenn, *op. cit.*, p. 25-26.

positives : Clement Greenberg, par exemple, parle de « la meilleure exposition collective de ce type qui s'est tenue à New York depuis des années »[58]. Si le soutien du monde de l'art est une condition nécessaire à la réussite de leur action, les responsables du State Department poursuivent néanmoins un autre but, plus instrumental et belliciste, dans le contexte de la guerre froide naissante : « les Etats-Unis ont démontré leur admirable capacité à manufacturer des tanks, des avions, des armes et tous les autres instruments de la guerre », explique alors l'Assistant Secretary of State for Public Affairs[59], ils « doivent démontrer qu'ils ont aussi un intérêt et un mouvement vigoureux dans les champs de l'art, de la musique et d'autres champs proches », afin de répondre à une « propagande qui essaye de nous étiqueter comme barbares culturels »[60]. Ces ambitions rencontrent également le succès lors de la circulation de la collection en Europe, où elle est bien accueillie, notamment en République tchèque où les Soviétiques doivent même monter en urgence une contre-exposition ; mais la critique d'art tchèque n'est pas tendre pour celle-ci et affirme que « les deux expositions ne peuvent être mises sur le même plan puisque l'américaine était visiblement le produit authentique de la faculté créative des artistes tandis que l'autre présentait un "art populaire d'Etat" »[61]. Une telle réaction ne peut que réjouir le Department of State qui vise précisément, à travers ces expositions, à avoir « un impact sur les communistes à l'étranger car elles illustrent la liberté avec laquelle et dans laquelle nos artistes américains travaillent »[62].

C'est au même moment, paradoxalement, que cette exposition se heurte, sur le plan intérieur, à une opposition féroce qui va mettre à bas ce mariage d'intérêt naissant entre les fractions modernistes du monde de l'art et la propagande anticommuniste américaine. En effet, alors que l'exposition au Metropolitan Museum n'avait guère suscité de réaction au-delà d'un public d'initiés, un article dans le magazine populaire *Look* élargit cette audience et met le feu aux poudres : c'est le début d'une série d'attaques virulentes menée notamment par une poignée d'élus républicains comme Fred Busbey ou George Dondero, à une période où le maccarthysme bat son plein. Si l'article de *Look* dénonçait un gaspillage d'argent public, l'affaire prend de l'ampleur surtout à cause du caractère moderne des œuvres achetées par le Department of State, dénoncées de ce fait comme incompréhensibles, « *un-American* » et crypto-bolchéviques[63]. Certains artistes sont accusés en effet d'avoir entretenus des liens avec le communisme avant

[58] Cité dans *ibid.*, p. 31.

[59] Ce poste créé en 1944 au sein du Department of State supervise la dimension culturelle, au sens large, de la politique extérieure fédérale. Il a sous sa responsabilité l'Office of International Information and Educational Exchange, établi en 1945 à partir d'une fusion des services précédemment mentionnés : la Division of Cultural Relations créée en 1938, l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs de Nelson Rockefeller et l'Office of War Information, établi en 1942 comme une agence de propagande en temps de guerre (Milton C. Cummings, Jr., « Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey », *op. cit.*, p. 4-5).

[60] William Benton cité dans Michael Krenn, *op. cit.*, p. 27-28.

[61] Cité dans *ibid.*, p. 35.

[62] William Benton cité dans *ibid.*, p. 27.

[63] On trouve le détail de ces débats et critiques dans Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 16-31.

la guerre, de lourdes accusations à un moment où Hollywood connaît une purge politique pour les mêmes raisons. Malgré les tentatives de défense assez isolées du monde de l'art – et notamment de Lloyd Goodrich, conservateur du Whitney Museum et inlassable défenseur du soutien fédéral aux arts[64] –, le président Truman apporte sa pierre à la condamnation publique de l'art moderne[65], donnant ainsi le coup de grâce au programme artistique du State Department : le responsable de ses acquisitions démissionne et sa collection, achetée au total pour 85 000 $ est revendue en vitesse pour moins de 6 000 $[66].

Cette affaire retentissante a des conséquences durables. D'une part, elle freine pour longtemps le développement de toute politique culturelle aux Etats-Unis, à une période pourtant où, après l'expérience de la WPA et dans le contexte de la prospérité retrouvée d'après-guerre, des voix s'élèvent pour la création d'une politique fédérale dans les arts, comme nous le verrons ensuite. D'autre part, et plus spécifiquement, le State Department doit s'abstenir jusqu'à la fin des années 1950 de toute intervention trop directe dans le champ de l'art, en particulier s'agissant des tendances d'avant-garde. En ce sens, comme le souligne bien Béatrice Joyeux-Prunel, l'entrée dans la guerre froide, loin de s'associer à une promotion tous azimuts de l'abstraction américaine, comme le veut une doxa dérivée de l'historiographie révisionniste de l'expressionisme abstrait, « marqua en fait l'arrêt du soutien des Etats-Unis à l'art moderne nord-américain à l'étranger »[67]. Désormais, le State Department cherche plutôt à déguiser ses initiatives derrière le paravent d'acteurs privés : c'est le cas notamment pour une part importante de l'action culturelle menée à cette période dans l'Allemagne occupée, autre terrain majeur pour le développement de la diplomatie culturelle américaine dans l'après-guerre[68]. De manière plus générale, la diplomatie américaine en matière d'art contemporain est surtout prise en charge dans les années 1950 par deux institutions privées, bien que celles-ci bénéficient donc de subventions et de divers moyens de facilitation de la part du gouvernement fédéral. D'un côté, l'American Federation of Arts, fondée en 1909 déjà comme un instrument d'action parapublic[69], s'impose comme le partenaire privilégié du State Department dans l'organisation d'expositions à l'étranger, dès les efforts menés en Allemagne à la fin des années 1940[70], et

[64] Michael Krenn, *op. cit.*, p. 54. Krenn donne de multiples exemples de l'implication de Goodrich dans la diplomatie artistique américaine, tantôt comme critique extérieur, tantôt comme expert et partenaire.

[65] Il existe, explique Truman, « beaucoup d'artistes américains qui croient encore que la capacité à faire apparaître les choses telles qu'elles sont est la première exigence d'un grand artiste » et « il n'y a pas d'art du tout chez les modernistes à mon avis » (cité par Michael Krenn, *op. cit.*, p. 43).

[66] *Ibid.*, p. 45.

[67] Béatrice Joyeux-Prunel, « Les philanthropes de l'art des Etats-Unis après 1945. Acteurs ou victimes du "triomphe de l'art américain" ? », *Relations internationales*, n°181, 2020, p. 45.

[68] *Ibid.*, p. 63 *sqq.* ; Cara Sol Goldstein, « Before the CIA… », *op. cit.*

[69] Theodore Roosevelt, aux côtés de divers élus et représentants de la frange la plus institutionnelle du monde de l'art américain, a contribué à sa création, en vue de favoriser les expositions d'art à travers le pays. Il existe peu de publications à notre connaissance sur cette association qui accompagne discrètement tout le développement des politiques artistiques américaines : voir American Federation of Arts (éd.), « A Century in the Arts », https://www.amfedarts.org/about-the-afa/afa-history/ (consulté le 30 septembre 2021).

[70] Michael Krenn, *op. cit.*, p. 69-82.

endosse pleinement les objectifs diplomatiques nationaux[71]. De l'autre, l'International Council du MoMA est créé en 1952 à l'initiative, à nouveau, de Nelson Rockefeller, toujours président du *board* du musée, avec l'appui du directeur du MoMA, René d'Harnoncourt, spécialiste d'art latino-américain [5], et de Porter McCray, qui prend la tête de ce nouveau programme. Les deux hommes avaient déjà collaboré avec Rockefeller dans les années 1940 au sein de l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, dont la direction est d'ailleurs prise, après le départ de Rockefeller, par un autre de ses proches, l'architecte Wallace Harrison, également *trustee* du MoMA[72]. Ce réseau serré de relations personnelles, noué au cœur de la guerre dans l'appareil de propagande interaméricain, indique suffisamment les liens qui unissent cet organe du principal musée d'art moderne privé aux Etats-Unis avec les programmes diplomatiques fédéraux. De fait, comme l'AFA, l'International Council reçoit tout au long des années 1950 le soutien financier et matériel du State Department, des ambassades étrangères et de l'United States Information Agency[73]. Cette stratégie d'action publique par procuration a néanmoins ses limites, a fortiori pour une politique qui entend démontrer le caractère libéral de la vie artistique américaine. Comme le remarque un conservateur du MoMA à la fin des années 1950,

> *les Européens concèdent désormais bien volontiers qu'il existe des individus aux Etats-Unis qui sont passionnément intéressés par les arts. Ce qui les impressionnerait le plus serait un signe plus officiel et direct qu'en tant que nation, nous partageons avec eux une préoccupation large et profonde pour les choses de l'esprit […]. Si notre art veut prendre sa juste place dans le mouvement général international, s'il veut impressionner ces peuples étrangers dont nous avons besoin de la compréhension, il faudra le prestige – et les fonds – de l'aide fédérale.*[74]

Cette attitude de retrait prudent ne dure cependant qu'une dizaine d'années : la fin des années 1950 voit le retour d'une action plus interventionniste[75], qui bénéficie d'abord du déclin de la « Peur rouge », ce qui n'empêche certes pas de nouvelles controverses, mais tend au moins à les recentrer sur des enjeux plus proprement esthétiques, plutôt que sur des suspicions de subversion politique. D'autre part, l'United States Information Agency (USIA), qui devient à partir de sa création en 1953 le principal organe de la propagande extérieure américaine[76],

[71] Ses responsables parlent ainsi en 1951 de la « nécessité politique à ce moment de l'histoire de démontrer que […] que nous ne sommes pas les matérialistes impérialistes et cupides que nos ennemis et beaucoup de nos amis tendent à se représenter » (cité dans *ibid.*, p. 77).

[72] Helen M. Franc, « The Early Years of the International Program and Council », *op. cit.*, p. 109-112.

[73] Pour plus de détails sur les liens du conseil avec le gouvernement fédéral, voir *ibid.*, p. 122 et suivantes. L'International Council a en outre concentré les suspicions de financement clandestin de la part de la CIA (voir notamment Eva Cockcroft, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », *op. cit.*), dont la réalité exacte semble encore faire débat parmi les historiens (Michael Krenn, *op. cit.*, p. 246). Pour une vision plus nuancée de son rôle dans la diffusion internationale de l'Ecole de New York, voir Béatrice Joyeux-Prunel, « Les philanthropes de l'art des Etats-Unis après 1945. Acteurs ou victimes du "triomphe de l'art américain" ? », *op. cit.*

[74] James Thrall Soby, cité par Michael Krenn, *op. cit.*, p. 59.

[75] En mars 1958, Lloyd Goodrich anticipe un « changement de l'attitude officielle » après des années où « l'indifférence et la censure ont entravé les programmes gouvernementaux ». Michael Krenn estime que les années 1956-57 constitue le moment-pivot où le rapport de force entre les tenants d'une politique artistique extérieure active et leurs critiques antimodernes se renverse (*ibid.*, p. 112 et p. 126-127).

[76] Sur l'USIA et sa création (où Nelson Rockefeller joue à nouveau un rôle décisif), voir notamment Nicholas

relance peu à peu une politique d'expositions internationales[77], avec le soutien d'Eisenhower, nouveau président élu plus enclin à soutenir les programmes artistiques du State Department et, plus généralement, la dimension culturelle de la diplomatie nationale. C'est ce qui permet de présenter à nouveau des œuvres d'art moderne américaines lors de manifestations de premier plan, comme l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles ou l'American National Exhibition de Moscou en 1959[78] – et, bien sûr, de s'impliquer activement et avec succès lors de la Biennale de Venise 1964, comme nous l'avons vu au chapitre 2. Néanmoins, même après la fin du maccarthysme culturel et le retour d'une politique artistique extérieure plus active, une défiance réciproque demeure entre le monde de l'art et le Department of State : le premier juge le second incapable de résister aux pressions et censures politiques, tandis que celui-ci considère l'art contemporain comme un objet d'intervention trop dangereux pour être laissé libre de tout contrôle. « Advancing American Art » connaît d'ailleurs une réplique à peine moins violente en 1955, quand une exposition a priori anodine sur « Le sport dans l'art » subit lors de son passage à Dallas les critiques d'associations nationalistes et anticommunistes qui lui reprochent d'inclure des artistes aux sympathies de gauche affichées. Elles sont relayées par plusieurs *Congressmen*, au premier rang desquels Dondero, qui continue de mener sa croisade contre l'art moderne et ses quatre chevaliers de l'apocalypse, Picasso, Braque, Léger et Duchamp, qu'il désigne comme les dangereux « leaders des "ismes" »[79]. Une partie conservatrice du monde de l'art américain participe aussi à ces campagnes de dénigrement : une sculptrice, par exemple, écrit à John Edgar Hoover à cette occasion pour dénoncer « l'idéologie distinctement radicale » et « l'art révolutionnaire destructeur » des artistes modernes, preuves de leur inféodation au communisme – et l'on voit là un effet bien concret de cette « logique du coup double » que décrivait Bourdieu[80], par laquelle l'avant-garde se trouve politisée, parfois à son corps défendant, sur la base d'une analogie entre révolution artistique et révolution politique. En tout cas, ces critiques portent leurs fruits, puisque l'exposition sur le sport dans l'art est annulée et, dans la foulée, l'USIA retire son soutien à deux autres expositions, l'une sur les collections universitaires et l'autre sur la peinture américaine de 1900 à 1950[81].

Les conflits récurrents qui émaillent l'histoire de la politique artistique extérieure fédérale appellent deux remarques. Ils montrent d'abord que, bien que les relations entre art et Etat n'adoptent certes pas aux Etats-Unis un modèle dirigiste, du fait de la prédominance des acteurs privés et de l'interventionnisme très limité des pouvoirs publics, leur caractère libéral est loin

J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency*: *American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2008, en particulier p. 81-133.

[77] Michael Krenn, *op. cit.*, p. 82

[78] Sur ces deux expositions et les controverses qu'elles ne manquent pas de susciter, voir *ibid.*, p. 111-178.

[79] Cité dans *ibid.*, p. 98.

[80] *Manet*, *op. cit.*, p. 213. Voir *supra*, introduction, 1.1.

[81] Michael Krenn, *op. cit.*, p. 108-109.

d'être acquis au milieu du siècle, dans la classe politique comme dans la population en général. La période maccarthyste voit le développement d'un véritable système de censure et de répression à motivations politiques ; même s'il ne dure pas, il est à l'origine d'argumentaires et de mobilisations qui alimenteront les critiques contre la politique culturelle fédérale jusqu'à la fin du siècle. Au milieu des années 1960, le State Department continue d'ailleurs d'enquêter sur les artistes concernés par ses divers programmes et d'en exclure ceux dont le parcours ou les opinions politiques sont considérés comme suspects[82]. C'est à l'aune de ce passé proche que doit être mesuré le tournant que représente le soutien fédéral apporté à un art non-conventionnel et parfois contestataire à partir de la seconde moitié des années 1960.

D'autre part, ces conflits peuvent amener à reconsidérer une certaine historiographie répandue sur les usages politiques de l'art moderne aux Etats-Unis en temps de guerre froide. Comme le souligne Krenn, la fascination du public comme des historiens a surtout porté sur la dimension secrète de cette politique entre 1945 et 1960, et notamment le rôle de la CIA, en partie réel, en partie fantasmé, contribuant ainsi à donner de la diplomatie artistique américaine l'image d'un complot pour l'abstraction[83]. Ce faisant, ces approches tendent, premièrement, à singulariser à l'excès le cas américain : la plupart des puissances internationales emploient l'art comme « arme » pendant la guerre froide, même si les contenus de ces programmes et leurs modalités varient ; et, deuxièmement, à exagérer la place de l'abstraction dans ces entreprises diplomatiques[84], alors que les peintres figuratifs y tiennent en réalité une place importante et font d'ailleurs partie des cibles privilégiées des conservateurs, à l'instar de Ben Shahn ou Yasuo Kuniyoshi connus pour leurs engagements à gauche pendant l'entre-deux-guerres. De même, une large place est faite, particulièrement dans les expositions internationales de la Smithsonian Institution[85], aux arts appliqués et à diverses expositions historiques et informationnelles, souvent négligées. Troisièmement, enfin, ces interprétations tendent à homogénéiser à l'excès les positions et les motivations des acteurs de ces politiques. S'il existe bien une volonté de promouvoir l'avant-garde et en particulier l'abstraction, du fait de sa condamnation à l'Est et parce qu'elle semble offrir un contre-modèle à toute forme d'art politisé et propagandiste – ce que Scott-Smith a appelé « la politique de la culture apolitique »[86] –, cette stratégie ne fait pas consensus au sein même du Department of State et a fortiori à l'extérieur, dans le débat public. En ce sens, l'aspect clandestin de certaines opérations de diplomatie culturelle dans l'après-guerre ne doit pas tant être compris comme le signe d'une manipulation secrète que comme une

[82] *Ibid.*, p. 201.
[83] *Ibid.*, p. 4-5.
[84] Sur ces deux points, voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 201-208 ; ainsi que les remarques de Michael Kimmelman, *op. cit.*, p. 45-49.
[85] Michael Krenn, *op. cit.*, p. 86.
[86] Giles Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom and the Political Economy of American Hegemony 1945-1955*, Londres, Routledge, 2016.

stratégie de discrétion subie, sous la contrainte de ces très fortes oppositions intérieures, pour des actions que d'autres pays comme la France ou la Grande-Bretagne peuvent quant à eux présenter ouvertement, sans problème particulier. Plus encore, on peut même considérer que ce sont en fait surtout les représentants du champ de l'art qui poussent pour associer l'art moderne à l'image nationale américaine, contre les résistances actives ou passives des divers organes de la puissance publique. Cette remarque est importante car, trop souvent, ce type de politiques extérieures, aux visées propagandistes certes tout à fait attestées, sont réduites, à cause de l'influence tenace de certains stéréotypes, à des instrumentalisations unilatérales, celles d'un Etat nécessairement fort, intéressé et manipulateur, sur un monde de l'art par nature faible, désintéressé et naïf. Or, jusqu'à un certain point du moins, les acteurs organisés de la scène artistique américaine ont su aussi très bien jouer des objectifs qu'ils savaient être ceux du Department of State pour pousser leur propre agenda, celui de la diffusion, à l'intérieur et à l'extérieur des frontières, d'un art moderne de haut niveau, devant permettre à l'avant-garde américaine d'accéder à une reconnaissance élargie, nationale et internationale. Comme l'explique en 1951 l'une des responsables de l'AFA, Eloise Spaeth, « nous ne pouvons pas attendre de tous les *Congressmen* qu'ils partagent ou même comprennent les vues de notre petit monde, mais nous pouvons espérer qu'ils soient assez malins pour utiliser un outil qui est à leur disposition » ; il faut donc les convaincre « du besoin et de l'importance des arts comme propagande »[87], conclut-elle, renversant ainsi les positions habituellement admises de l'instrumentalisateur et de l'instrumentalisé. Comme le résume Michael Krenn,

> *le monde de l'art américain n'était pas seulement la dupe volontaire (ou involontaire) dans un complot de la CIA ; pas plus que le gouvernement américain ne décidait simplement, avec un machiavélisme impitoyable, de la mélodie sur laquelle le monde de l'art devait danser. Les deux camps avaient leurs objectifs ; les deux camps voyaient l'intérêt de trouver des compromis ; et les deux camps, opérant dans les marges de la guerre froide, ont été incapables de combler le fossé entre leurs différents objectifs.*[88]

Autrement dit, les intermédiaires de la diplomatie culturelle américaine disposent d'une certaine autonomie qu'ils peuvent mettre à profit, y compris pour défendre des programmes a priori bien éloignés des objectifs de l'administration centrale. C'est ainsi par exemple qu'au milieu des années 1970, Don Foresta, alors directeur de l'American Cultural Center de Paris, l'un des centres culturels étrangers les plus actifs de l'USIA, joue des délais bureaucratiques pour faire financer l'envoi à Paris d'un festival d'art vidéo féministe conçu dans les espaces alternatifs new-yorkais, que ses autorités de tutelle au State Department rejettent avec fureur, mais trop tard, une fois les bandes reçues[89]. Si les récits révisionnistes des rapports entre art et

[87] Citée par Michael Krenn, *op. cit.*, p. 50-51.
[88] *Ibid.*, p. 5.
[89] Foresta souligne que ces entorses aux impératifs ordinaires de propagande du State Department pouvaient être compensées par la presse importante que recevait sa programmation très avant-gardiste à Paris à cette période (entretien du 27 novembre 2017, Annexes V-3.1.). Nous n'avons pas retrouvé le titre ni la date de cette

Etat pendant la guerre froide doivent donc être relus avec plus de nuance et complexité, c'est d'autant plus le cas pour les politiques culturelles intérieures qui émergent à partir des années 1960, comme nous allons le voir à présent. Sans tomber bien sûr dans une conception irénique des visées poursuivies par les divers représentants de l'Etat fédéral dans les arts, il apparaît indispensable à tout le moins de sortir d'une représentation instrumentale réductrice de ces politiques publiques, pour tenir de compte de la grande diversité des agents sociaux impliqués dans leur élaboration et leur mise en œuvre – et des buts qu'ils donnent à leur action.

2.2. Avant le NEA : le mouvement des *arts councils* au début des années 1960

Toutefois, c'est surtout, sur le plan intérieur, la multiplication d'initiatives autonomes, imaginées par des administrations locales, qui représente l'aiguillon le plus pressant pour le déploiement au niveau fédéral d'une politique des arts. La première moitié des années 1960 voit en effet l'éclosion d'une première génération, encore réduite mais militante, de conseils, commissions ou agences artistiques (selon les dénominations en usage), à la fois précurseurs, tests et modèles pour l'extension de ces politiques publiques d'un nouveau genre à travers tout le pays. Si leur nombre, leur champ d'action et leur légitimité ont été démultipliés en retour par la création du NEA en 1965, leur dynamique néanmoins est antérieure à celle-ci.

2.2.1. Le NYSCA, expérimentation réussie et modèle fondateur

2.2.1.1. « L'une des expériences pionnières les plus excitantes et significatives jamais entreprises par un gouvernement d'Etat » : Nelson Rockefeller et la création du NYSCA

L'une de ces nouvelles agences, le New York State Council on the Arts (NYSCA), occupe une place décisive, souvent négligée dans l'histoire des politiques culturelles américaines[90], alors que la structure du NEA à ses débuts s'apparente en bonne partie à un décalque de cette administration au niveau fédéral. Un rôle crucial est joué par celui qui est élu en 1958 gouverneur de l'Etat de New York, Nelson Rockefeller, dont nous avons déjà mentionné les fonctions non moins importantes qu'il a exercées au sein du State Department et du MoMA. Ce double engagement, dans la diplomatie culturelle américaine et dans le principal musée d'art moderne du pays, ont fait de Rockefeller un partisan convaincu de l'instauration d'une politique artistique au niveau fédéral. Ayant fait son retour au début des années 1950 à Washington (après un bref passage par le privé), en tant que sous-secrétaire du Department of Health, Education and Welfare, il tente ainsi d'établir en 1953 un conseil national des arts. L'idée est bien

manifestation, mais il s'agit probablement du Women's Video Festival (Melinda Barlow, « Feminism 101: the New York Women's Video Festival, 1972-1980 », *Camera Obscura*, vol. 18, n°54, décembre 2003, p. 2-39).

[90] Frédéric Martel par exemple y consacre à peine quatre pages dans son épais volume sur l'histoire de la politique culturelle américaine (*op. cit.*, p. 239-243), tandis que l'étude de Donna M. Binkiewicz (*op. cit.*) n'en fait aucune mention. Il n'existe pas non plus à notre connaissance de monographie consacrée à cette institution, là où le NEA a fait l'objet de nombreuses publications. La seule exception est une thèse de doctorat, certes riche d'informations, mais datée et centrée sur le programme musical du NYSCA : Anthony L. Barresi, *The History and Programs of the New York State Council on the Arts*, Ann Harbor, University of Michigan, 1973. Nous nous appuyons donc surtout ici sur ses archives et publications conservées aux New York State Archives à Albany.

accueillie au départ par Eisenhower mais voit son sort scellé après avoir été ironiquement surnommée la « *free piano lessons bill* » par le sénateur pourtant chargé de l'introduire au Congrès[91]. C'est là un signe tout à la fois des progrès accomplis par cette idée dans les cercles dirigeants et du manque de considération persistant d'un grand nombre d'élus pour ces sujets. Si l'ambition chère à Rockefeller reste donc inaccessible au niveau fédéral à cette période, elle peut en revanche être mise en œuvre à un échelon inférieur, et il s'y emploie dès son élection à la tête de l'Etat de New York. Il profite là d'un contexte favorable : avant même son arrivée au pouvoir, plusieurs propositions de lois pour établir une commission artistique avaient été déposées depuis 1956 (sans succès), signe de la montée en puissance de ce thème de politique publique au niveau local également[92]. L'une des premières initiatives du nouveau gouverneur est de commander un rapport sur les ressources artistiques de l'Etat, ses institutions culturelles et leurs problèmes au cabinet d'architectes de Wallace Harrison, futur bâtisseur de l'Empire State Plaza au cœur d'Albany et conseiller artistique proche de Rockefeller tout au long de sa vie – nous avons déjà évoqué son rôle dans la fondation de l'International Council du MoMA et à l'Office of Inter-American Affairs. Rendu en septembre 1958, ce rapport défend l'intervention de l'Etat dans la culture au motif que « l'activité créative dans les arts imprègne toutes les phases de notre vie »[93] : dans la « vie économique de l'Etat », dans sa « vie sociale », dans ses « institutions éducatives » et dans « le bien-être humain » de sa population[94]. Il recommande en conséquence « l'établissement d'une unité au sein du gouvernement de l'Etat pour étudier et souligner l'importance de l'activité culturelle dans la vie de l'Etat […] et pour développer des voies et des moyens pour une activité créative accrue et pour une participation étendue dans les arts »[95]. Conformément à cette recommandation, le 15 février 1960, le Sénat de l'Etat de New York vote une loi, activement soutenue par Rockefeller, pour

> *créer une commission d'Etat temporaire, sous le nom de conseil sur les arts de l'Etat de New York, afin de faire une enquête exhaustive sur les ressources culturelles de l'Etat et de formuler des recommandations concernant les méthodes appropriées pour encourager la participation dans les arts et leur appréciation, et afin d'établir une dotation pour les dépenses de ladite commission.*[96]

Le Sénat attribue au conseil un budget de 50 000$ pour accomplir ce travail préparatoire et nomme à sa tête, sur une idée de Rockefeller, Seymour H. Knox Jr., qui occupera le poste de président du NYSCA jusqu'en 1975. Héritier fortuné, philanthrope et amateur d'art moderne,

[91] Anthony L. Barresi, *op. cit.*, p. 31-32.

[92] La première proposition en ce sens date de 1956, trois autres sont déposées l'année suivante et deux en 1958 (Katrina Thomas, « Cultural Resources and Activity in New York State. Background Paper », septembre 1958, p. 16-17, Rockefeller Archive Center, Nelson A. Rockefeller gubernatorial records, Issue Books, Series 17, carton 27, dossier 149 « Cultural Development, 1958-1962 »).

[93] *Ibid.*, p. 26.

[94] *Ibid.*, p. 27-28.

[95] *Ibid.*, p. 29. Voir aussi à ce sujet Anthony L. Barresi, *op. cit.*, p. 68-69.

[96] Intitulé de la loi reproduite en annexe d'un rapport du 19 avril 1963 de John H. MacFadyen, « State Program for Support of the Arts – A General Outline », NYSA-D/1, dossier « Council reports ».

Knox Jr. partage bien des traits avec Nelson Rockefeller [35] : d'abord joueur de polo professionnel puis banquier et homme d'affaires, il est de longue date un grand collectionneur, notamment d'art abstrait américain, et membre à partir de 1926 puis président de 1938 à 1977 du *board* de l'Albright Gallery de Buffalo, où son implication et ses dons sont tels que celle-ci est renommée en 1961 Albright-Knox Gallery[97]. Knox se trouve donc à la tête d'un conseil d'une quinzaine de membres, des personnalités extérieures choisies pour couvrir la plupart des champs artistiques, mais appartenant moins à la communauté des artistes qu'à un « personnel de renfort »[98] de haut niveau : administrateurs, éditeurs, producteurs, collectionneurs, etc.[99]. Ce conseil se réunit pour la première fois en décembre 1960 pour participer, selon la lettre qui leur est envoyée par Rockefeller, à « l'une des expériences pionnières les plus excitantes et significatives jamais entreprises par un gouvernement d'Etat »[100]. Cette déclaration quelque peu emphatique traduit bien l'enthousiasme qui anime Rockefeller et son administration sur ce sujet et, plus généralement, le sentiment, partagé à cette période par de nombreux partisans d'une politique culturelle aux Etats-Unis, d'agir dans le sens d'un changement historique d'ampleur.

Le 1er février 1961, Knox Jr. rend un bref rapport répondant à la mission attribuée par le législateur. Constatant qu'« il n'y a aucune institution culturelle dans l'Etat de New York aujourd'hui […] qui soit financièrement autonome [*self-supporting*] » et que le soutien des mécènes privés, au vu de l'augmentation des coûts, est devenu insuffisant, il en conclut qu'« il est temps pour l'Etat d'assumer sa part » et propose à cet effet un programme centré à la fois sur l'aide technique et financière aux institutions et sur l'élargissement de l'accès aux arts par des tournées culturelles dans tout l'Etat (concerts, spectacles, expositions, etc.)[101]. Quelques jours plus tard, l'architecte John MacFadyen est nommé directeur exécutif du NYSCA[102] – il sera remplacé en 1964 par John B. Hightower, qui restera à ce poste jusqu'en 1970, avant de prendre la tête du MoMA. En avril 1961, le Sénat approuve le budget de 450 000 $ que recommandait le conseil dans son premier rapport[103]. En février 1962, il amende la loi de 1960 pour étendre la durée d'existence du NYSCA jusqu'à 1967 au moins, préciser son organisation interne et compléter ses missions. Le 13 mai 1965 enfin, ce qui n'était jusqu'alors qu'une commission temporaire est transformée en agence permanente du gouvernement de l'Etat[104].

[97] « Seymour H. Knox Jr., Banker, Patron Of The Arts, Philanthropist, Dies At 92. Under His Guidance, Buffalo's Gallery Attained International Stature », *Buffalo News*, 27 septembre 1990 [En ligne], https://buffalonews.com/1990/09/27/seymour-h-knox-jr-banker-patron-of-the-arts-philanthropist-dies-at-92-under-his-guidance-buffalos-gallery-attained-international-stature/ (consulté le 15 février 2020).

[98] Selon la formule d'Howard Becker (*Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 30).

[99] D'après la liste du premier rapport annuel du NYSCA, *New York State Council on the Arts 1961*, 1962, p. 39.

[100] Citée par Mel Scott, *The States and the Arts. The California Arts Commission and the Emerging Federal-State Partnership*, Berkeley, University of California, 1971, p. 7.

[101] « Report to the Governor and the Legislature of the State of New York by the Council on the Arts », 1er février 1961. NYSA-D/1, dossier « Council reports ».

[102] John H. MacFadyen, « State Program for Support of the Arts – A General Outline », *op. cit.*, p. 1.

[103] *New York State Council on the Arts 1961*, *op. cit.*, p. 20.

[104] Nelson Rockefeller, « Governor's Foreword », NYSCA (éd.), *New York State Council on the arts. Annual*

L'Etat de New York n'est certes pas le premier à établir au sein de son administration un organe spécialement dédié aux arts. L'Utah dispose d'un *arts council* depuis 1899, le Minnesota depuis 1903[105], et un rapport du NEA en 1966 en recense sept créés avant le NYSCA[106]. Seul celui de l'Utah néanmoins semble avoir activement distribué des fonds gouvernementaux dans ce domaine avant l'Etat de New York[107]. Mais surtout, ces tentatives éparses, intermittentes et confidentielles ne peuvent être comparées avec l'ambition et l'influence du NYSCA au début des années 1960. Ses moyens financiers en sont un premier indicateur : après une période de croissance légère dans la première moitié de la décennie (autour du demi-million de dollars), le budget du NYSCA augmente plus considérablement, stimulé sans doute par la création du NEA en 1965[108], pour atteindre environ 2,3 millions de dollars en 1969-1970, une somme qui n'est alors pas si éloignée du budget de son homologue au niveau fédéral (aux alentours de 8 millions de dollars[109]). De fait, le budget du NYSCA représente à la fin de la décennie (en 1970) près de 30% des dépenses en ce domaine de l'ensemble des Etats fédérés. Alors que l'on pourrait s'attendre à ce que cette part diminue à mesure que les derniers Etats qui n'en sont pas pourvus créent à leur tour leurs propres *arts councils*, elle augmente au contraire pour atteindre 54% en 1974, l'année où pour la première fois les 50 Etats et territoires américains sont enfin tous dotés d'agences artistiques[110]. Le statut du NYSCA est donc singulier et se rapproche plus, en termes d'envergure budgétaire, d'une agence fédérale que de ses homologues régionaux.

2.2.2.2. Non pas « remplacer mais compléter le soutien privé aux arts » : contre tout risque de dirigisme culturel, une logique d'incitation et de participation limitée

Mais l'importance du NYSCA tient surtout aux principes d'action et aux modes d'organisation qu'il invente pour un secteur d'intervention publique encore peu éprouvé et en quête de légitimité aux Etats-Unis. Ceux-ci vont ensuite largement s'imposer à tous les échelons de la politique culturelle américaine. L'architecture générale du NYSCA, la définition de ses objectifs, sa réflexion sur le type de relations à instaurer avec le pouvoir politique aussi bien

Report 1966, Albany, New York State Council on the Arts, 1966, p. 5.

[105] Les dates d'établissement des agences artistiques des Etats fédérés sont rarement concordantes, sans doute du fait de différences d'appréciation quant à ce qui mérite d'être considéré ou non comme un *State arts council* à part entière. La plupart des listes qu'on peut trouver s'accordent néanmoins sur l'antériorité de l'Utah Arts Council. Voir Danielle Marie Georgiou, *The Politics of State Public Arts Funding*, mémoire de master, Arlington, University of Texas, 2008, p. 169 ; ou Julia F. Lowell, Elizabeth Heneghan Ondaatje, *The Arts and State Governments. At Arm's Length or Arm in Arm?*, RAND Corporation, 2006, p. 54-55.

[106] Dans le Minnesota (1902), la Virginie (1934), l'Utah (1937), la Floride (1955), Porto Rico (1955), le Wisconsin (1957) et le Michigan (1959). « Summary of State Arts Activities », 4 mai 1966, p. 1-2. NA-RS/17, dossier « State Art Agencies ».

[107] *Ibid.* Néanmoins, il semble supprimer tout ou partie de son programme vers 1950, dans un contexte de défiance vis-à-vis des arts, aggravé par le maccarthysme (Gary O. Larson, *op. cit.*, note 75, p. 53).

[108] Une stimulation plus symbolique que financière puisque sur cette somme, seuls 36 363 $ proviennent de la subvention annuelle aux Etats du NEA (*New York State Council on the Arts. Annual Report 1969-1970*, New York, New York State Council on the Arts, 1970, p. 121).

[109] *1970 Annual Report. National Endowment for the Arts*, Washington D.C., NEA, 1970, p. 59.

[110] Research Division of the National Endowment for the Arts, *The State Arts Agencies in 1974: All Present and Accounted For*, Washington DC, National Endowment for the Arts, avril 1978, p. 5-6.

qu'avec les acteurs des champs artistiques concernés, sont pour l'essentiel tirés de l'exemple de l'Arts Council of Great Britain[111], établi en 1946 sous la direction de John Maynard Keynes, après de premières expériences de financement public de la culture pendant la guerre. Dans la lettre que Rockefeller adresse au Conseil pour sa première réunion en décembre 1960, il recommande ainsi que le NYSCA « opère d'une manière similaire à celle de l'Arts Council of Great Britain. […] Comme son progéniteur anglais, le NYSCA ne doit pas remplacer mais plutôt compléter le soutien privé aux arts »[112]. Le Conseil se range à cette suggestion d'adopter comme premières « lignes directrices » le « modèle d'utilisation de l'argent » britannique[113]. Par la suite, à mesure qu'un type d'*arts council* plus spécifiquement national s'institutionnalise, cette source d'inspiration tend à disparaître de leurs réflexions internes, du moins comme modèle exclusif, mais le NYSCA maintient des échanges réguliers avec ses homologues britanniques[114] (aux côtés d'autres pays[115]). La proximité historique avec le Royaume-Uni, la défiance commune aux deux pays à l'égard de tout interventionnisme excessif du gouvernement et le rôle assez comparable joué par le mécénat privé dans leurs histoires culturelles respectives expliquent le choix ce modèle étranger, d'autant qu'il n'existe pas aux Etats-Unis de précédent sur lequel s'appuyer – à l'exception de la WPA, mais dont le contexte économique et les visées sociales ne correspondent plus aux conditions de développement des politiques culturelles dans les années 1960[116]. Cette idée ne naît d'ailleurs pas de l'esprit du seul Rockefeller : le cas britannique est très souvent cité en exemple par les partisans d'une politique des arts à Washington tout au long des années 1950 – dans des réseaux de *lobbying* auxquels appartient Rockefeller – car il peut apparaître, aux yeux de parlementaires défiants vis-à-vis de ce nouveau secteur d'intervention publique, soluble dans les valeurs libérales américaines et plus rassurant en tout cas qu'un modèle de ministère des Affaires culturelles à la française[117].

C'est d'abord une philosophie d'action générale qu'emprunte le NYSCA à son aîné britannique : comme l'explique MacFadyen dans son premier rapport annuel, la nouvelle

[111] Anthony L. Barresi recense neuf principes de politique générale du NYSCA à sa création, tous comparables aux procédures suivies par l'Arts Council de Grande-Bretagne (*op. cit.*, p. 66-67).

[112] Cité dans *ibid.*, p. 57.

[113] Henry Allen Moe, « Memorandum of reflections following first meeting of Governor's State Council on the Arts, held 19 December 1960 », NYSA-M/1, dossier « "Reflection of 1st meeting" Henry Allen Moe ».

[114] En 1966, un responsable du Foreign Office britannique venu à la conférence de l'organisation Arts Councils of America s'étonne ainsi de constater à quel point « aux Etats-Unis, le rôle de la Grande-Bretagne est très admiré » (Alexander Dunbar, « Report of Visit to USA May 1966 », p. 1, NYSA-D/3, dossier « Great Britain ») et, en 1969 encore, John B. Hightower charge une chercheuse du NYSCA de plusieurs rapports sur le « British Council » (mémorandum de John B. Hightower au Conseil du 28 juillet 1969, NYSA-D/3, dossier « Great Britain »).

[115] On trouve dans les archives des deux directeurs du NYSCA dans les années 1960, John MacFadyen et John B. Hightower, de nombreux dossiers contenant des rapports, des publications, de la correspondance avec des administrations culturelles étrangères, principalement européennes, qu'il s'agisse de la France, de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Autriche, etc. (NYSA-D/1, 3 et 6). Cela montre que, si ces politiques culturelles se développent principalement dans des cadres de références nationaux, il existe aussi des échanges et des formes d'émulations internationales, non seulement entre Etats, mais également à des échelons inférieurs (villes, régions, etc.).

[116] Anthony L. Barresi, *op. cit.*, p. 65.

[117] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 67.

administration doit « éviter une position dans laquelle la santé optimale des arts dans notre Etat pourrait devenir dépendante de manière disproportionnée de notre existence. Le conseil cherche à développer des programmes fiables basés sur les initiatives de groupes locaux [*community initiative*] qui atteindront finalement le point où elles pourront continuer à exister et se développer sans nouvelle aide significative de l'Etat »[118]. Concrètement, cela signifie que le NYSCA ne doit pas établir ses propres institutions ni même prendre de part dans le capital de sociétés extérieures. Il veut fonctionner comme une agence contractuelle[119], se limitant à financer des organisations *nonprofit*[120] existantes et éprouvées, et ses subventions doivent compléter les sources de financement des institutions concernées et non remplacer des aides antérieures[121]. C'est aussi un moyen de conserver une souplesse d'action et d'être en mesure de redéfinir chaque année ses priorités, là où prendre part au capital d'une institution reviendrait à « geler » une partie croissante de son budget[122]. D'autre part, l'agence s'interdit, du moins dans sa première décennie d'existence, d'apporter un soutien direct aux artistes et se contente d'appuyer des organisations (musées, ballets, orchestres, etc.) dont le développement est censé leur bénéficier indirectement. Même s'agissant de ces institutions, le NYSCA entend déléguer leur subventionnement dans la mesure du possible à d'autres administrations, publiques ou privées, plus au fait des besoins locaux, et dont elle cherche à stimuler la croissance. Elle encourage ainsi le développement sur tout le territoire de l'Etat de New York de *community* ou *local arts councils* (au niveau des municipalités et des comtés) : dès juillet 1961, MacFadyen visite près d'une trentaine de villes pour encourager à constituer de telles associations[123]. Cet effort est couronné de succès puisque leur nombre passe de 17 en 1960 à 322 en 1969[124].

La logique qui préside à l'action du NYSCA n'est donc pas celle d'un accompagnement purement passif de l'existant : bien qu'elle rejette tout dirigisme, elle a bien un caractère volontariste et incitatif. Elle vise en effet explicitement à soutenir et catalyser le développement de tout un tissu d'organisations culturelles sur son territoire, mais en se refusant à exercer une tutelle directe sur celles-ci et sous condition qu'elles soient capables d'assurer leur existence de manière autonome. Idéalement, « dès lors qu'un programme mûrit et est capable de prospérer de lui-même […], le Conseil devrait réduire graduellement et supprimer à terme toute

[118] *New York State Council on the arts 1961*, p. 31.

[119] Loi du 21 février 1962 amendant la loi du 15 février 1960 portant création du NYSCA, section 1, alinéa 7 (reproduite dans John H. MacFadyen, « State Program for Support of the Arts – A General Outline », *op. cit.*).

[120] Autrement dit, le NYSCA ne peut financer des organisations publiques relevant de l'Etat de New York, ni des organisations à but lucratif (NYSA-M/1, dossier « "Reflection of 1st meeting" Henry Allen Moe »).

[121] Antony L. Barresi, *op. cit.*, p. 66.

[122] Comme l'explique le directeur du budget du NYSCA entre 1965 et 1975, Frederick W. Richmond, « The Long Range Implications of Our Budget in Terms of State Financing and Future Federal Aid – November 21, 1968 », NYSA-D/2, dossier « Aid to Cultural Institutions ».

[123] Cette mission itinérante est présentée comme « le début du *Community Arts Council movement* à travers l'Etat » (« Report on Present Program », *New York State Council on the Arts 1961*, *op. cit.*, p. 20-21).

[124] *Ibid.*, p. 137. Voir également à ce sujet Mel Scott, *op. cit.*, p. 32.

dotation »[125]. Le NYSCA conçoit ainsi à ses débuts une bonne partie de ses subventions comme « *seed money* », selon une formule récurrente dans les textes de l'époque, c'est-à-dire comme un capital d'amorçage qui doit produire « un effet multiplicateur – une stimulation pour de plus grands revenus issus d'un plus grand nombre de sources »[126]. C'est d'autant plus le cas que l'aide du NYSCA ne dépasse jamais en général la moitié du budget total nécessaire au projet qui lui est soumis[127]. Ses récipiendaires doivent donc démontrer leur capacité à lever des fonds complémentaires, publics ou privés : c'est là l'embryon d'un principe de « *matching grants* »[128] qui sera formalisé, étendu et systématisé avec la création du NEA.

2.2.2.3. « Laisser les décisions artistiques à ceux qui sont les mieux qualifiés pour les prendre » : le mécanisme des *peer panels*

Outre ces modalités de subventionnement, le NYSCA adopte également un second principe inspiré du modèle de l'Arts Council of Great Britain et repris plus tard par toutes les agences gouvernementales de ce type aux Etats-Unis : celui de l'intégration au cœur de ses procédures de décision de personnalités extérieures qualifiées, en particulier dès que ces décisions impliquent des jugements de valeur esthétiques (programmation, sélection ou validation de projets artistiques)[129]. « Notre rôle est administratif, nous n'avons aucune place dans les décisions artistiques », explique ainsi un responsable du NYSCA lors d'une audition par le Sénat à Washington, « le Conseil est une entité administrative et, en tant que tel, il a la responsabilité de laisser les décisions artistiques à ceux qui sont les mieux qualifiés pour les prendre. Tout autre principe pourrait mener à l'imposition d'un "goût officiel" et c'est ce que nous voulons éviter »[130]. Cet appel à des « *private citizens* » opère à deux niveaux. D'une part, comme nous l'avons vu, l'organisation est divisée à son sommet entre un conseil de quinze

[125] Frederick W. Richmond, *op. cit.*, p. 4.

[126] *Ibid.*, p. 40.

[127] Anthony L. Barresi, *op. cit.*, p. 137 ; Kevin V. Mulcahy, « The State Arts Agency: An Overview of Cultural Federalism in the United State », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 32, n °1, 2002, p. 68. Contrairement à ce que laisse entendre Mulcahy, il ne semble pas qu'il s'agisse d'une règle explicite et formelle (nous n'avons en tout cas rien trouvé de tel dans les documents que nous avons pu consulter).

[128] La notion de « *matching grants* », capitale dans le système des politiques culturelles américaines, peut générer certaines confusions car elle a en fait plusieurs acceptions : elle peut être comprise au sens large comme un simple principe de co-financement (l'administration publique ne doit assumer qu'une partie limitée du budget des projets qu'il finance, dans une proportion qui peut être ou non définie) ou bien dans un sens plus rigoureux comme un mécanisme de levier consistant à garantir un financement public proportionnel aux fonds privés que le postulant parviendra à lever, selon un ratio prédéterminé (1:1, 1:2, 1:3…). On parle également dans ce cas de « *challenge grant* », un moyen d'action inspiré du monde des fondations philanthropiques américaines plutôt que du modèle de l'Arts Council britannique. Le mode de subventionnement du NYSCA correspond sans nul doute au premier cas de figure, celui du co-financement. Ce n'est qu'avec la création du NEA que le second mécanisme sera introduit dans le champ des politiques culturelles, comme nous le verrons plus loin. Sur les différents sens de la notion de *matching grant*, voir J. Mark Davidson Schuster, « Government Leverage of Private Support: Matching Grants and the Problem With New Money », Margaret Jane Wyszomirski, Pat Clubb (éd.), *The Cost of Culture: Patterns and Prospects of Private Arts Patronage*, New York, ACA Books, 1989, p. 63-97.

[129] Pour une comparaison détaillée de l'organisation (et des *peer panels*) du conseil britannique et du NYSCA, voir Anthony L. Barresi, *op. cit.*, p. 56-97. Pour un organigramme de l'agence, voir Annexes III-4.

[130] « Statement of William Hull, Assistant Director, New York State Council on the Arts », *Hearings before a Special Subcommittee of the Committee on Labor and Public Welfare. United States Senate. 87th Congress, Second Session*, 29-31 août 1962, p. 286 et 277.

personnalités extérieures, régulièrement remplacées sur proposition de ce conseil lui-même (sous réserve de validation par le gouverneur)[131], et la direction exécutive (choisie par le conseil) qui supervise l'avancement de chaque programme, organise et suit le fonctionnement courant de l'agence. Si le conseil et son président détiennent, en théorie, le mot final sur le choix des subventions et l'organisation des programmes du NYSCA, le directeur exécutif apparaît néanmoins comme la figure centrale et le principal responsable de la politique suivie par l'agence. D'autre part, chaque département ou programme du NYSCA est doté de panels d'experts, permanents ou *ad hoc*, au nombre de six lors de la première année d'exercice de l'agence[132] et composés chacun de cinq à six personnes, choisies à la fois par le conseil et par le directeur exécutif, auxquelles s'ajoutent un officier de liaison avec le conseil[133]. Dans le cas des arts visuels, ces consultants extérieurs semblent surtout appartenir au milieu des directeurs de musées et de leurs mécènes, sans doute parce que l'action du programme est essentiellement dirigée vers ces institutions et non vers les artistes directement, comme nous l'avons vu : on y trouve ainsi en 1961 Beaumont Newhall, fondateur du département de la photographie du MoMA, Lloyd Goodrich, alors directeur du Whitney Museum, ou encore Gordon Smith, directeur de l'Albright-Knox Gallery, et un seul artiste, assez mineur, Harold Weston.

Ce système de panels va constituer, à partir de l'expérience du NYSCA, une institution fondamentale des politiques culturelles américaines. Elle permet en effet de résoudre un double problème, politique et administratif : celui de la responsabilité des choix artistiques effectués par la puissance publique dans un régime qui se veut libéral et démocratique ; et, concomitamment, celui de la limitation du pouvoir bureaucratique – considéré comme une menace par nature pour la vitalité créative des disciplines artistiques sur lesquelles il étend son contrôle – par l'introduction dans le processus de décision administratif de professionnels et spécialistes directement issus des secteurs d'application de ces politiques publiques. Il ne s'agit donc pas seulement de solutions techniques à des problèmes organisationnels, mais bien de réponses à des enjeux de légitimation pour une nouvelle organisation pionnière dans son domaine : elles permettent en effet de prévenir les reproches attendus, aussi bien de la part de la droite conservatrice que de groupes d'artistes (qu'ils soient situés à gauche ou sans affiliation politique particulière), sur les risques supposés inhérents à toute intervention publique dans la culture : instrumentalisation politique et/ou étouffement bureaucratique de la création artistique[134].

[131] Anthony L. Barresi, op. cit., p. 87-88.

[132] Ces six « *advisory panels* » sont affectés aux domaines suivants : ballet, concert, patrimoine, opéra, théâtre, arts visuels (*New York State Council on the Arts 1961, op. cit.*, p. 38).

[133] Cette structure est validée par le conseil lors de sa réunion du 13 avril 1961 (NYSA-M/1, dossier « Council Minutes April 13, 1961 »).

[134] Ces deux dangers sont constamment mentionnés dans les débats et les auditions au Congrès dans les années 1950 : voir à ce sujet l'étude de Gary O. Larson, *op. cit.*

2.2.2.4. « Eduquer les Américains au jugement esthétique » : un soutien sélectif aux institutions de la haute culture

Enfin, outre son mode de subventionnement incitatif et son externalisation des choix artistiques, le NYSCA se distingue par une troisième caractéristique, durablement influente elle aussi : le mécanisme des panels consultatifs, du moins tel qu'il est pensé et mis en place, traduit une approche hautement sélective des contenus culturels à soutenir et diffuser. Ce point peut paraître évident, mais il représente bien une rupture avec la logique qui présidait aux programmes culturels du New Deal, dont les objectifs prioritairement sociaux conduisaient à secondariser les critères de qualité artistique au sens strict, que ce soit au niveau de l'embauche des artistes ou du type d'œuvres produites. La « médiocrité » supposée des œuvres de la WPA a d'ailleurs été l'un des principaux arguments pour condamner ses programmes à la fin des années 1930 et constitue toujours un repoussoir dans l'après-guerre, même pour les partisans d'un retour de l'intervention fédérale dans ce domaine[135]. Sous ce reproche de médiocrité, il faut en fait moins voir un véritable jugement négatif porté sur les œuvres de la WPA (de toute façon trop nombreuses et variées pour être évaluées d'un bloc) qu'une réaction, assez transpartisane et élitiste, de certaines fractions des classes supérieures face à la massification de la production artistique (y compris dans le domaine jusque-là préservé de la peinture et de la sculpture) et un rejet de la décorrélation, assumée par l'administration rooseveltienne, entre aides publiques et hiérarchies culturelles. Aussi, les concepteurs du NYSCA insistent au contraire, dès leur première réunion, sur le fait que « les considérations de qualité doivent primer avant tout » et préviennent que toute aide publique doit être immédiatement retirée si l'on constate une baisse de qualité artistique de l'organisation soutenue[136]. Comme l'explique le premier rapport annuel du conseil, sa mission est d'« éduquer les Américains au jugement esthétique »[137], car « les standards sont fondamentaux pour les arts. Ils sont difficiles à définir, mais le Conseil a, à travers les membres de ses panels consultatifs, le bénéfice des autorités les plus respectées, et nous continuerons d'insister sur l'élévation continue des standards »[138].

Cette philosophie générale se traduit dans le type de programmes privilégiés par le NYSCA, assez similaires d'une discipline artistique à l'autre. La section Visual Arts est mise

[135] Barry Goldwater (sénateur républicain et figure de proue du conservatisme le plus extrême à cette période) déclare ainsi lors d'une audition en 1962 du sous-comité sur les arts : « Je me rappelle les jours de la WPA. J'ai vu beaucoup de peintures murales réalisées dans ce pays au cours de cette époque particulière. Je ne voudrais pas en avoir une seule accrochée dans mon arrière-salle. Je ne pense pas que le gouvernement ait fait quoi que ce soit pour inspirer les artistes durant cette période » (*Hearings before a Special Subcommittee of the Committee on Labor and Public Welfare. United States Senate. 87th Congress, Second Session*, *op. cit.*, p. 181). Henry Allen Moe, nommé au conseil du NYSCA en tant que directeur de la Guggenheim Foundation (et qui participera également au NEA), tenait dès 1943 des propos similaires attribuant à la WPA un abaissement de la qualité de l'art américain (Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 24 et Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 11). De manière générale, souligne Larson, au milieu des années 1950, « personne n'osait défendre les projets de la WPA » (*ibid.*, p. 131).

[136] Compte-rendu de la réunion du 19 décembre 1960, rapporté par Antony L. Barresi, *op. cit.*, p. 66.

[137] Eric Larrabee, « Introduction », *New York State Council on the Arts 1961*, *op. cit.*, p. 5.

[138] Seymour H. Knox Jr., « Statement of Objectives », dans *ibid.*, p. 16-17.

en place par le directeur adjoint William Hull (ex-directeur de l'Everson Museum of Art)[139] et s'ordonne principalement jusque 1966 autour de deux programmes. Le premier, à la fois discret et, semble-t-il, très efficace[140], est un programme de « Technical Assistance » qui consiste à mettre en relation tout musée demandeur confronté à un problème quelconque (notamment les petits musées) avec des experts et des consultants recommandés et défrayés par le NYSCA. Ce travail d'assistance aux musées est considérablement étendu en 1966 avec la création, à l'initiative notamment de Nelson Rockefeller, d'un « Museum Aid Program » doté de 600 000$ visant à soutenir l'expansion des musées de l'Etat (notamment en termes de formation et d'embauche de personnel), à une période de grande pression financière et organisationnelle, causée surtout par l'augmentation considérable du nombre de visiteurs[141]. L'autre pilier de cette section, plus visible du grand public, est un programme de tournées d'expositions, conçues au départ en collaboration avec l'American Federation of Arts, mais qui se ramifie lui aussi au fil des années (par des coopérations avec des musées new-yorkais comme le Metropolitan Museum ou avec des écoles d'art régionales). Limité à sept expositions lors de la première année, ce programme en fait circuler en 1968 plus d'une trentaine dans plus de 250 lieux[142].

Cette bipartition des activités soutenues entre grandes tournées culturelles et « programmes d'assistance technique »[143] se retrouve dans tous les autres départements du NYSCA et répond à sa double ambition de développer un tissu serré d'organisations culturelles sur le territoire de l'Etat et d'œuvrer à l'éducation esthétique du public américain. L'importance accordée à « l'élévation des standards » aux débuts du NYSCA ainsi que la supervision exercée principalement par des hommes de musées – que ce soit au sein du conseil central, de la direction du département administratif ou des panels consultatifs – tendent dans les premières années à limiter les choix à des expositions d'art historique national (« The Hudson River School », « Masters of American Watercolor », etc.) ou à visée pédagogique (comme « How to Look at a Painting », qui circule aux frais du NYSCA tout au long de la décennie)[144]. Autrement dit, le département Visual Arts du NYSCA est marqué dans la première moitié des années 1960 par un certain conservatisme, aussi bien dans ses modes de relation au public que dans les options esthétiques privilégiées, un bilan dont se plaint d'ailleurs assez virulemment à la fin de la décennie Allon Schoener, ancien conservateur du Jewish Museum devenu en 1967 le

[139] « Statement of William Hull, Assistant Director, New York State Council on the Arts », *op. cit.*, p. 287.

[140] D'après Allon Schoener, mémorandum à John B. Hightower du 30 octobre 1969, « The Other Report », NYSA-D/13, dossier « Allon Schoener – Visual Arts ». Plus de 700 aides de ce type ont été apportées à des musées de la région entre 1961 et 1968 (*Annual Report 1967-1968, op. cit.*, p. 32).

[141] *The New York State Council on the Arts. Annual Report 1966-1967*, New York, New York State Council on the Arts, 1967, p. 48-53.

[142] John MacFadyen, « Summary of Future Plans », *The New York State Council on the Arts 1960-1964, op. cit.*, p. 34. Voir également, pour des chiffres complets sur ce programme d'expositions itinérantes entre 1965 et 1970, *The New York State Council on the Arts. Annual Report 1969-1970, op. cit.*, p. 79.

[143] Comme l'explique John MacFadyen dans *ibid.*, p. 47.

[144] D'après les rapports annuels, précédemment cités, publiés de 1961 à 1970.

nouveau responsable du département (jusqu'en 1972). Les programmes muséaux du NYSCA apportent selon lui un « secours financier à un corps d'institutions culturelles dotées d'une philosophie moribonde » et les panels dédiés sont « prédominés par un point de vue de patricien du 19e siècle » : il devient nécessaire, ironise-t-il, « d'y intégrer des gens vivant en 1970 plutôt qu'en 1870 »[145]. De fait, ce n'est qu'à partir de sa prise de fonction en 1967 que l'agence commence à se tourner vers l'art contemporain à proprement parler, en intégrant à ses programmes de tournées des manifestations plus avant-gardistes, comme l'exposition « The Responsive Eye », présentée d'abord au MoMA (sur l'Op art et l'art cinétique), ou le projet « Intermedia 68 »[146], qui regroupe Trisha Brown, Nam June Paik, Les Levine, Allan Kaprow, Dick Higgins, Terry Riley, Carolee Schneemann, etc. – ainsi que par d'autres initiatives, notamment dans le champ des espaces alternatifs, que nous détaillerons au chapitre 7.

Ce n'est donc pas tant par le contenu précis de ses programmes et réalisations que par ses principes d'action et d'organisation que l'*arts council* new-yorkais va exercer une influence décisive et durable, au début de la décennie 1960, sur l'émergence des politiques culturelles aux Etats-Unis. Après quelques années d'existence seulement, le NYSCA démontre qu'il est possible de mener, sous la forme d'une agence gouvernementale indépendante, une action culturelle fonctionnelle et efficace à grande échelle, qui plus est dans un Etat au cœur de la vie artistique et intellectuelle américaine. Autrement dit, la première qualité du NYSCA est d'être, comme le résume la presse, « *an arts council that works* »[147]. D'autre part, ses principes de fonctionnement et ses résultats de fait déjouent les principales suspicions qui ont empêché jusqu'alors l'institutionnalisation de telles politiques publiques aux Etats-Unis. Il semble bien tout d'abord satisfaire diverses demandes extérieures objectivement mesurables : le succès de ses programmes auprès du public[148] aussi bien que des professionnels est réel, comme en atteste le nombre d'*arts councils* locaux créés ou de demandes de subvention déposées. De plus, initié par un gouverneur républicain peu suspect d'inclinations socialistes (même si Rockefeller incarne l'aile gauche de son parti), le Conseil a accompli ses missions à partir d'un budget public limité, sans dirigisme ni pesanteurs administratives excessives, comme il s'en félicite lors d'une réunion confidentielle de bilan et de prospective en 1966 : « Tout au long de cette période nous avons essayé d'être anti-bureaucratiques. […] Paradoxalement peut-être, le soutien gouvernemental a été moins restrictif et plus expérimental que le mécénat privé. […] Nous avons réussi à éviter le risque paralysant de vouloir être irréprochable »[149]. Enfin et surtout, il n'a fait preuve d'aucune forme de censure ou de volonté de contrôle de la production

[145] Allon Schoener, mémorandum à John B. Hightower du 30 octobre 1969, « The Other Report », *op. cit.*
[146] *The New York State Council on the Arts. Annual Report 1967-1968*, *op. cit.*, p. 31.
[147] Selon le titre d'un éditorial du *New York Herald Tribune* du 28 août 1962 (reproduit dans *Hearings before a Special Subcommittee of the Committee on Labor and Public Welfare*, *op. cit.*, p. 79).
[148] Voir les chiffres de fréquentation rassemblés dans Anthony L. Barresi, *op. cit.*, p. 138-140.
[149] NYSA-M/2, dossier « Tarrytown Minutes. Oct. 6, 7, 8, 1966. Confidential ».

artistique[150], ce qui constituait une source de défiance majeure, aussi bien de la part des représentants politiques que des acteurs culturels, tous bords confondus : comme s'en félicite Rockefeller en 1965, « le mythe tout théorique selon lequel l'encouragement et le soutien financier des arts par le gouvernement reviendraient à un contrôle du gouvernement sur les arts n'est plus désormais une préoccupation sérieuse »[151]. Ces affirmations, qui tiennent autant du constat satisfait que de l'argumentation militante, sont récurrentes dans les discours de Rockefeller[152] et indiquent à quel point la légitimation de l'agence passe par la nécessité de démontrer sa neutralité esthétique et sa garantie inconditionnelle de la liberté artistique. En ce sens, un peu plus de quinze ans après la fin de la WPA et en adoptant des modalités d'action très différentes de l'ancien programme social rooseveltien, le NYSCA est parvenu à donner une légitimité et une crédibilité nouvelles à l'idée d'intervention gouvernementale dans les arts : comme s'en réjouit en 1962 un sénateur, défenseur de longue date à Washington d'une politique culturelle fédérale, le NYSCA représente « un formidable encouragement pour [lui] car il n'y rien de mieux que de voir démontré en pratique ce pour quoi vous avez lutté »[153].

2.2.2. L'éclosion d'une première génération de *State arts agencies* et de *local arts councils*

Le rôle moteur du NYSCA ne doit pas cependant être compris comme la simple conséquence d'une réussite dont le constat s'imposerait à tous – d'autant que celle-ci est encore bien modeste et fragile dans la première moitié de la décennie. C'est aussi et surtout le résultat d'un véritable activisme de la part de ses responsables en faveur de la diffusion de leur « programme de coopération pionnière entre le gouvernement et les arts »[154]. Dès 1962, Rockefeller espère que le NYSCA soit source d'« émulation aussi bien pour le gouvernement fédéral que pour de nombreux Etats », en vue de « l'établissement graduel à travers le pays de programmes étatiques similaires au nôtre »[155]. Et en 1965, tout juste après la création du NEA, il rappelle le rôle décisif joué par le Conseil, qui « a fixé des normes de procédure et de réussite à suivre pour les autres Etats et a conseillé beaucoup d'entre eux pour définir les directions qui pouvaient être suivies »[156]. Les déclarations toujours ferventes et flatteuses du gouverneur sur l'agence dont il est à l'origine sont confirmés par des acteurs extérieurs moins partiaux, comme

[150] Anthony L. Barresi ne recense dans son étude de 1973 qu'un seul cas de pression du gouverneur sur les choix du Conseil, assez anecdotique et de toute façon repoussé par Hightower (*op. cit.*, p. 107-109).

[151] Nelson Rockefeller, « Foreword », *New York State Council on the Arts. Annual Report 1965, op. cit.*, p. 5.

[152] L'année précédente déjà, Rockefeller affirmait que les activités du NYSCA « démontr[aient] que le gouvernement d'Etat peut encourager et nourrir efficacement les arts sans contrôler leur nature essentielle » (*New York State Council on the Arts. Annual Report 1964, op. cit.*, p. 3). En 1969 encore, il se félicite de ce que « le succès du *New York State Council* […] a été terriblement efficace pour apaiser les craintes de la communauté artistique qu'un soutien gouvernemental soit le premier pas vers un contrôle gouvernemental » (brouillon d'un article pour le *New York Magazine*, 14 février 1969. NYSA-D/3, dossier « Governor Nelson A. Rockefeller »).

[153] Jacob Javits, après l'audition d'un responsable du NYSCA (*Hearings before a Special Subcommittee of the Committee on Labor and Public Welfare, op. cit.*, p. 288).

[154] Nelson Rockefeller, « Foreword », *New York State Council on the Arts 1960-1964, op. cit.*, p. 3.

[155] Nelson Rockefeller, « Foreword », *New York State Council on the Arts. Annual Report 1962, op. cit.*, p. 3.

[156] Nelson Rockefeller, « Foreword », *New York State Council on the Arts. Annual Report 1965, op. cit.*, p. 5.

le commissaire fédéral à l'Education Francis Keppel, qui déclare en 1965 lors d'auditions au Congrès en vue de la création du NEA que « la plus grande stimulation sans doute pour le mouvement des conseils artistiques d'Etat [*State councils*] a été le New York State Council on the Arts »[157]. Cette volonté de faire du NYSCA un modèle et un champion du soutien public aux arts se traduit bien dans les actions concrètes de ses directeurs, qui conseillent directement les Etats qui veulent suivre ce modèle. C'est le cas par exemple pour la California Arts Commission[158] ou l'Illinois Arts Council[159] qui font partie des principales *State arts agencies* à être fondées avant le National Endowment for the Arts. En Californie, second grand centre artistique américain après New York, la loi, introduite cette fois par un parlementaire démocrate (Jesse Unruh) et signée en juillet 1963 par le gouverneur Edmund G. « Pat » Brown, également démocrate, commande d'abord, comme aux débuts du NYSCA, un rapport détaillé sur les organisations culturelles dont dispose l'Etat et sur les problèmes que celles-ci rencontrent[160]. A la suite de ce rapport, rendu en janvier 1966, la commission entame des activités de subventionnement culturel selon des modalités très proches du NYSCA, qui apparaît comme son « progéniteur spirituel »[161] : principe d'incitation et de partenariats avec des acteurs privés plutôt qu'initiatives autonomes et investissements conséquents[162] (ce qui n'empêche pas, là aussi, un prosélytisme culturel très actif, pour encourager la création d'*arts councils* locaux[163]) ; recours à l'expertise extérieure sous la forme, le plus souvent, de *peer panels*[164] ; et, enfin, un certain élitisme artistique[165], peut-être moins affirmé que dans le cas du NYSCA, mais autant, sinon plus pratiqué, du fait du budget très restreint de la commission. Celui-ci, qui ne dépasse jamais les 200 000 $ par an jusqu'à la fin de la décennie[166], constitue en effet la principale différence avec son homologue new-yorkais, mieux doté, et conduit à concentrer les aides sur les organisations culturelles les plus reconnues, ce qui explique aussi l'investissement très

[157] « Statement of Francis Keppel, Commissioner of Education », *Joint Hearings on Bills to Establish National Foundations on the Arts and Humanities. Part 1*, 23 février et 3 mars 1965, p. 20.

[158] Voir les échanges entre les deux agences rassemblées dans : NYSA-D/1, dossier « California. Sept 28, 1961-Sept 4, 1964 » et NYSA-D/3, dossier « California Arts Commission ».

[159] Voir par exemple la lettre envoyée le 25 juillet 1963 par le gouverneur de l'Illinois, Otto Kerner, à Nelson Rockefeller pour obtenir toute la documentation disponible sur les activités du NYSCA, en vue de l'établissement d'un conseil similaire dans son Etat, finalement conclu deux ans plus tard (et plus généralement toute la correspondance à ce sujet contenue dans NYSA-D/1, dossier « Illinois »).

[160] Abbott Kaplan (éd.), *The Arts in California*, *op. cit.*

[161] Mel Scott, *op. cit.*, p. 3.

[162] La commission « encourage, coordonne et assiste, plutôt qu'elle ne subventionne entièrement », expliquent ainsi les « Guidelines for the Commission » adoptées lors de sa deuxième réunion (« Summary Minutes – California Arts Commission Meeting, 20 mars 1964 », p. 2, CSA-M/1).

[163] La CAC aide à la création de 46 « *community arts councils and committees* » dès 1967-68 et 24 l'année suivante (Mel Scott, *op. cit.*, p. 73).

[164] « L'idée de mettre en place des sous-comités ou des panels dans les différents champs artistiques pour travailler avec la Commission dans un rôle de conseil a été unanimement approuvée » (« Summary Minutes – California Arts Commission Meeting, 20 mars 1964 », *op. cit.*).

[165] « Tout en évitant les contrôles, être sélectif dans le soutien à ces activités qui répondent à de hauts standards de qualité » (*ibid.*). Voir aussi à ce sujet Mel Scott, *op. cit.*, p. 93-97.

[166] *Ibid.*, p. 68.

modeste de la CAC dans les arts visuels, a fortiori dans le domaine de l'art contemporain[167]. Parallèlement, la commission californienne, comme le NYSCA et les autres agences artistiques d'Etats qui commencent à se multiplier, effectue un travail de *lobbying* pour étendre cette politique au niveau fédéral[168] – par conviction, mais aussi par intérêt, puisqu'elles peuvent espérer tirer de l'établissement d'une politique culturelle nationale de nouveaux subsides.

Cette double ambition d'extension horizontale et verticale du modèle de l'*arts council* – diffusion au niveau local, élévation au niveau fédéral – est également poursuivie par Associated Councils of the Arts, une association (renommée Arts Councils of America en 1966) fondée en 1960 par des *State* et *local arts councils* à des fins de soutien mutuel et pour représenter leurs intérêts au niveau national[169]. Si l'impulsion du NYSCA est là aussi décisive, cette association et, plus généralement, l'élan qui anime alors les promoteurs de nouvelles politiques culturelles sont poussés aussi par le développement d'administrations culturelles municipales : en 1965, le NEA dénombre 150 villes dotées d'un conseil artistique, dont une quinzaine distribuant régulièrement des fonds[170]. C'est le cas notamment à New York où est créé en 1962, à l'initiative du nouveau maire démocrate Robert F. Wagner Jr., un Office of Cultural Affairs qui devient le Department of Cultural Affairs en 1968. Doté d'un budget non négligeable (plus d'un million de dollars dès 1966, soit plus que la California Arts Commission par exemple), il soutient d'abord presque exclusivement orchestres, opéras et théâtres, avant de créer en 1969 des sections par disciplines, dont celle des Visual Arts, sous l'impulsion de la nouvelle (et première) directrice du Department of Cultural Affairs, Doris Freedman[171], qui se distinguera dans la décennie suivante pour son action en faveur de l'art dans l'espace public[172].

L'éclosion de cette première génération d'administrations culturelles au début des années 1960 est également importante pour le réseau de personnalités qu'elle fait émerger : les mêmes noms se retrouvent d'une conférence à l'autre et s'échangent postes et missions entre les différents échelons et organes administratifs que nous venons d'évoquer – ainsi qu'au sein des fondations philanthropiques intéressées à la culture. August Heckscher, « Special Consultant on the Arts » de Kennedy en 1962-1963, organise ensuite en 1965-1966 une série de séminaires et de rapports sur le rôle des fondations dans les arts pour le Twentieth Century Fund[173]

[167] Hormis quelques tournées d'expositions, surtout d'art ancien, comme les « Maîtres américains » ou « Le Nègre et les arts » (*Annual Report, California Arts Commission*, janvier 1967, p. 6, CSA-PF/2).

[168] La commission envoie par exemple en 1964 une résolution aux Représentants à Washington de l'Etat de Californie pour soutenir le vote de la loi devant établir un National Council on the Arts, prélude à la création du NEA (« Summary Minutes – California Arts Commission Meeting. June 19, 1964 », CSA-M/1).

[169] Sur l'histoire de cette association et d'organisations apparentées, voir Nina Freedlander Gibans, *The Community Arts Council Movement: History, Opinions, Issues*, Washington, New Academia Publishing, 2006.

[170] Procès-verbal de la troisième réunion du National Council on the Arts, 15 novembre 1965, NA-M/1, p. 416.

[171] Ryna Appleton Segal, *The New York City Department of Cultural Affairs, 1962 to 1973: A Record of Government's Involvement in the Arts*, New York, New York City Department of Cultural Affairs, 1976, p. 25.

[172] Voir à ce sujet *Ten Years of Public Art, 1972-1982*, cat. exp., Doris C. Freedman Gallery at the Urban Center, New York (20 mai-18 juin 1982), New York, Doris C. Freedman Gallery / Public Art Fund, Inc., 1982.

[173] Par exemple *Foundations and the Arts. A reports of series of meetings held at the Twentieth Century Fund*.

(participant à ce titre à plusieurs réunions du NSYCA[174] et avec les responsables du NEA[175]), avant de prendre la tête en 1968 de la nouvelle Parks, Recreation and Cultural Affairs Administration de la ville de New York[176]. Nancy Hanks, avant de devenir la directrice la plus célèbre du NEA sous Nixon, a été dans les années 1950 une proche assistante de Nelson Rockefeller dans sa carrière politique et s'est occupée de 1959 à 1969 des arts au sein de la Fondation Rockefeller Brothers Fund, où elle coordonne des rapports décisifs pour l'émergence du NEA[177], tout en étant membre du *board* puis brièvement présidente à partir de 1968 de l'Associated Councils of the Arts[178]. Charles C. Mark, qui est engagé comme consultant par Roger Stevens en 1964[179] et prend en 1966 la tête du programme du NEA pour les Etat et les communautés locales[180], a d'abord dirigé des *arts councils* municipaux entre 1957 et 1963[181]. MacFadyen s'occupe immédiatement après son départ de la direction du NYSCA de produire plusieurs études pour le NEA[182] ou l'Arts Commission de la ville et du comté de San Francisco par exemple[183], tandis que Hightower est successivement directeur exécutif du NYSCA, directeur du MoMA et président de l'Associated Councils of the Arts entre 1965 et 1974. Sans multiplier plus avant ce type d'exemples, il est clair que ce réseau d'interrelations plus ou moins organisé, qui émerge dans la première moitié des années 1960, joue un rôle important dans l'institutionnalisation des politiques culturelles aux Etats-Unis : à la fois comme puissance de *lobbying* en faveur de la création du NEA, comme source d'expertise diffusant un modèle relativement standardisé d'*arts councils* à travers le pays et comme vivier dans lequel puiser des responsables pour ces administrations naissantes, alors qu'il n'existe pas de profil établi d'administrateurs publics spécialisés dans la culture au moment où l'Etat fédéral s'y engage.

Il ne faudrait pas penser néanmoins que tous ces acteurs ont nécessairement eu une influence directe sur l'émergence au niveau fédéral d'une politique artistique, d'autant que ces administrations locales et ces fondations philanthropiques impliquées dans l'action culturelle apparaissent de manière assez brusque et rapprochée à l'orée de la décennie, à un moment où

Octobre 1965-February 1966, New York, Twentieth Century Fund, 1966. Heckscher travaillait déjà pour cette fondation avant d'être engagé par l'administration Kennedy (Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 57).

[174] Comme celle d'octobre 1966 à Tarrytown (NYSA-M/2, dossier « Tarrytown Minutes. Confidential »).

[175] Rencontres mentionnées lors de la réunion du National Council on the Arts du 12-15 novembre 1965 (P.V., p. 445 *sqq.* NA-M/1, dossier « Third Meeting (Nov. 15, 1965) »).

[176] Ryna A. Segal, *op. cit.*, p. 15.

[177] Comme « The Performing Arts: Problems and Prospects » en 1965 (Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 173-178).

[178] Michael W. Straight, *Nancy Hanks: An Intimate Portrait. The Creation of a National Commitment to the Arts*, Durham / Londres, Duke University Press, 1988, p. 84.

[179] A Winston-Salem puis St. Louis (Charles C. Mark, *Reluctant Bureaucrats. The Struggle to Establish the National Endowment for the Arts*, Dubuque, Kendall/Hunt Publishing, 1991, p. 10).

[180] *National Endowment for the Arts. Annual Report 1966*, *op. cit.*, p. 82.

[181] Charles C. Mark, *Reluctant Bureaucrats*, *op. cit.*, p. XI-XII.

[182] MacFadyen and Knowles Architects, « A Study on Circulating Visual Arts to Broader Audiences. Interim Report », 1er décembre 1967 (MOMAA-RH/VII-192).

[183] MacFadyen and Knowles Consultants, *The City of San Francisco. A Plan for Arts Resources Development*, 15 novembre 1966 (MOMAA-RH/VII-195).

le NEA est déjà en gestation (dès les années 1962-1963, comme nous le verrons ensuite). Autrement dit, ces développements sont pour une bonne part simultanés plutôt que rigoureusement consécutifs. Au-delà, donc, des seuls processus d'influence directe, il faut voir dans ce bourgeonnement d'organisations culturelles publiques et *nonprofit* à la fois la source et le résultat d'une logique plus générale d'émulation dans ce domaine, un effet d'entraînement qui va conduire à la multiplication exponentielle de ces *arts councils* en un temps très bref et que la création du NEA, qui en découle, va encore intensifier en retour. La presse parle d'ailleurs souvent à cette période d'un « *cultural boom* » ou « *cultural explosion* » aux Etats-Unis[184], selon une formule récurrente qui renvoie, au-delà de la diffusion de ces nouvelles administrations, à la perception d'un intérêt accru du public américain pour les activités culturelles, dont la hausse de fréquentation des institutions artistiques apparaît comme le signe le plus sûr : désormais, comme l'affirme Kennedy en 1962, « plus de gens participent chaque année à des concerts qu'à des matches de baseball »[185]. Il est clair en tout cas que la concomitance sur une période réduite de nombreuses créations d'administrations culturelles doit amener à se défier, s'agissant de la fondation du NEA, des explications trop exclusivement centrées sur la décision de quelques individus au sommet de l'Etat, et à les compléter par l'identification de facteurs plus structurels, dénominateurs communs de ces initiatives quasi simultanées et relativement indépendantes. En tout cas, en 1964, à la veille de la création du NEA, pour tous ces acteurs impliqués au niveau local dans une forme ou une autre d'action culturelle, la question n'est même plus, comme le dit le directeur du NYSCA, de savoir si le gouvernement va ou non soutenir les arts : « les vraies questions sont *quand* et *comment* »[186].

3. L'institutionnalisation d'une politique fédérale des arts

S'il faut donc souligner le rôle des échelons inférieurs de l'administration publique américaine dans la préfiguration d'une politique fédérale des arts, il est clair cependant que cette idée n'avait pas disparu des cercles dirigeants à Washington depuis la suppression de la WPA : contrairement à une idée qui a longtemps prévalu, il ne s'est pas « rien passé » sur le front des arts au niveau fédéral entre 1943 et 1965[187]. Que ce soit au Congrès ou à la Maison-Blanche, diverses initiatives pavent la voie, tout au long de cette période, de la création du NEA.

3.1. La lente et difficile construction d'un accord politique

3.1.1. Polémiques parlementaires et circonspection présidentielle

Dans les années d'après-guerre, le conservatisme qui s'impose dans la société américaine, jusqu'au fanatisme exprimé par les plus durs partisans du maccarthysme, s'attaque tout

[184] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 37.
[185] Cité par Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 37.
[186] John MacFadyen, « Summary of Future Plans », *op. cit.*, p. 49.
[187] Comme l'a bien montré l'étude de Gary Larson (*op. cit.*, p. XVI-XVII). Sur la politique culturelle américaine entre la fin de la WPA et la création du NEA, voir aussi : Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 18-89 ; Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 23-108 et p. 152-172 ; et David A. Smith, *op. cit.*, p. 36-169.

particulièrement aux milieux culturels et intellectuels et délégitime toute forme d'intervention fédérale dans les arts, a fortiori en faveur de l'art moderne. L'une des premières cibles du House Committee on Un-American Activities avait été, on s'en souvient, le programme théâtral de la WPA dès la fin des années 1930. Ces répressions et dénonciations publiques se poursuivent dans l'après-guerre, avec pour figure de proue le très zélé George A. Dondero, dont nous avons déjà évoqué les récriminations contre l'exposition « Advancing American Art » organisée par le State Department en 1946-1948. Le mélange d'anticommunisme, d'antimodernisme et de défiance à l'égard de l'Etat fédéral, qui justifie le rejet de cette exposition, atteint un point extrême dans les discours de Dondero, mais il est partagé assez largement à cette époque parmi les élus nationaux, y compris parmi les démocrates, quoique sous une forme plus modérée. Truman lui-même, par goût personnel sans doute mais aussi sous la pression de l'opposition conservatrice, n'hésite pas à vilipender « le prétendu art moderne [qui] ne représente que les vapeurs de quelques fumistes paresseux [*the vaporings of half-baked lazy people*] »[188].

Les partisans d'une politique artistique fédérale ne désarment pas pour autant et toute la période, y compris au plus fort du maccarthysme, est marquée par des débats et des initiatives parlementaires en ce sens, dont l'intensité et la fréquence sont sans commune mesure avec la période antérieure au New Deal. Dès 1949, le représentant républicain de New York Jacob Javits introduit au Congrès une loi qui doit permettre de considérer la possibilité d'un soutien fédéral pour les arts[189]. Celle-ci échoue mais elle n'est que la première d'une longue série de tentatives similaires, certaines modestes, d'autres plus ambitieuses, et toutes bloquées par un Congrès majoritairement hostile sur ce sujet. Ces échecs législatifs ne sont pas cependant de simples coups d'épée dans l'eau. Premièrement, ces essais répétés permettent la constitution progressive d'un groupe informel de parlementaires rassemblés par leur intérêt pour les arts et le projet d'une politique culturelle américaine, une « *Congressional Arts Coalition* », selon la formule de Binkiewicz[190], qui penche plutôt côté démocrate mais sans exclusive. Les membres de ce *lobby* parlementaire, qui obtient en 1962 la création au Sénat d'un sous-comité spécial sur les arts[191], seront quasiment tous directement impliqués dans le passage de la législation donnant naissance au NEA en 1964-1965. Deuxièmement, chacune de ces tentatives stimule et étend un réseau d'organisations qui partagent les mêmes ambitions, syndicats de professionnels de la culture, fondations philanthropiques et *think tanks* avant la lettre – comme le Committee on Government and Art[192], fondé en 1948 par le conservateur du Whitney Museum, Lloyd Goodrich, avocat infatigable de la politique artistique du State Department et membre fondateur

[188] Cité par Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 78.
[189] *Ibid.*, p. 56-60.
[190] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 24-33.
[191] *Ibid.*, p. 30.
[192] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 31 *sqq.* Voir aussi sur cette association Michael Krenn, *op. cit.*, p. 59-61.

du NYSCA, comme nous l'avons vu. Troisièmement, en conséquence, ces batailles législatives sont l'occasion de réunir des quantités d'informations, de témoignages, de rapports et de propositions, au cours des auditions qui les précèdent dans les diverses commissions et sous-commissions du Sénat et de la Chambre des représentants. Elles permettent ainsi d'éprouver et d'aiguiser toute une série d'arguments en faveur de ces projets ; d'élaborer des modèles possibles d'action et d'organisation dans ce secteur d'intervention publique encore largement virtuel ; et, *last but not least*, d'imposer progressivement, ne serait-ce que par la force de la répétition, le thème des rapports entre arts et gouvernement comme un sujet de préoccupation et un domaine de compétence légitimes pour les élus de la nation.

Ces progrès sont encouragés par l'accession au pouvoir d'Eisenhower qui adopte en matière de politique intérieure des positions assez centristes et se montre plus ouvert que l'administration précédente à l'éventualité d'une politique artistique fédérale. « *Ike likes the arts* », titre en janvier 1955 le magazine *U.S. News & World Report*[193] et, sans être très disert sur le sujet, le nouveau président affirme en effet à plusieurs reprises l'importance des arts[194], tout en menant, on s'en rappelle, une diplomatie culturelle assez active. Surtout, il appuie en politique intérieure plusieurs projets soutenus par le cercle de parlementaires précédemment cités. C'est sous son mandat qu'est votée en 1955 la construction d'un grand centre culturel national à Washington – le futur Kennedy Center for the Performing Arts[195] – et, surtout, qu'est lancé la même année le projet d'un Federal Advisory Council on the Arts. Issu d'un rapport de la vénérable Commission of Fine Arts créée en 1910 par Taft[196], tirée de son sommeil à la suite de pressions exercées par le Committee on Governement and Art de Goodrich[197], puis revue et corrigée par Rockefeller, lui-même conseillé par Goodrich et d'Harnoncourt (alors directeur du MoMA)[198], ce projet de Federal Advisory Council on the Arts devient un serpent de mer législatif qui n'aboutit pas sous le mandat d'Eisenhower[199], mais est à l'origine directe du National Council on the Arts, futur noyau du NEA. A elle seule, cette mesure empêchée résume et illustre les rapports entre arts et gouvernement qui prévalent avant la création du NEA, entre entraves parlementaires incessantes et entreprises non moins tenaces de groupes de pression à la fois gouvernementaux et extra-gouvernementaux, dans lesquels un rôle notable est joué par des hommes de pouvoir liés aux fondations philanthropiques et aux grands musées new-yorkais. Au terme du mandat d'Eisenhower et de la décennie 1950, le bilan apparaît donc contrasté.

[193] « Les arts, soudainement, reçoivent l'attention officielle. […] Le président Eisenhower essaie d'intéresser le Congrès aux arts » (article du 28 janvier 1955 reproduit dans *Hearings Before the Committee on Appropriations, United States Senate, Eighty-fourth Congress, First Session, on H.R. 7278*, juin 1955).

[194] Par exemple à l'occasion d'un discours en 1954 pour les 25 ans du MoMA (Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 149).

[195] *Ibid.*, p. 154-155 et Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 167-168.

[196] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 165-167.

[197] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 33.

[198] *Ibid.*, p. 152 et note 11, p. 182.

[199] Ses péripéties législatives sont rapportées dans Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 151-155.

Comme le résume le *New York Times* en 1958 : « les pages du *Congressional Record* sont truffées d'hommages à une ou plusieurs des Neuf Muses », mais « la rhétorique n'a pas suffi à empêcher la mise à mort de la plupart des projets de loi proposés »[200]. Néanmoins, comme nous l'avons vu dans le cas français à travers le rôle de Malraux, la rhétorique peut aussi produire des effets bien concrets : c'est ce que le mandat de Kennedy va mettre en évidence.

3.1.2. Kennedy et les arts : une impulsion décisive, un engagement réel mitigé

La suite d'événements ayant mené à la création du NEA à partir de l'élection de John Fitzgerald Kennedy est mieux connue et a été décrite à plusieurs reprises. C'est une histoire que l'on raconte en général en deux temps : l'émergence, tout d'abord, d'une grande et généreuse idée, que le président assassiné ne put mener à son terme ; sa réalisation, ensuite, par un successeur moins flamboyant, mais plus habile politique. En réalité, le rôle joué par Kennedy dans l'instauration d'une politique artistique nationale, souvent décrit comme pionnier, apparaît, au terme de son mandat interrompu, assez mitigé[201]. Une bonne part des réalisations qui lui sont attribuées dans ce domaine s'inscrivent en fait dans la continuité de l'administration précédente et sont menées sans hâte. Dès son arrivée à la Maison-Blanche pourtant, Kennedy s'entoure d'un petit groupe de conseillers chargé d'esquisser les lignes directrices d'une « politique culturelle nationale »[202] dont il a fait un argument de campagne. Arthur Schlesinger, l'un des plus proches conseillers du président, monte ainsi un groupe informel baptisé « *The cultural offensive* » qui rend plusieurs notes à ce sujet à l'automne 1961[203]. Mais cet élan initial tarde à produire des résultats concrets, en-dehors de quelques nominations et de la création de fonctions consultatives. Kennedy poursuit ainsi le projet, lancé par Eisenhower, d'un grand National Cultural Center à Washington, à la tête duquel il nomme en septembre 1961 Roger Stevens, futur président fondateur du NEA[204] [26]. Trois mois plus tard, il crée un poste inédit à la Maison-Blanche, celui de « Special Consultant on the Arts to the President »[205], auquel il nomme August Heckscher, qui n'est pas un nom tout à fait nouveau, puisqu'Eisenhower, peu de temps avant de quitter le pouvoir, l'avait déjà désigné comme expert culturel au sein d'une Commission on National Goals chargée de définir les grands objectifs politiques de la décennie à venir[206]. Celui-ci est chargé d'un rapport sur les arts qui doit se limiter à « une enquête discrète et sans fanfare »[207]. Rendu en mai 1963, ce bref rapport intitulé « The Arts and the National

[200] Cité dans *ibid.*, p. 216.

[201] Certains auteurs dressent même le bilan sévère (et sans doute quelque peu partisan) d'une administration qui n'a offert « au mieux qu'un soutien substantiel marginal » pour les artistes et fait « peu pour favoriser les arts au-delà des réceptions de grands artistes à la Maison-Blanche » (David A. Smith, *op. cit.*, p. 171-172).

[202] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 267.

[203] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 46.

[204] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 72.

[205] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 53-54.

[206] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 234.

[207] Selon les mots de Kennedy lui-même (cité dans *ibid.*, p. 280).

Government » n'est pas particulièrement ambitieux ou visionnaire, mais il fournit au président les faits, les chiffres et l'argumentaire général dont il a besoin pour fonder son action[208]. C'est ce qui conduit au principal résultat, sur le plan administratif, des annonces de Kennedy, à savoir la création du National Council on the Arts – une concrétisation du Federal Advisory Council on the Arts qu'avait promu sans succès Eisenhower, comme ne manquent pas de le rappeler certains parlementaires républicains[209]. Face aux difficultés que continue de poser le Congrès, Kennedy décide de l'établir par un ordre exécutif, ce qui réduit la portée de la mesure à la création d'un simple comité d'experts placés auprès du président, sans administration ni budget dédiés[210]. Malgré sa portée limitée donc, l'établissement de ce conseil, le 12 juin 1963, permet de briser enfin la série d'échecs législatifs des années précédentes en matière de politique culturelle et obtient de ce fait un très bon accueil dans la presse comme parmi les élus engagés en ce sens[211]. La désignation des membres de ce conseil, après de longs atermoiements, est près d'être résolue lorsque Kennedy est assassiné le 22 novembre 1963[212].

Au terme de ces trois années, les références appuyées du président aux arts, dans ses discours et dans les réceptions qu'il organise à la Maison-Blanche, ne se sont donc pas traduites par des réalisations concrètes de grande ampleur. A rebours de l'héroïsation rétrospective dont il a fait l'objet, Kennedy a un bilan législatif assez maigre[213], d'abord parce qu'il n'est pas prêt, par manque d'expérience ou d'intérêt, à s'engager pleinement dans les complexes négociations parlementaires que réclame le passage de lois ambitieuses ou novatrices, comme peut l'être le projet d'une administration fédérale pour les arts[214] ; mais aussi parce que, derrière ses discours enthousiastes et volontaristes, le jeune président est plutôt un politique froid adepte d'une stratégie des petits pas[215], surtout sur un sujet potentiellement clivant comme celui des arts[216] – une attitude de prudence à laquelle l'encourage en outre son élection par une faible marge face à Nixon, ainsi que la forte présence au Congrès de démocrates du Sud, assez conservateurs sur les questions sociales[217]. Enfin, il y a aussi une part de calcul politique cynique dans l'usage que fait Kennedy de ce sujet : sa proximité affichée avec les milieux artistiques et intellectuels doit servir son image publique, bien plus que convaincre les parlementaires de légiférer en leur

[208] Sur ce rapport, voir Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 55-58 ; Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 279-286.
[209] David A. Smith, *op. cit.*, p. 192.
[210] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 60.
[211] Hubert Humphrey parle ainsi d'un « grand jalon dans l'histoire des activités artistiques américaines » (cité par David A. Smith, *op. cit.*, p. 214).
[212] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 63 ; Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 301.
[213] *Ibid.*, p. 64.
[214] David A. Smith, *op. cit.*, p. 197.
[215] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 46.
[216] La position que tient Kennedy sur ce sujet en privé est bien différente du volontarisme qu'il affiche publiquement : « Ce sujet est trop neuf pour une action hâtive », déclare-t-il ainsi en 1962, et les efforts gouvernementaux « doivent se limiter à un encouragement général des arts » plutôt qu'à l'attribution d'un budget conséquent comme le réclament alors certains parlementaires (cité dans David A. Smith, *op. cit.*, p. 206-207).
[217] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 59.

faveur[218], et il approfondit ce sillon par opportunité, face à l'accueil plus chaleureux qu'attendu que reçoivent ces initiatives[219]. C'est aussi, sur le plan de la compétition électorale, le moyen de rivaliser sur leur terrain avec les *Rockefeller Republicans*, c'est-à-dire l'aile modérée du Parti républicain, incarnée par Nelson Rockefeller, alors un potentiel adversaire pour sa réélection, et particulièrement actif, comme nous l'avons vu, sur la question des arts et de la culture[220]. Ainsi, lorsqu'Arthur Schlesinger, l'un des principaux conseillers de Kennedy, se réjouit en avril 1963 du travail accompli par le *Special Consultant* Heckscher, c'est avant tout parce que celui-ci a réussi à donner « l'impression que cette administration avait un intérêt profond pour les arts, sans nous avoir engagés sur rien et sans nous avoir aliéné quiconque »[221].

L'apport, donc, de l'administration Kennedy est surtout symbolique – mais c'est loin d'être négligeable. Pour la première fois un président américain choisit de faire des arts un marqueur de son mandat, aussi bien sur le plan communicationnel que programmatique. Parmi les nombreux événements que le couple présidentiel organise à cet effet, deux en particulier méritent d'être mentionnés. Le premier signe de cette nouvelle considération accordée aux arts a lieu dès la cérémonie d'investiture, à laquelle Kennedy convie de nombreux artistes, parmi lesquels Alexander Calder, Mark Rothko[222] et surtout Robert Frost, invité à lire un poème composé pour cette occasion[223]. Un second cérémonial à haute valeur symbolique se tient pour la réception d'André Malraux , récemment nommé ministre des Affaires culturelles, écrivain reconnu aux Etats-Unis[224], apprécié aussi pour son atlantisme, et qui apporte avec lui *La Joconde* pour deux expositions à New York et Washington – faveur exceptionnelle, à la mesure de l'accueil « *full red carpet* »[225] accordé au ministre français [24]. Au-delà de ces événements publics, Kennedy a placé au cœur de son discours politique la question culturelle, et ce dès sa campagne électorale[226]. Le fameux slogan de la « *New Frontier* », censé résumer l'horizon positif que veut offrir le candidat à ses électeurs, est ainsi décliné dans le domaine des arts :

[218] Au contraire, l'image de raffinement et de « glamour » que projette ainsi le président peut être contreproductive pour des parlementaires plutôt attachés à représenter les intérêts « terre-à-terre » de leurs administrés, dans une opposition plus ou moins jouée aux élites de la côte Est – que l'on retrouve par exemple dans cette déclaration d'un représentant du Tennessee : « Tous ces ballets et cette musique à cordes de Mozart là-bas [à la Maison-Blanche] et toute cette chasse au renard et ces habits à la mode londonienne… Il [Kennedy] est trop élégant pour moi. Je n'arrive pas à lui parler. » (Cité par Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 59).

[219] Sur cet accueil très favorable des milieux culturels, voir les multiples déclarations d'artistes après l'investiture de Kennedy recueillies par David A. Smith, *op. cit.*, p. 178 *sqq*.

[220] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 36.

[221] Cité par Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 62. Heckscher lui-même signale que « Kennedy était sceptique sur tout engagement du gouvernement fédéral dans la culture au-delà d'une simple sensibilisation des acteurs, d'aides ponctuelles et d'une reconnaissance de ce qui, singulièrement ou magnifiquement, existait déjà » (*ibid.*, p. 51).

[222] *Ibid.*, p. 35.

[223] David A. Smith, *op. cit.*, p. 171.

[224] Roger Stevens est ainsi un grand admirateur de *La Condition humaine* (Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 74).

[225] *Ibid.*, p. 41.

[226] Il est à noter que son rival Nixon proposait également de soutenir les arts dans son programme, signe de la popularisation de ce thème au-delà du seul Kennedy (John Pultz, « An "Electric" Alliance? The Visual Arts Program of the National Endowment for the Arts, 1966-1973 », 13 mai 1985, p. 7, BL-HG/1, dossier 24).

Il y a une connexion […] entre les accomplissements de la vie publique et le progrès des arts. L'âge de Périclès était aussi l'âge de Phidias. L'âge de Lorenzo de Médicis était aussi l'âge de Léonard de Vinci. L'âge d'Elisabeth aussi l'âge de Shakespeare. Et la Nouvelle Frontière pour laquelle je fais campagne dans la vie publique peut aussi être une Nouvelle Frontière pour l'art américain.[227]

Ce type de déclaration énergique et enthousiaste sur les arts, qu'il reproduit dans un discours à Amherst à l'automne 1963 entièrement consacré à cette question[228], joue un grand rôle pour diffuser l'idée de la nécessité et de la légitimité d'une politique culturelle fédérale. De fait, l'impulsion de ces discours crédibilise et enhardit les partisans d'une telle politique, non seulement à l'extérieur du gouvernement, parmi les milieux artistiques comme nous l'avons vu, mais aussi au sein même de l'administration. C'est ainsi que le ministre du Travail de Kennedy, Arthur J. Goldberg, chargé de résoudre un conflit social au Metropolitan Opera de New York, outrepasse quelque peu le cadre de sa mission pour rendre en décembre 1961 une série de recommandations au président sur les arts vivants, un texte important dans l'histoire de l'institutionnalisation des politiques culturelles aux Etats-Unis car il est l'un des premiers à affirmer la nécessité *économique* d'une intervention fédérale en faveur des institutions culturelles privées, afin de diversifier leurs sources de revenus et de répondre à des problèmes de financement structurels. Si ces recommandations ne sont pas immédiatement suivies d'effets – Kennedy attendant plutôt le rapport d'Heckscher en 1963 pour commencer d'agir –, on assiste là néanmoins à l'émergence d'un argument qui jouera un rôle décisif pour créer les conditions d'un large assentiment à ce nouveau type d'intervention publique[229].

Oscillant donc entre effets d'annonce électrisants et réalisations velléitaires, le mandat de Kennedy a été en fait été décisif surtout, en matière de politique artistique, par son terme brutal. Très rapidement après la mort de Kennedy en effet, les partisans de l'établissement d'une administration fédérale dédiée aux arts s'emparent de l'événement pour promouvoir leur agenda politique comme un achèvement nécessaire de la volonté interrompue du président assassiné. La législation à l'origine du NEA va ainsi être introduite comme un héritage à honorer, et l'image mythifiée de Kennedy bienfaiteur des arts doit d'ailleurs beaucoup à cette reconstruction rétrospective, en partie intéressée, qui s'impose immédiatement après sa mort[230].

3.1.3. L'invention du NEA : la reprise du projet de Kennedy et l'apport de Johnson

Le mandat de Lyndon Johnson apparaît à bien des égards comme le reflet inversé de celui de Kennedy. Tout en adoptant dans un premier temps une stratégie de continuité vis-à-vis de son prédécesseur, et bien qu'il ait laissé une trace plus discrète que celui-ci dans l'imaginaire collectif, il est plus efficace sur le plan législatif et introduit, sur les arts comme dans d'autres

[227] Lettre du 13 septembre 1960 au journal *Musical America*, cité par Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 240.
[228] Voir à ce sujet Michael Brenson, *op. cit.*, p. 16-19 ; et Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 39-40.
[229] Voir à ce sujet Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 270-279 ; et Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 55-58.
[230] David A. Smith, *op. cit.*, p. 218-219.

domaines (santé, éducation, droits civiques), plusieurs lois qui transforment en profondeur les institutions et la société américaines. Il ne met pas en scène, comme le couple Kennedy, une grande proximité avec les artistes et les intellectuels, par goût personnel peut-être – on a souvent opposé ses origines texanes et rurales à celles de son prédécesseur, issu de la haute bourgeoisie bostonienne[231] – mais aussi parce que ses tentatives dans ce domaine n'ont pas été couronnées du même succès, à une période où la montée de la contestation contre la guerre au Vietnam fragilise les liens précédemment noués entre la présidence et les milieux culturels. Les conseillers de Johnson organisent ainsi à l'été 1965 un « White House Arts Festival », qui regroupe des dizaines d'artistes de toutes disciplines pour une série de manifestations devant témoigner en grande pompe de l'alliance renouvelée entre le chef de l'Etat et l'excellence artistique américaine [36] : concerts de Leonard Bernstein, pièces de Tennessee Williams ou d'Arthur Miller, exposition d'œuvres d'Edward Hopper, Jackson Pollock ou Robert Rauschenberg… Mais le festival tourne au *happening* contestataire quand Dwight MacDonald se met à distribuer une pétition antimilitariste dans l'enceinte de la Maison-Blanche, après déjà que plusieurs artistes ont décliné l'invitation présidentielle pour ces mêmes raisons[232].

Outre la personnalité du nouveau président et ces circonstances politiques du milieu des années 1960, cette relative prise de distance vis-à-vis de l'élite culturelle répond aussi à la volonté de se distinguer de l'administration précédente. Comme Kennedy certes, Johnson ramasse son programme de réformes progressistes en une formule et un horizon, la « *Great Society* », dont l'essor artistique et culturel doit être un marqueur symbolique[233] (quoique toujours relativement secondaire) : « L'histoire a montré, écrit Johnson au *Speaker of the House* à l'été 1964, que si nous voulons parvenir à la grande société [*great society*] à laquelle nous travaillons tous, il est essentiel que les arts se développent et s'épanouissent »[234]. Mais, conformément aux inflexions discrètes qui marquent la différence de la *Great Society* par rapport à la *New Frontier*, Johnson insiste sur la dimension populaire et démocratique que doit revêtir une politique culturelle fédérale[235], là où l'administration Kennedy se concentrait plus exclusivement sur le soutien aux artistes professionnels de haut niveau, écartant par exemple les pratiques amateurs de ses priorités[236]. C'est dans cette perspective que les arts sont intégrés au programme de Johnson pour l'élection de 1964 : « Nous encouragerons un plus large soutien aux arts en donnant aux gens une meilleure chance d'utiliser un temps libre grandissant et en reconnaissant que les accomplissements artistiques sont un indice de la grandeur d'une

[231] David A. Smith, *op. cit.*, p. 231-233 ; Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 96.
[232] Sur cet épisode, voir Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 83-86 ; Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 114-119 ; David A. Smith, *op. cit.*, p. 260-270.
[233] David A. Smith, *op. cit.*, p. 236.
[234] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 350.
[235] David A. Smith, *op. cit.*, p. 269.
[236] *Ibid.*, p. 237-238 ; Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 58-59.

civilisation »[237]. Quelques mois plus tard, à l'occasion de la pose de la première pierre du Kennedy Center, Johnson tient un discours aux accents similaires : « L'activité artistique peut enrichir la vie de notre peuple, ce qui est vraiment le but central de tout gouvernement. […] Nous pouvons maintenir et renforcer une atmosphère permettant aux arts de s'épanouir et à ceux qui ont du talent d'en faire usage. Et nous pouvons chercher à élargir l'accès de tous nos concitoyens à la création artistique. »[238]. L'échec relatif du « White House Arts Festival » achève de convaincre Johnson de soutenir une conception élargie des pratiques artistiques, contre la perspective plus élitiste défendue par certains milieux culturels de la côte Est.

Il faut voir aussi dans ce type d'approche une stratégie argumentative plus efficace auprès des membres du Congrès que la seule insistance sur l'excellence artistique[239]. C'est là la grande force du nouveau Président : élu pour la première fois à la Chambre des représentants à la fin des années 1930 où il est déjà un allié de poids pour l'administration Roosevelt, leader démocrate au Sénat de 1953 à 1961, Johnson maîtrise parfaitement les subtilités techniques de la vie parlementaire et entretient des liens étroits avec de très nombreux élus, ce qui lui permet de se forger un bilan législatif considérable. Dans les faits pourtant, le président ne porte pas un intérêt soutenu aux arts et délègue l'élaboration de son programme en la matière à ses conseillers proches[240], comptant également sur l'aide de son vice-président Hubert Humphrey, dont nous avons mentionné le rôle tout au long des années 1950 au sein de l'informelle coalition artistique du Congrès[241]. En revanche, lorsque les projets législatifs élaborés par ces conseillers et ces parlementaires passent au Congrès, Johnson s'implique personnellement et pèse de tout son poids pour gagner les autres élus à cette cause. C'est à partir du printemps 1964 que s'enclenche la mécanique, rapide et bien réglée, qui mène à peine plus d'un an plus tard à la création du NEA. Le 13 mai 1964 tout d'abord, Johnson nomme Roger Stevens – président depuis 1961, on s'en souvient, du Kennedy Center, toujours en cours de réalisation – comme nouveau « Special Assistant to the President on the Arts », en remplacement d'August Heckscher, plus ou moins inactif depuis la remise de son rapport en mai 1963[242]. A l'été 1964, il s'implique activement pour que le Congrès vote la création du National Council on the Arts que Kennedy avait dû se résoudre à établir par un ordre exécutif (après son rejet à la Chambre

[237] Extrait du programme du Parti démocrate rendu public en août 1964 sous le titre « One Nation, One People », reproduit dans Gerhard Peters et John T. Woolley, *The American Presidency Project* [En ligne], https://www.presidency.ucsb.edu/documents/1964-democratic-party-platform (consulté le 25 février 2020).

[238] « Remarks at the Ground-Breaking Ceremony for the John F. Kennedy Center for the Performing Arts », 2 décembre 1964, reproduit dans : *Public Papers of the Presidents of the United States. Lyndon B. Johnson: Containing the Public Messages, Speeches, and Statements of the President. 1963-1964*, vol. 2, Washington D.C., U.S. Government Printing Office, 1965, p. 1625.

[239] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 75.

[240] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 69-78 et p. 88-95. Roger Stevens lui-même a témoigné de la grande autonomie dont il a disposé pour fixer les lignes directrices de la future agence artistique fédérale (Roger Stevens, *The National Council on the Arts and the National Endowment for the Arts…*, *op. cit.*, p. 4).

[241] *Ibid.*, p. 100-101 ; Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 77.

[242] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 5.

des représentants en 1961[243]). Johnson invite ainsi pour un ballet à la Maison-Blanche plusieurs parlementaires à la veille du début de l'examen de la loi au Congrès[244] et adresse une lettre publique au *Speaker of the House* pour réaffirmer l'importance qu'il accorde aux arts[245]. La loi est votée le 20 août 1964[246]. Le même jour, Stevens intervient à la Convention démocrate pour exposer le futur programme présidentiel pour les arts[247]. La signature de la loi par Johnson le 3 septembre ne donne pas lieu à de grandes effusions : elle ne doit être qu'une étape vers la réalisation d'un second objectif, autrement plus difficile, permettant d'associer à ce conseil consultatif une administration en bonne et due forme, dotée d'un budget en propre.

En décembre, le président consacre ainsi un nouveau discours à la question des arts où il affirme son intention, après avoir établi le National Council on the Arts de « considérer d'autres voies par lesquelles le gouvernement peut encourager les arts de manière appropriée »[248]. Le 4 janvier 1965, lors du traditionnel discours sur l'état de l'Union, Johnson annonce, avec des formules rappelant l'horizon de la Nouvelle Frontière : « nous devons aussi reconnaître et encourager ceux qui peuvent être des éclaireurs pour l'imagination et l'esprit de la Nation. Pour aider à promouvoir et honorer les réalisations créatives, je proposerai une Fondation Nationale pour les Arts »[249]. Le 20 janvier, la cérémonie d'investiture du président désormais élu est l'occasion d'inviter une cinquantaine d'artistes (dont Jasper Johns ou Edward Hopper parmi les peintres[250]), référence appuyée à celle de Kennedy quatre ans auparavant. De nombreux parlementaires enthousiastes saisissent cette main tendue et près d'une centaine d'entre eux introduisent au Congrès dans les semaines qui suivent des projets de loi portant sur la création d'une Fondation pour les arts et les humanités[251]. Un sous-comité spécial réunissant des membres du Sénat et de la Chambre des représentants est mis sur pieds pour examiner ces propositions et ouvre ses auditions le 23 février. Stevens est l'un des premiers appelés à témoigner et, dans un mouvement quelque peu théâtral qui ne manque pas de produire son effet, il annonce que la Maison-Blanche a enfin nommé les 24 membres du National Council on the Arts, un événement attendu depuis la création du conseil en septembre, voire depuis les années Kennedy (assassiné, on s'en souvient, alors que cette liste était en cours d'élaboration)[252]. Les

[243] David A. Smith, *op. cit.*, p. 197.
[244] *Ibid.*, p. 248.
[245] *Ibid.*, p. 242.
[246] *The National Endowment fort the Arts, 1965-2000. A Brief Chronology*, *op. cit.*, p. 9.
[247] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 7.
[248] « Remarks at the Ground-Breaking Ceremony… », *op. cit.*, p. 1625.
[249] Lyndon B. Johnson, « Annual Message to the Congress on the State of the Union », 4 janvier 1965, reproduit intégralement sur *LBJ Presidential Library*, « Selected Speeches and Messages of LBJ » [En ligne], http://www.lbjlibrary.net/collections/selected-speeches/1965/01-04-1965.html (consulté le 27 février 2020).
[250] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 78.
[251] David A. Smith, *op. cit.*, p. 253. Voir aussi la déclaration d'ouverture du sénateur Claiborne Pell aux auditions du 23 février 1965, dans *Joint Hearings before the Special Subcommittee on Arts and Humanities. 89th Congress, First Session, Part 1, February 23 and March 3, 1965*, Washington D.C., U.S. Government Printing Office, 1965, p. 3-4.
[252] *Ibid.*, p. 15-16.

choix de Johnson sont d'ailleurs proches de ceux envisagés par Kennedy[253]. Ils se portent en tout cas sur des personnalités prestigieuses, dont une moitié d'artistes, reconnus et indiscutés dans leurs disciplines respectives. Concernant les arts visuels, on y trouve notamment le sculpteur moderniste abstrait David Smith, le directeur du MoMA René d'Harnoncourt ou encore l'ancien conservateur du MoMA et ex-directeur du musée Guggenheim James J. Sweeney. Le 11 mars, Stevens est officiellement nommé président du conseil[254]. La veille de cette nomination, le 10 mars, la Maison-Blanche a transmis au sous-comité son projet de loi pour établir une National Foundation on the Arts and the Humanities[255].

L'association entre la question des arts et celle des humanités constitue en effet l'apport original de la présidence Johnson et une manœuvre décisive pour obtenir une large adhésion parlementaire. Elle permet d'abord d'élargir la base du soutien parlementaire au projet tout en affaiblissant les oppositions : les humanités n'apparaissent pas aux yeux des élus les plus conservateurs comme un domaine d'intervention aussi superflu ou frivole que celui des arts. Elle offre en outre un nouvel axe argumentatif, particulièrement efficace, fondé sur un parallèle dressé avec la National Science Foundation, quant à elle créée dès 1950 et dotée en 1965 de plus de 500 millions de dollars[256] : il s'agirait simplement de rétablir un équilibre jusque-là bafoué, car, comme le résume Johnson en une formule souvent reprise par la suite, « les scientifiques semblent toujours obtenir le *penthouse*, tandis que les arts et les humanités se contentent de la cave »[257]. Cette idée fait écho à une inquiétude largement partagée à cette époque, concernant l'extension d'une vision trop exclusivement matérialiste et techniciste du monde, qu'exprime par exemple, lors d'une audition au Congrès, le directeur de la Commission sur l'énergie atomique : « à cause de cette préoccupation pour les "moyens" […], les domaines d'étude relatifs aux "fins" commencent à souffrir »[258]. Enfin, sur le plan des moyens concrets, un tel projet de loi peut bénéficier d'un réseau de *lobbying* étendu et nettement plus efficace que celui des seules organisations artistiques, les institutions de l'enseignement supérieur étant à la fois plus nombreuses, plus organisées, mieux dotées et présentes dans la quasi-totalité des circonscriptions électorales[259]. Si le Sénat ne pose pas de difficulté particulière et vote la loi le 10 juin 1965, la Chambre des représentants est en revanche plus récalcitrante. Johnson à nouveau s'implique personnellement, selon une stratégie similaire à celle qu'il avait employée pour obtenir l'établissement du National Council on the Art et parvient à faire tomber les

[253] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 94.
[254] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 12.
[255] *Congressional Record - Senate*, 10 mars 1965, p. 4594 *sqq.*
[256] David A. Smith, *op. cit.*, p. 273.
[257] Discours de Lyndon B. Johnson lors de la cérémonie de signature de la loi portant création de la National Foundation on the Arts and the Humanities, 29 septembre 1965, cité par Roger Stevens, *op. cit.*, p. 22.
[258] Cité par Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 82-83.
[259] John Pultz, *op. cit.*, p. 9-10.

dernières oppositions à la Chambre des représentants, par une intervention directe décisive[260]. Le 16 septembre, le Congrès avalise enfin la loi. « Sans l'appui de ces idées par le président et leur inclusion dans le programme de la *Great Society*, nous aurions dû attendre encore de nombreux Congrès », déclare le sénateur Pell[261].

L'engagement présidentiel et le soutien organisé des parlementaires, sur lesquels nous avons insisté, ne doivent cependant amener à négliger le rôle joué par des personnalités et des organisations extra-gouvernementales qui pèsent de tout leur poids pour le passage de cette loi, que ce soit lors des auditions au Congrès, en sollicitant directement les parlementaires, en intervenant dans la presse ou par leurs propres publications. Une mention particulière doit être faite de l'action menée par les fondations philanthropiques : la semaine même où Johnson transmet son projet de loi au Congrès[262], le Rockefeller Brothers Fund publie un rapport attendu de longue date sur les arts vivants, *The Economics of the Performing Arts*, qui devient rapidement un texte de référence pour l'élaboration des politiques culturelles américaines[263]. Celui-ci fournit des statistiques et des arguments décisifs en faveur de la loi dans les débats parlementaires[264], et l'appel d'une fondation privée, dirigée par les héritiers de la plus célèbre dynastie capitaliste américaine, à soutenir publiquement les arts ébranle l'opposition conservatrice. C'est là un point important à souligner, afin d'éviter d'opposer le secteur privé et *nonprofit* à l'intervention publique en matière d'affaires culturelles aux Etats-Unis. Au contraire, les principaux acteurs des deux secteurs, loin de chercher à rivaliser, conçoivent plutôt leur coexistence comme un moyen de se renforcer mutuellement.

Si le vote du National Council on the Arts un an plus tôt n'avait pas été particulièrement fêté, la création de la National Foundation on the Arts and Humanities en revanche est largement célébrée. Le 29 septembre, Johnson organise une grande cérémonie à la Maison-Blanche pour la signature de la loi [37], en présence de nombreux parlementaires et lobbyistes, dont les futurs directeurs du NEA Nancy Hanks et Livingston Biddle, ainsi que d'artistes, parmi lesquels Willem de Kooning ou Robert Rauschenberg, distingué à la Biennale de Venise un an plus tôt. Dans un discours plus exalté que d'ordinaire, Johnson annonce la création d'un opéra, d'un ballet, d'un théâtre nationaux et d'un American Film Institute – seul ce dernier sera en fait réalisé – et conclut sur un thème qui lui est cher et a fourni à cette législation son argument le plus efficace, celui de la diffusion et de l'appartenance des arts au plus grand nombre :

[260] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 20.
[261] Cité par David A. Smith, *op. cit.*, p. 271.
[262] *Ibid.*, p. 259.
[263] John K. Urice le cite, aux côtés du rapport Heckscher et de l'étude de Baumol et Bowen (dont nous reparlerons plus loin), parmi les trois principaux rapports qui influence le NEA à ses débuts (*op. cit.*, p. 13-14). Voir également à ce sujet Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 82-83.
[264] Le rapport est introduit par le représentant républicain John Lindsay lors des auditions au Congrès (*Hearings before the Special Subcommittee on Arts and Humanities. Part 2. February 24, 25, 26, March 4, and 5, 1965*, Washington D.C., U.S. Government Printing Office, 1965, p. 301 *sqq.*).

C'est dans les quartiers de chaque communauté que l'art d'une nation naît. Dans d'innombrables petites villes américaines vivent des milliers de talents obscurs et inconnus. Ce que cette loi fait réellement, c'est apporter un soutien actif à cette grande ressource nationale, c'est faire souffler les vents de l'art à travers ce grand pays qui est le nôtre. Les arts et les humanités appartiennent au peuple, car c'est, après tout, le peuple qui les crée.[265]

3.2. L'organisation et les principes d'action du NEA

Pour la première fois de son histoire, donc, l'Etat fédéral américain dispose d'un organe administratif chargé de soutenir la production et la diffusion des arts par des financements directs. Le choix d'unir la question artistique à celle des humanités donne à la nouvelle entité une structure singulière. La National Foundation on the Arts and Humanities n'a pas en fait d'existence propre, si ce n'est sous la forme d'un conseil (Federal Council on the Arts and Humanities) qui sert d'instance de coordination entre les deux grands « fonds nationaux » qui la composent : le National Endowment for the Humanities et le National Endowment for the Arts. Si ceux-ci développent parfois des projets communs – par exemple dans le domaine de l'éducation artistique –, ils fonctionnent néanmoins de façon indépendante et disposent chacun de leur budget propre (au départ d'un même montant)[266]. Le conseil qui les chapeaute a donc un rôle mineur et n'intervient pas dans leurs politiques respectives[267] ; il a l'intérêt néanmoins d'ajouter un échelon hiérarchique entre la direction de ces fonds et le pouvoir politique[268].

3.2.1. Un budget modeste et précaire pour des subventions d'incitation et de complément

En-dehors de cette particularité, due surtout à des considérations de tactique parlementaire, l'organisation et les principes du NEA sont proches du NYSCA ; il partage d'ailleurs avec l'agence new-yorkaise un même modèle de référence, celui de l'*Arts council* britannique[269]. Comme ceux-ci, le NEA est au sein de l'exécutif une agence indépendante, qui n'est subordonnée à aucune autre administration. De plus, à l'instar du NYSCA, le NEA est pensé à ses débuts, malgré les grandes déclarations présidentielles, comme une agence expérimentale de portée limitée, ce qui se traduit par une double restriction. La loi de 1965 ne garantit en effet au NEA une ligne budgétaire que pour trois ans, la poursuite de ce budget devant être soumise au terme de cette période au vote du Congrès : le NEA n'est donc guère

[265] Lyndon B. Johnson, « Signing of the National Foundation on the Arts and the Humanities Act, September 29, 1965 », *LBJ Presidential Library* [En ligne], https://www.lbjlibrary.org/object/text/signing-national-foundation-arts-humanities-act-09-29-1965 (consulté le 10 septembre 2021).

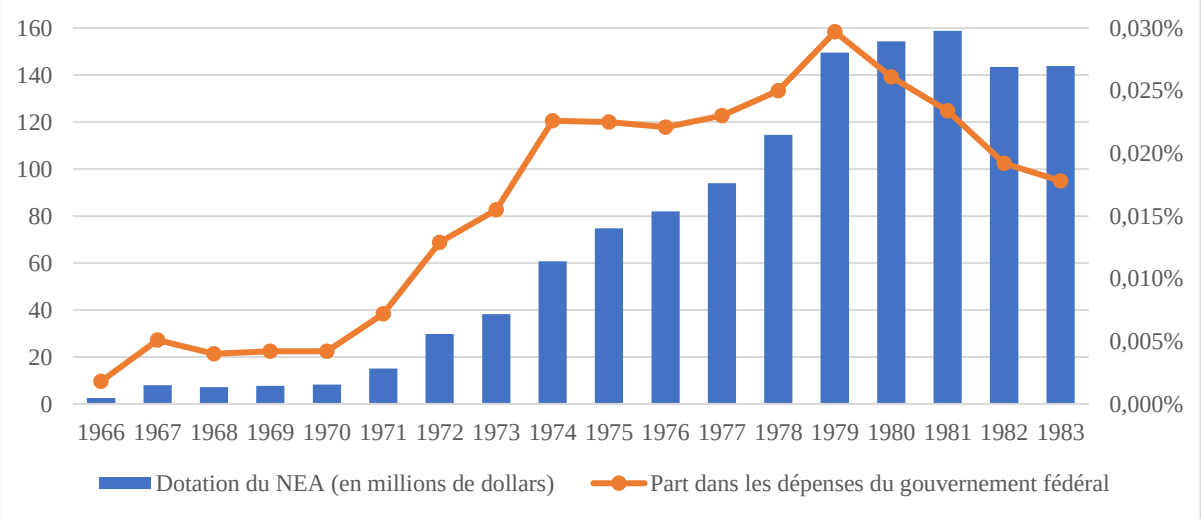
[266] *Public Law 90-208*, 29 septembre 1965, Section 11(a). Le NEA dispose néanmoins d'un budget annexe supplémentaire qui doit être reversé aux Etats pour leurs propres agences artistiques (voir *infra*).

[267] Comme l'explique Livingston Biddle aux autres membres du NCA lors d'une réunion consacrée à l'exposé de la loi : la NFAH « est un organe de coordination et non un organe de décision politique [*policy-making body*]. Les deux fonds [*endowments*] conduisent leurs propres affaires à travers leurs propres présidents, de la manière qu'ils jugent appropriée » et le conseil de la NFAH n'a pas de droit de veto sur les décisions du NEA (P.V. de la réunion du 13 novembre 1965, p. 7 et p. 12, NA-M/1, dossier « Third Meeting, Nov. 12-14, 1965 »).

[268] Voir l'organigramme de la National Foundation on the Arts and the Humanities : Annexes III-5.

[269] Le National Council on the Arts invite ainsi Nigel J. Abercrombie, secrétaire général de l'Arts Council of Great Britain à assister à sa deuxième réunion en juin 1965 (*National Endowment for the Arts. Annual Report 1964-1965*, Washington D.C., National Endowment for the Arts, 1965, p. 21).

plus, durant cette « période d'essai »[270], qu'un « programme pilote », selon les mots de Stevens lui-même[271]. Cette condition se répercute dans le budget, très modeste, qui est accordé à l'agence à ses débuts : la loi de 1965 autorise l'attribution de 10 millions de dollars par an pendant les trois premières années[272], mais le Congrès ne lui octroie dans les faits que 2,5 millions en 1966, 8 millions en 1967 et 7,2 millions en 1968[273] ; et même après le renouvellement de l'agence, son budget réel reste bloquée sous la barre des 10 millions de dollars en 1969 et 1970[274]. C'est là d'ailleurs le principal regret exprimé par Stevens au moment de quitter la tête de l'agence[275] et ce ne sera qu'avec l'arrivée de Nixon, de manière inattendue, que les moyens du NEA décolleront pour atteindre des proportions plus conformes aux espoirs de ses concepteurs[276]. Un tel budget est dérisoire rapporté à la dépense fédérale totale – moins de 0,005%, à comparer aux 0,5% environ du budget national qui échoient au ministère des Affaires culturelles en France à la même période – ou même par rapport aux sommes engagées par les fondations philanthropiques américaines dans ce même domaine : comme le rappelle Stevens, en juillet 1966, quand est voté le premier budget du NEA, la Fondation Ford annonce une aide à destination des orchestres nationaux à hauteur de 80 millions de dollars[277].



Graphique 6. Budget du *National Endowment for the Arts*, 1966-1983[278]

[270] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 75.
[271] Cité par David A. Smith, *op. cit.*, p. 377.
[272] *Public Law 90-208*, 29 septembre 1965, Section 11.
[273] On distingue deux étapes dans le vote du budget fédéral : l'« *authorization* », tout d'abord, crée ou perpétue (avec ou sans modification) un programme gouvernemental et peut être accompagné d'une recommandation non contraignante sur le budget à lui allouer ; le processus d'« *appropriation* », mené par un Committee on Appropriation, détermine le montant effectif attribué au programme en question dans le cadre précédemment fixé.
[274] Ces chiffres sont tirés du rapport annuel du NEA de 1970 (*op. cit.*, p. 59).
[275] « Je n'ai certainement pas obtenu du gouvernement le genre de budget que le NEA aurait dû avoir », déclare-t-il dans un mémorandum envoyé à tout le conseil pour annoncer son départ (« Memorandum for Members of the National Council on the Arts », 14 mars 1969, NA-RS/20, dossier « White House Memoranda »).
[276] Au moment des débats parlementaires pour renouveler l'« *authorization* » du NEA, Roger Stevens et Livingston Biddle estiment à 200 millions le budget nécessaire au bon accomplissement des missions de l'agence, un montant qui ne sera jamais atteint (David A. Smith, *op. cit.*, p. 376-377).
[277] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 26.
[278] D'après les rapports annuels du NEA sur cette période et, pour le budget fédéral, les tableaux historiques disponibles sur *White House Office of Management and Budget*, « Historical tables » [En ligne], https://www.

Comme le NYSCA, le NEA ne contrôle pas d'établissements publics – les musées fédéraux de la Smithsonian Institution par exemple restent autonomes – et ne prend pas non plus de parts dans des institutions privées. Comme le résume Stevens, les deux « *Endowments* » rassemblés au sein de la Fondation nationale pour les arts et les humanités « sont fondamentalement des agences de subventionnement [*grant-making agencies*] employant du personnel à plein temps »[279]. Le NEA doit avant tout compléter et stimuler les financements existants, selon un principe de diversification des sources de revenus des institutions culturelles. Johnson lui-même ne manque pas de le rappeler : en matière d'art, « le rôle du gouvernement doit être un petit rôle »[280]. Aussi, selon sa loi fondatrice, le NEA ne peut attribuer de subvention qui dépasse 50% du montant total du projet financé[281] : « l'esprit de la loi, explique Stevens en 1965, est que nous ne devons pas donner de subventions là où des groupes privés peuvent déjà le faire »[282]. Au-delà de l'aspect financier, ce type de procédures est pensé pour encourager la codécision : par exemple, le programme « Works of Art in Public Places » que supervise la section Arts visuels stipule que les commissions en charge de désigner l'artiste auquel l'œuvre sera commandé doivent être composées pour moitié de représentants du NEA, et pour moitié de juges désignés par les autorités municipales[283]. A travers de tels mécanismes institutionnels, le NEA fonctionne aussi comme un intermédiaire garantissant pour les autres investisseurs et mécènes la qualité du projet financé : cette fonction de légitimation ou de certification publique de l'investissement artistique est au moins aussi importante que la contribution financière (toujours limitée) que l'agence est en mesure d'apporter à la vie culturelle américaine. L'une des principales missions du NEA doit être, explique Stevens, « d'agir comme une chambre de compensation [*clearing house*] pour les fonds venant de fondations et de l'industrie »[284].

Ce principe de cofinancement, conforme à la logique des « *matching grants* », est au fondement, à côté des subventions ordinaires, de deux programmes aux règles spécifiques[285], qui répondent à « un objectif majeur » de la loi de 1965 : « stimuler la philanthropie privée en faveur des initiatives culturelles et les activités des Etats au bénéfice des arts »[286]. Le premier,

---

whitehouse.gov/omb/historical-tables/ (consulté le 10 octobre 2018). Lorsque le NEA entre en action à l'automne 1965, l'année fiscale 1966 a débuté depuis déjà trois mois, aussi il ne dispose pas formellement d'un budget, même s'il commence à attribuer ses premières subventions et prendre ses premières mesures (John Pultz, *op. cit.*, p. 11).

[279] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 25.

[280] « Remarks at the Ground-Breaking Ceremony… », *op. cit.*, p. 1625.

[281] Section 5(d)(2)(B)(f).

[282] P.V. de la réunion du 13 novembre 1965, p. 23, NA-M/1, dossier « Third Meeting, Nov. 12-14, 1965 ».

[283] Mary E. McCombie, *Art and policy: The National Endowment for the Art's Art in Public Places program, 1967-1980*, thèse de doctorat, Austin, The University of Texas, 1992, p. 74.

[284] P.V. de la réunion confidentielle du NYSCA du 6-8 octobre 1966, p. 1. NYSA-M/2.

[285] Cette tripartition du budget du NEA découle de la procédure d'« *appropriation* » décidée par le Congrès : celui-ci attribue en fait trois budgets au NEA, l'un pour ses subventions ordinaires, le deuxième pour les *matching funds* et le troisième pour l'aide aux Etats fédérés. Voir : « National Endowment for the Arts, Appropriations, by fiscal year, 1966-1970 », *Annual Report 1969*, Washington D.C., National Endowment for the Arts, p. 45.

[286] « Explanation of the Bill », note non datée et non signée, en vue de la première réunion du NCA après la création du NEA du 12 au 15 novembre 1965 (NA-M/1, dossier « Third Meeting (Nov. 12-14, 1965) »).

administré sous le nom d'« Unrestricted Gift Fund » (puis de « Treasury Fund » à partir de 1969) et doté en 1966 de 2,25 millions de dollars[287], doit permettre de débloquer, pour tout don financier privé que le NEA reçoit (d'une fondation, d'une entreprise, d'un particulier…), une somme du même montant, sans limite prédéterminée. En outre, lorsque ce don, déjà doublé par les fonds du NEA, est dépensé pour une subvention particulière, celle-ci doit toujours respecter le principe d'après lequel elle ne doit pas dépasser la moitié du budget total du programme financé. Autrement dit, comme s'en félicite le NEA, chaque dollar fédéral dépensé dans le cadre de ce programme est multiplié par quatre et fonctionne comme une incitation pour les sources de financement privées[288]. On peut imaginer la force de persuasion qu'exerce ce type de calcul et de procédure auprès des élus réticents face à la dépense publique supplémentaire ou aux supposés risques de contrôle étatique que représente le NEA. Un tel programme illustre aussi la volonté active de coopération de la nouvelle agence fédérale avec les mécènes privés, et en particulier les fondations philanthropiques : Stevens organise d'ailleurs immédiatement après la création du NEA une réunion exceptionnelle avec les représentants de plus d'une vingtaine de fondations actives dans les arts pour leur exprimer sa volonté de coopération[289].

Le « Federal-State Partnership Program » constitue également l'une des meilleures sources de légitimation du NEA : il incarne tout à la fois le rôle de stimulant qu'entend endosser l'agence et sa mission d'élargissement de l'accès à la culture au-delà des grands centres urbains des deux côtes. En 1966, le NEA met à disposition des Etats fédérés une subvention allant de 25 000 à 50 000 dollars, toujours selon le principe des « *matching grants* », manière d'obtenir que les gouverneurs des Etats candidats créent leurs propres *State arts agencies* afin d'administrer ces fonds[290]. Ces financements s'accompagnent d'un effort de collaboration actif, le NEA organisant en janvier 1966 une grande conférence sur le sujet, qui réunit plus de 200 représentants de tous les Etats afin de fixer les lignes directrices, les procédures et les objectifs du programme[291]. Alors que seuls quatre Etats disposaient d'agences artistiques fonctionnelles avant 1965[292], tous s'en sont dotés en 1974[293]. L'effet de levier est tel qu'en 1969 déjà, les Etats dépensent pour les arts quatre fois plus que ne le leur accorde le NEA[294]. C'est là, comme s'en réjouit Stevens, « un parfait exemple du gouvernement fédéral agissant comme catalyseur »[295].

[287] *Annual Report 1966, op. cit.*, p. 8.

[288] *Ibid.* Ce budget s'approche dès 1967 des deux millions de dollars (*Annual Report 1969, op. cit.*, p. 45).

[289] P.V. de la réunion du NCA du 15 novembre 1965, p. 445-452, NA-M/1.

[290] La subvention versée par le NEA est conditionnée à la création d'une agence artistique et ni les 50 000 dollars accordés par le NEA ni la somme équivalente que doit réunir l'Etat récipiendaire ne peuvent être utilisées pour des dépenses d'administration : l'ensemble doit être consacré directement aux arts (P.V. de la réunion du 11 février 1966, p. 5, NA-M/1, dossier « Fourth Meeting (Feb. 11, 1966) »).

[291] *Annual Report 1966, op. cit.*, p. 72.

[292] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 34.

[293] Kevin V. Mulcahy, « The State Arts Agency… », *op. cit.*, p. 68.

[294] Les Etats attribuent en 1969 plus de 6,8 millions de dollars pour les arts, tandis qu'ils reçoivent 1,7 million de la part du NEA, dont le budget total est alors de 7,75 millions de dollars (*Annual Report 1969, op. cit.*, p. 41).

[295] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 44.

3.2.2. Les *peer panels* : la systématisation d'un principe de délégation des choix artistiques

Agence indépendante expérimentale, au budget modeste, chargée de soutenir l'existant et de stimuler les initiatives extérieures, le NEA se rapproche du NYSCA sur un autre point encore : la crainte, d'ailleurs partagée aussi bien par ses opposants que ses concepteurs, que l'intervention publique dans les arts puisse dériver vers une forme de mise sous contrainte politique ou administrative de la création artistique. « Le but, explique Stevens en 1966, est d'aider le jeu à se dérouler, pas de poser des règles restrictives sur la manière dont il doit être joué »[296]. Comme dans le cas new-yorkais, la principale parade à ce risque consiste dans l'intégration, à tous les niveaux de décision de l'organisation, d'experts extérieurs. C'est là tout d'abord le rôle du National Council on the Arts qui est devenu, à partir de la création du NEA, non plus seulement un comité consultatif sur les arts placé auprès du président, mais l'échelon hiérarchique supérieur de la nouvelle agence, en charge de définir ses principales orientations, de créer ou modifier ses différents programmes, et de valider dans le détail les subventions proposées par chaque département (sur le modèle du conseil central du NYSCA présidé par Seymour H. Knox Jr.)[297]. Son rôle est particulièrement important aux commencements du NEA, alors que la nouvelle organisation est peu structurée et ne dispose pas encore de directeurs de services et d'un personnel étoffé. Contrairement à son homologue new-yorkais en revanche, le NEA n'est pas doté d'un poste de directeur exécutif distinct du président du conseil : Roger Stevens préside le conseil et dirige l'agence, tout en conservant ses fonctions de conseiller artistique de Johnson et de président du Kennedy Center – mais il n'exerce pas une direction particulièrement solitaire ni autoritaire[298] et l'élaboration progressive des objectifs, procédures et programmes du NEA dans ses premières années se fait en bonne entente collective avec les autres membres du conseil[299]. La conception des premiers éléments de doctrine, la décision sur les premiers programmes à financer, la mise sur pied de chaque département – selon une division par disciplines artistiques – se font à travers de petits groupes de travail détachés du conseil, certains tout à fait éphémères et informels, d'autres se constituant en véritables sous-commissions, mais aux frontières souvent lâches et aux dénominations changeantes[300]. Les premiers d'entre eux portent sur la définition générale des missions de l'agence[301], mais ils

[296] P.V. de la réunion confidentielle du NYSCA du 6-8 octobre 1966, *op. cit.*, p. 1.

[297] *Public Law 90-208*, 29 septembre 1965, Section 6(b).

[298] D'autant que la loi lui interdit de décider de l'attribution d'une subvention sans recommandation préalable du conseil (*Public Law 90-208*, 29 septembre 1965, Section 6(b)).

[299] David A. Smith donne quelques anecdotes sur l'atmosphère amicale et « électrisante » qui règne lors des premières réunions (*op. cit.*, p. 295-297), que la lecture des discussions rapportées dans les procès-verbaux confirme (NA-M/1). Alors que la loi de 1965 oblige seulement à deux réunions annuelles, le NCA prend l'habitude de se réunir trois jours quatre fois par an (Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 97).

[300] Selon la volonté de Stevens après la création du NEA : « Je ne pense pas qu'il soit sage que nous commencions à constituer des comités divisés selon des lignes rigides. […] J'espère qu'il y aura beaucoup de services croisés entre les divers comités » (P.V. de la réunion du 13 novembre 1965, p. 32, NA-M/1).

[301] La troisième réunion du NCA est ainsi l'occasion de nommer au sein du conseil un *Executive Committee*, un *Education Committee* et un *Liaison Committee* (P.V. de la réunion du 13 novembre 1965, p. 40-42, NA-M/1).

s'accompagnent rapidement de comités dédiés à des programmes plus spécifiques. L'action du NEA en matière d'arts plastiques est ainsi préfigurée par la constitution dès la deuxième réunion du NCA d'un « Adoc [*sic*] Committee on Visual Arts »[302], où prédomine la figure du directeur du MoMA, René d'Harnoncourt[303] [5]. Celui-ci est rejoint à partir de février 1966 par Henry Geldzahler, jeune conservateur au Metropolitan Museum et premier directeur du département d'Art du 20e siècle du musée [79], que Stevens a nommé début 1966 consultant sur les arts visuels[304], et qui deviendra ensuite de 1966 à 1969 le premier directeur du Visual Arts Program (VAP) du NEA. En mai 1966, un plan pour les trois premières années du VAP est rendu à Stevens par un petit groupe présidé par d'Harnoncourt, dans lequel on retrouve quatre membres du conseil : trois conservateurs de musées (Albert Bush-Brown, Otto Wittmann, James J. Sweeney) et un artiste (Richard Diebenkorn), ainsi que Geldzahler et Devon Meade[305].

Cette méthode d'élaboration programmatique, fondée sur des allers-retours entre le National Council on the Arts et des sous-comités spécialisés qui en sont issus et augmentés de consultants extérieurs, se retrouve dans la mise en place des autres départements de l'agence[306]. Le travail du NCA à ses débuts ne se limite donc pas à une délibération fermée entre ses membres mais inclut au contraire un nombre grandissant d'experts, témoins et observateurs. Certains, comme Geldzahler, intègrent les équipes du NEA. D'autres sont seulement sollicités pour exposer au conseil leurs recommandations, à l'instar de Heckscher, ex-conseiller aux arts de Kennedy et désormais consultant sur ce même sujet au sein du Twentieth Century Fund, invité lors de la troisième réunion du conseil le 14 novembre 1965[307]. D'autres encore participent durablement aux discussions du conseil sans en faire formellement partie : c'est le cas de Motherwell qui, quoique recommandé par le fondateur du MoMA, Alfred Barr[308], n'est

[302] P.V. de la réunion du 25 juin 1965, p. 87 *sqq*., NA-M/1 ; et note « Ad Hoc Committee on the Visual Arts », MOMAA-RH/VII-203. On trouve aussi dans les papiers de d'Harnoncourt une liste de personnalités envisagées pour ce comité sur les arts visuels, quelques jours avant la première réunion du NCA (mais non signée), et comprenant aussi bien des artistes (dont Ben Shahn ou Robert Motherwell) que des conservateurs de musées (« Notes on possible members of future Panel on the Visual Arts », 2 avril 1965, MOMAA-RH/VII-204).

[303] C'est lui que Stevens charge, en février 1966, de réunir en un nouveau sous-comité plus durable toutes les personnalités compétentes en matière d'arts visuels au sein du conseil, afin de développer le programme du NEA dans ce domaine (lettre de Rene d'Harnoncourt à Albert Bush-Brown, 29 mars 1966, MOMAA-RH/VII-200).

[304] La première mention que nous ayons trouvée dans les archives du rôle de Geldzahler au NEA est une lettre de Stevens annonçant le 18 février 1966 à d'Harnoncourt qu'il s'est entendu avec Geldzahler pour le nommer comme consultant sur les arts visuels, fonction qu'il exercera au cours de l'année de congé que lui a accordée le Metropolitan Museum : « il a ce que je considère être d'excellentes idées et, bien sûr, devra assister aux réunions à mes côtés pour des besoins de coordination et d'information. » (MOMAA-RH/VII-199). Le 13 mai 1966, Geldzahler est présenté aux autres membres du conseil, lors de sa cinquième réunion (NA-M/2).

[305] Devon Meade, « The Three Year Program for the Visual Arts », 3 mai 1966, document adressé à Stevens et Biddle (NA-RS/19, dossier « Visual Arts »). Meade est directrice par intérim du programme Arts visuels en 1965-1966 et accomplit un travail important de planification dans ce domaine, avant que Geldzahler ne soit nommé. Elle est renvoyée fin 1966 (lettre de Meade à Stevens, 30 novembre 1966, MOMAA-RH/VII-199).

[306] Le procès-verbal de la deuxième réunion du NCA le 27 juin 1966 recense ainsi sept « groupes de discussion » : *Creative Arts*, *Museums*, *Performing Arts*, *Arts in Education*, *Public Media*, *Arts Administration*, *Architecture and Design* (« Discussion Groups ». NA-M/1).

[307] « Agenda and Meeting Schedule for the Third Meeting of the National Council on the Arts », NA-M/1.

[308] Lettre confidentielle d'Alfred J. Barr au sénateur Jacob J. Javits, 15 juin 1965, MOMAA-RH/VII-205.

pas retenu pour faire partie du premier conseil, mais reste cependant très proche de Stevens et d'autres membres du NCA[309], participe aux réflexions programmatiques lors de la deuxième réunion du conseil en juin 1965[310], est chargé par Geldzahler de monter le premier *peer panel* pour l'attribution de bourses aux artistes[311] et donne même à l'agence sa première œuvre d'art, une grande toile abstraite, pour décorer ses bureaux[312].

Le National Council on the Arts constitue donc un premier niveau de délégation par le pouvoir politico-administratif des décisions artistiques à des experts privés reconnus dans leurs domaines de compétence respectifs. Ce principe est redoublé par la mise en place de *peer panels* au sein de chaque département du NEA, pour la plupart des programmes administrés : les choix de l'agence se trouvent ainsi isolés du regard du gouvernement fédéral par une « double couche de citoyens privés »[313]. La loi portant création du NEA évoque la possibilité de nommer de tels panels, mais n'y adjoint aucune obligation[314]. La généralisation d'un tel système à tous les échelons de l'organisation est donc un choix des responsables de l'agence. Largement inspiré par l'exemple du NYSCA, le principe des *peer panels* est évoqué par le National Council on the Arts dès sa première réunion et officiellement adopté lors de la troisième, en novembre 1965[315]. Le Visual Artists' Fellowship Program (le grand programme de bourses de travail aux artistes) est ainsi doté par Geldzahler de cinq panels régionaux (Est, Midwest, Ouest, Sud-ouest et Sud-est) chacun composé de trois personnalités (artistes, critiques d'art ou conservateurs de musée) chargées de choisir les récipiendaires, avec la participation de Geldzahler lui-même[316]. La quasi-totalité des programmes du département sont dotés de procédures de décision similaires. Nous avons déjà cité les commissions paritaires du Works of Art in Public Places Program ; le programme d'aide à l'acquisition d'œuvres d'artistes américains vivants à destination des musées (« Museum Purchase Plan ») des musées est également doté d'une commission composée de trois conservateurs de musées[317] et un document interne d'août 1966 recense onze programmes dotés de tels panels pour le seul département Arts visuels[318].

---

[309] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 101.

[310] P.V. de la réunion du samedi 26 juin 1965, p. 83. NA-M/1.

[311] « Robert Motherwell et Richard Diebenkorn seront chargés de mettre sur pied des panels sur les côtes Est et Ouest » (lettre de Henry Geldzahler à Roger Stevens du 27 mai 1966, BL-HG/16-10.32).

[312] Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 102.

[313] John Pultz, *op. cit.*, p. 13.

[314] Elle autorise le président du NEA à « utiliser de temps en temps, de la manière appropriée, des experts et consultants, y compris des panels d'experts » (*Public Law 89-209*, 29 septembre 1965, Section 10(a)(4)).

[315] La solution des panels est introduite lors de la première réunion du NCA avec une référence explicite aux modèles de l'*Arts Council* britannique et du NYSCA (P.V. de la première réunion, 9-10 avril 1965, p. 107-108, NA-M/1). C'est lors de la troisième réunion, la première depuis la création du NEA, qu'est prise la résolution de faire appel à des groupes d'experts pour assister le conseil dans la mise en œuvre de ses programmes, aussi bien pour les questions de politique générale que pour des programmes plus spécifiques, de manière permanente ou temporaire (« Proposed Panel Resolution » et P.V. de la réunion du 13 novembre 1965, p. 53-79, NA-M/1).

[316] John Pultz, *op. cit.*, p. 16-17.

[317] « Museum Programs FY-68. Museum Purchase Plan », NA-M/3.

[318] « Panel Expenses for the Visual Arts Program FY 66-67 », note de Devon Meade à Roger L. Stevens, Livingston Biddle et Robert W. Cox, 10 août 1966, NA-RS/19, dossier « Visual Arts ».

3.2.3. Cultiver une attitude anti-institutionnelle au sein de l'administration d'Etat

Ces mécanismes institutionnels sont confortés par l'adoption d'une attitude et de pratiques se voulant anti-bureaucratiques, y compris parmi les plus hauts responsables de l'agence. Geldzahler est en l'exemple par excellence : après avoir pris un congé d'un an de ses fonctions au Metropolitan Museum, il décide de reprendre son poste de conservateur à New York et de mener l'essentiel de ses activités pour le NEA à distance et à temps partiel, ne se rendant qu'une fois toutes les deux semaines à Washington[319]. Cette anecdote illustre à nouveau la dimension assez expérimentale et informelle du travail du NEA, mais correspond aussi à une indiscipline assumée et partagée parmi les responsables du département Arts visuels – on la retrouvera d'ailleurs chez le successeur de Geldzahler, Brian O'Doherty[320]. Cette attitude plus ou moins jouée d'opposition aux institutions établies et aux procédures réglées n'est pas qu'une coquetterie : elle répond à un certain *habitus* des administrateurs culturels qui doivent, pour conquérir et conserver leur légitimité dans le champ artistique, condition indispensable à l'accomplissement de leur travail administratif même, constamment affirmer leur différence vis-à-vis de l'image ordinaire du bureaucrate – antithèse par excellence, dans les représentations communes, de la figure de l'artiste. Comme le note un article de presse de l'époque, « Geldzahler veut que chaque détail de sa présence signale qu'il est vif et aventureux – et non pas le premier bureaucrate venu »[321]. Il supervise ainsi les délibérations des panels du Visual Artists' Fellowship Program en traitant avec une certaine légèreté les candidatures reçues[322] et privilégie la sûreté du goût individuel des panélistes à l'élaboration réglée d'un consensus collectif. C'est ce qu'illustre son système du « *free throw* » : au terme de chaque réunion, afin d'attribuer les fonds restants, il demande à chaque membre de la commission de nommer librement un artiste, choisi sans être soumis à aucune discussion[323]. Ce rejet des procédures administratives ordinaires se retrouve également en aval de la décision. Geldzahler s'oppose ainsi fermement à ce que les artistes aient à rendre un rapport sur l'utilisation de la bourse qui leur a été accordée : celle-ci doit rester entièrement libre et à la discrétion des récipiendaires.

> *Il m'a semblé dès le début que le meilleur moyen d'aider les artistes était de leur donner de l'argent et de leur donner directement et de ne les rendre responsables de rien auprès de personne. C'était un grand problème parce que le Civil Service Bureau – quoi que ça*

[319] « Tape-recorded Interview with Henry Geldzahler », 27 janvier 1970, p. 50, BL-HG/17-10.35.

[320] O'Doherty était, explique ainsi de manière caractéristique Alanna Heiss, un « rebelle » et un « hors-la-loi », le « "Deep Throat" [en référence à l'informateur du Watergate] de tout le mouvement artistique aux Etats-Unis pour le National Endowment for the Arts » (entretien avec Alanna Heiss, 18 mai 2018, Annexes V-2.1.)

[321] Carter Ratcliff, « The Culture Vulture Flies Higher », *New York Magazine*, 10 avril 1978, p. 52.

[322] Voir les anecdotes rapportées par Michael Brenson, *op. cit.*, p. 48-51. Lors d'une réunion du panel de la côte Ouest, Geldzahler arrive et demande d'emblée aux participants : « A qui voulons-nous donner ces récompenses ? […] Il me faut seulement des noms, quels sont vos premiers choix ? ». L'un des membres du panel, Walter Hopps (le très avant-gardiste directeur du Museum of Art de Pasadena [27]), s'étonne qu'on ne consulte pas d'abord les dossiers envoyés par les artistes considérés pour l'obtention d'une bourse individuelle. Geldzahler fait alors apporter les cartons contenant ces documents, passe sa main chacun de ces cartons, puis les fait enlever de la pièce, déclare : « OK, nous avons maintenant vu toutes les candidatures » – et revient à sa première question.

[323] John Pultz, *op. cit.*, p. 18.

puisse être –, parce que la bureaucratie veut toujours un rapport à la fin de l'année sur la manière dont l'argent a été dépensé. J'ai dit : absolument pas. Ces types prennent l'argent et puis s'en vont avec. S'ils veulent rembourser leur maîtresse, s'ils veulent verser un acompte pour une maison – Mark di Suvero a acheté une grue avec son argent et a pu faire des œuvres de six mètres de haut au lieu de deux. Un artiste a réellement donné de l'argent à sa maîtresse pour qu'elle disparaisse de sa vie et a pu ensuite à nouveau travailler. Vous savez, ce genre de choses ne donne pas une très bonne image au Congrès mais c'est un moyen de vivre votre vie.[324]

Même si tous les responsables du NEA ne font pas étalage de la même désinvolture que Geldzahler, celle-ci s'accorde avec la philosophie d'action de l'agence qui veut faire écran entre les artistes et les institutions qu'elle soutient et les différentes contraintes politico-administratives que ceux-ci pourraient subir du fait de ce financement public. Cette position ne va pas d'ailleurs sans susciter des incompréhensions et des oppositions au Congrès. Ainsi, lorsque Stevens présente à la Chambre des représentants son budget pour la deuxième année d'activité du NEA, les élus réclament de connaître l'utilisation précise des fonds demandés. Ne pas connaître la liste des artistes et institutions subventionnés sur ce budget revient à « écrire un chèque en blanc »[325], explique le président de l'Appropriations Committee : « Quelle garantie avez-vous que ces individus n'utilisent pas ce temps [financé par la subvention du NEA] pour prendre des "vacances relaxantes" ? » renchérit l'un des élus[326]. Stevens s'en sort par de vagues promesses de vérification de l'utilisation de ces bourses, tandis un journaliste du *New York Times* regrette qu'il n'ait pas franchement répondu qu'aucune garantie de ce type n'était possible et qu'« un temps de réflexion [*était*] précisément ce dont un artiste créatif pourrait avoir besoin pour rassembler ses forces avant d'écrire un roman, de peindre un tableau ou de composer une symphonie »[327]. Ce type de débats illustre la position difficile et exposée qu'occupe le NEA, entre un pouvoir politique suspicieux, qui réclame un droit de regard sur la destination de ses subventions, et des représentants du champ artistique prompts à dénoncer toute concession faite aux prétentions de ces élus « incultes [*Know-Nothings*][328] » comme une atteinte à la liberté de l'art. Dans ce contexte, le rôle du directeur du NEA, tout particulièrement, apparaît d'emblée comme un facteur crucial pour la préservation de l'indépendance des choix effectués par les directeurs de programmes et leurs comités d'experts – et, après Roger Stevens, Nancy Hanks excellera à son tour dans cette fonction. Lorsque le premier quitte son poste en 1969, après l'élection de Nixon, la presse salue en tout cas sa réussite sur ce point :

La plus grande réussite de la fondation a été de prouver que les craintes d'une influence bureaucratique et politique étaient infondées. Les activités de la fondation ont dissipé les craintes que le gouvernement puisse porter atteinte à la liberté artistique.[329]

[324] « Tape-recorded Interview with Henry Geldzahler », *op. cit.*, p. 51.
[325] David A. Smith, *op. cit.*, p. 327.
[326] *Ibid.*, p. 329.
[327] Howard Taubman, « The House and the Arts », *The New York Times*, lundi 4 avril 1966.
[328] Doris Fleeson, « 'Know Nothings' Come Alive Again », *The Evening Star*, mardi 5 avril 1966.
[329] Article paru dans *The Plain Dealer* le 8 octobre 1967, cité par Roger Stevens, *op. cit.*, p. 76.

3.2.4. La distinction de l'excellence artistique comme mission première

La contrepartie de ces lignes directrices et principes organisationnels du NEA est, comme dans le cas du NYSCA encore une fois, l'adoption d'un certain élitisme artistique. Si Johnson avait mis en avant la valeur démocratique et populaire que devait revêtir la création du NEA, cette volonté politique initiale se trouve sensiblement transformée par l'interprétation qu'en donnent les trois niveaux décisionnels de l'agence chargés de la traduire en actions concrètes (le National Council on the Arts, les directeurs des départements de l'agence et les multiples comités de pairs et d'experts). La déclaration de politique générale qu'adopte le conseil en juin 1965 semble ainsi parler un langage proche du discours du président quelques mois plus tôt, lorsque celui-ci se déclarait convaincu que « l'activité artistique peut enrichir la vie de notre peuple »[330], mais en y ajoutant une incise révélatrice : « Le conseil est convaincu que les Arts, *au plus haut niveau d'excellence*, doivent devenir une part enrichissante de la vie quotidienne du peuple américain »[331]. Cette priorité accordée à la distinction de la qualité artistique est exprimée de manière plus explicite dans les discussions internes du conseil : l'un de ses membres influents, le violoniste Isaac Stern, explique ainsi en juin 1965 que, « si nous avons de la qualité au sommet, les autres problèmes se règleront d'eux-mêmes »[332] ; d'Harnoncourt promeut en février 1966 le futur programme Works of Art in Public Places comme un moyen « de rendre parfaitement clair que l'intérêt principal du conseil réside dans la qualité »[333] ; mais c'est encore Geldzahler qui exprime le plus franchement l'ordre des priorités à la tête du Visual Arts Program : « l'équité en art est loin d'être aussi intéressante que la qualité »[334].

Ceci ne signifie pas pour autant que cette volonté de distinguer et promouvoir l'excellence artistique éclipse toute autre considération, mais plutôt que celle-ci voit son poids renforcé dans l'équilibre des différentes priorités de l'agence. En 1966, le NEA définit un ensemble de six objectifs directeurs qui seront ensuite répétés de document en document, parfois avec quelques modifications, ajouts ou retranchements[335]. Ceux-ci doivent à la fois résumer ses principales missions aux yeux de ses autorités de tutelle, et guider le développement de ses départements, chargés de mettre en œuvre chacun de ces objectifs à travers tout l'éventail de leurs programmes respectifs. Parmi ces six objectifs, cinq concernent bien, d'une manière ou d'une autre, la question du rapport des arts à leur public[336]. Néanmoins, c'est bien le sixième, « soutenir et

[330] « Remarks at the Ground-Breaking Ceremony… », *op. cit*.

[331] Nous soulignons. « Statement of Policy » adopté lors de la deuxième réunion du NCA (P.V. de la réunion du 26 juin 1965, p. 3-4, NA-M/1).

[332] P.V. de la réunion du 25 juin 1965, p. 108, NA-M/1, dossier « Special Meeting (June 27, 1965) »).

[333] P.V. de la réunion du 12 février 1966, p. 341, NA-M/1, dossier « Fourth Meeting (Feb. 12, 1966) ».

[334] Mémorandum de Geldzahler à Stevens, janvier 1969, cité par John Pultz, *op. cit.*, p. 17.

[335] Par exemple dans « National Endowment for the Arts. Budget Justification and estimates. Fiscal Year 1968 », p. 11-13, BL-HG/16-10.26.

[336] Ces six objectifs sont : « accroître pour les citoyens les occasions d'appréciation et de jouissance des arts grâce à une distribution plus large de nos ressources artistiques à travers toutes les régions de la nation » ; « soutenir et encourager individuellement les artistes » ; « aider les institutions artistiques existantes à se maintenir et à se

encourager les artistes créatifs », qui prédomine, en particulier au sein du département Arts visuels[337]. Cet ordre de priorités est explicité par le conseil du NEA en 1968 lorsque le Congrès envisage de supprimer la possibilité d'accorder des aides directes aux artistes : face à cette menace, « le consensus général des discussions [au sein du NCA] fut que la priorité devait être donné au travail de l'artiste créatif » par rapport aux « questions de développement du public », même s'il fallait éviter autant que possible ce genre de « lignes de conduite rigides »[338].

3.3. La création du *Visual Arts Program* et sa philosophie d'action

Le NYSCA, nous l'avons vu, accorde une faible place à l'art contemporain dans sa première décennie d'existence. Ce n'est pas le cas du NEA dont la section Arts visuels vise d'emblée et presque exclusivement à soutenir les artistes vivants dans leur travail de création.

3.3.1. Une mise en place progressive, sous l'égide de d'Harnoncourt et Geldzahler

La mise en place du Visual Arts Program met cependant quelques mois à se concrétiser et n'apparaît pas aux commencements du NEA parmi les priorités de sa direction. Ce domaine d'action n'est pourtant pas absent des premières discussions du National Council on the Arts. Le directeur du MoMA René d'Harnoncourt s'impose rapidement au sein du conseil comme l'expert de référence sur ces sujets, même si d'autres membres participent aux débats relatifs aux arts visuels, en assemblée plénière ou dans les sous-comités dédiés à ces questions : c'est le cas de John Sweeney (directeur du Museum of Fine Arts de Houston après avoir dirigé le Guggenheim de 1953 à 1961), d'Otto Wittmann (directeur du Toledo Museum of Art et ancien président de l'American Association of Art Museum Directors) et, à partir de février 1966, de Richard Diebenkorn, peintre de la côte Ouest évoluant entre abstrait et figuratif, qui remplace, comme représentant des arts plastiques, le sculpteur moderniste David Smith, décédé en mai 1965, quelques semaines après la première réunion du NCA[339]. C'est bien d'Harnoncourt néanmoins qui prend la parole lors de la première réunion pour formuler quelques recommandations sur les actions que devrait mener le NCA en faveur des artistes plasticiens[340] : amélioration de la protection législative des artistes, encouragement à la commande artistique pour les constructions fédérales et soutien à l'exposition d'artistes vivants à l'occasion de

développer » ; « accroître la conscience de l'importance des arts auprès de nos citoyens à travers des projets éducatifs et expérimentaux » ; « accroître la participation des citoyens dans les programmes artistiques locaux à travers la mise en place d'un partenariat avec les Etats » ; « procurer aux Américains de nouvelles opportunités dans tous les aspects des arts » (*ibid.*).

[337] « La responsabilité première du NEA dans les arts visuels est l'assistance aux artistes. Liée à celle-ci et pas trop loin derrière en termes de priorité, il y a notre responsabilité envers le public » (« Projected Visual Arts Program », septembre 1968, NA-M/11).

[338] Roger Stevens, *op. cit.*, p. 80.

[339] P.V. de la réunion du 11 février 1966, p. 3, NA-M/1. Avant même le décès de Smith, d'Harnoncourt envisageait déjà le nom de Diebenkorn pour participer au panel sur les arts visuels, aux côtés de ceux de Robert Motherwell – qui dirigera finalement le premier panel de la côte Est pour le Visual Artists' Fellowships Program – et de Ben Shahn – qui, lui, n'entrera pas en contact avec les activités du NEA (« Notes on possible members of future Panel on the Visual Arts », MOMAA-RH/VII-204).

[340] « Statement by Rene d'Harnoncourt at the first meeting of the NCA », 9 avril 1965, MOMAA-RH/VII-205.

grands événements de portée nationale ou internationale. D'autres projets qui concernent en partie ou exclusivement les arts plastiques sont envisagés lors de cette première réunion, comme le financement d'« *artmobiles* » organisées par la Smithsonian Institution, un programme d'assistance technique à destination des musées, l'organisation d'expositions d'art à l'étranger, l'achat d'œuvres à des artistes ou encore la construction d'ateliers d'artistes[341]. Le comité *ad hoc* sur les arts visuels formé lors de la deuxième réunion du conseil en juin 1965 rend des recommandations qui reprennent celles évoquées en avril, en y ajoutant surtout des projets d'éducation à l'art (circulation d'expositions dans les écoles, visites pédagogiques de musées)[342]. Il s'agit donc encore de propositions sans plan d'application concrète, à la portée limitée et peu originales – décalques des programmes d'expositions itinérantes et d'assistance aux musées du NYSCA[343], reprise des activités de représentation culturelle extérieure du State Department comme les pavillons américains des biennales de Venise et Sao Paulo[344], etc.

Plusieurs d'entre elles vont faire long feu : c'est le cas notamment de l'un de tous premiers projets engagés, consistant à organiser une grande exposition itinérante de plusieurs dizaines d'artistes américains contemporains, sélectionnés par un large jury et rémunérés mensuellement pour leur participation à cette manifestation, qui devait circuler pendant plusieurs années dans les villes de moins de 250 000 habitants[345] – elle est finalement reportée *sine die* en juin 1966[346]. Le seul programme d'envergure qui progresse dans ces premiers mois concerne la construction d'ateliers d'artistes[347], grâce à l'implication de Stevens, qui a fait sa fortune comme promoteur immobilier, avant de devenir successivement producteur à Broadway, trésorier du Parti démocrate et conseiller présidentiel sur les arts[348]. A la fin de l'année 1965 néanmoins, naît de l'esprit de René d'Harnoncourt un projet voué à devenir l'un des symboles du NEA, le futur

[341] D'après les deux documents « Projects and proposals which are feasible under the present National Cultural Development Act of 1964 » et « Projects and proposals which might be feasible under the Arts and Humanities Foundation Act » (MOMAA-RH/VII-204).

[342] Celles-ci se retrouvent dans le tout premier rapport du NEA : *Annual Report 1964-1965*, *op. cit.*, p. 32-34.

[343] Ces programmes du NYSCA sont cités en exemple lors de la deuxième réunion du NCA (P.V. de la réunion du 25 juin 1965, p. 109, NA-M/1).

[344] Une note issue de la première réunion du NCA recommande que le conseil assume désormais le programme de manifestations culturelles internationales du State Department (« International Cultural Presentation Program of the State Department ». NA-M/1, dossier « First Meeting (April 9-10, 1965) »). La prise en charge des biennales de Venise et Sao Paulo sont évoquées plus spécifiquement dans les recommandations de l'Ad hoc Committee on Visual Arts lors de la deuxième réunion (P.V. de la réunion du 25 juin 1965, p. 88-89, NA-M/1). De fait, l'une des premières subventions du NEA dans les arts visuels est destinée à la National Collection of Fine Arts de la Smithsonian Institution qui organise l'exposition américaine à la Biennale de Venise 1966 (après que l'USIA lui en ait abandonné la charge, comme nous l'avons vu au chapitre 2). Le curateur cette année-là est d'ailleurs Geldzahler, une fonction qu'il a obtenue avant sa nomination au NEA (*Annual Report 1966*, *op. cit.*, p. 68).

[345] « Notes for Action on Projects Approved by the NCA », novembre 1965, MOMAA-RH/VII-200.

[346] Sweeney établit en février 1966 des procédures détaillées pour l'organisation de cette exposition et la sélection des artistes participants (lettre de James J. Sweeney à Devon Meade du 23 février 1966, MOMAA-RH/VII-200). Six mois plus tard, le conseil semble y renoncer pour des problèmes de faisabilité technique et financière (lettre de Livingston L. Biddle à James J. Sweeney du 30 juin 1966, NA-RS/19, dossier « Visual Arts »).

[347] Il aboutit en 1967 grâce à un partenariat avec le J. M. Kaplan Fund (*Annual Report 1967*, *op. cit.*, p. 49) mais est mené ensuite au sein du Federal-State Partnership Program (*Annual Report 1968*, *op. cit.*, p. 25).

[348] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 69-70. Sur l'implication de Stevens dans ce programme d'ateliers d'artistes, voir notamment le P.V. de la réunion du NCA du 11 février 1966, p. 76, NA-M/1.

Works of Art in Public Places Program (simplement appelé « Sculpture Project » avant 1970), qu'il imagine au départ comme un programme, non pas de commande artistique, mais plutôt d'acquisition puis d'installation d'œuvres d'artistes vivants dans l'espace public. La motivation que donne d'Harnoncourt à cette proposition illustre bien les fondements de la philosophie d'action du département Arts visuels alors en voie de formation :

> *Depuis la première réunion du National Council on the Arts, j'ai toujours senti qu'il y avait besoin d'un projet dans les arts visuels qui honorerait les artistes individuels de grande valeur. Je crois, bien sûr, que les projets proposés jusqu'ici dans le champ des arts visuels sont valables et importants. Mais il me semble que nous avons besoin au moins d'un projet dédié à la distinction de la réussite individuelle dans les arts. […] La proposition que je voudrais faire aujourd'hui est, je crois, conforme au programme du président pour l'embellissement de notre pays et soulignera la préoccupation du conseil pour l'excellence en art.*[349]

C'est en fait à partir de février 1966 (après la quatrième réunion du NCA) qu'une seconde impulsion, cette fois décisive, est donnée dans le domaine des arts plastiques. Comme l'admet alors Stevens, qui n'est pas un grand amateur d'art moderne[350] et s'avoue lui-même « perdu dans ce domaine »[351], les arts visuels ont été jusque-là « un peu négligés »[352]. Il charge donc d'Harnoncourt – en lui laissant une grande latitude – de mettre sur pied un groupe de travail afin de concevoir un plan d'action général pour les arts visuels, à partir des différentes propositions formulées jusqu'à présent, en s'adjoignant, outre ceux avec qui il a déjà commencé à travailler sur ces questions, Diebenkorn et Geldzahler qui viennent alors de rejoindre l'agence. Le 29 mars 1966, dans une lettre aux « membres du conseil actifs dans les arts visuels »[353], d'Harnoncourt explique avoir consulté plusieurs professionnels, principalement des hommes de musées – David Scott de la Smithsonian Institution, Martin Friedman du Walker Art Center, Lloyd Goodrich du Whitney Museum, etc. – et propose de définir trois catégories d'action générales, sous lesquelles ranger les propositions de programmes passées et à venir : « assistance directe aux artistes » ; « dissémination de la connaissance et de l'appréciation des arts visuels » ; « reconnaissance de l'excellence artistique »[354]. La réunion du groupe de travail du NCA sur les arts visuels se tient le 11 avril[355] et aboutit à un rapport, le 3 mai 1966, intitulé « The Three Years Program for the Visual Arts » et organisé autour de ces trois mêmes axes[356].

---

[349] Lettre de d'Harnoncourt à Stevens, 4 novembre 1965, MOMAA-RH/VII-200.

[350] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 74.

[351] P.V. de la réunion du 12 février 1966, p. 346. NA-M/1.

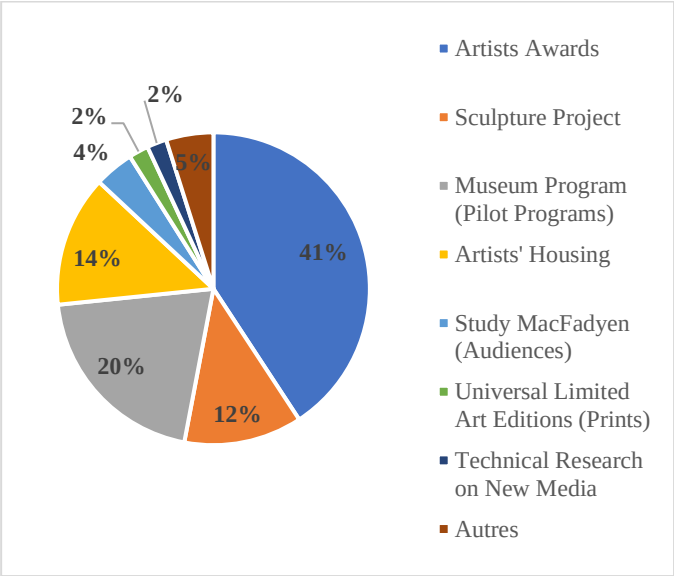
[352] *Ibid.*, p. 337.

[353] Lettre du 29 mars 1966 de Rene d'Harnoncourt à Albert Bush-Brown, président de la Rhode Island School of Design et membre du NCA (MOMAA-RH/VII-200).

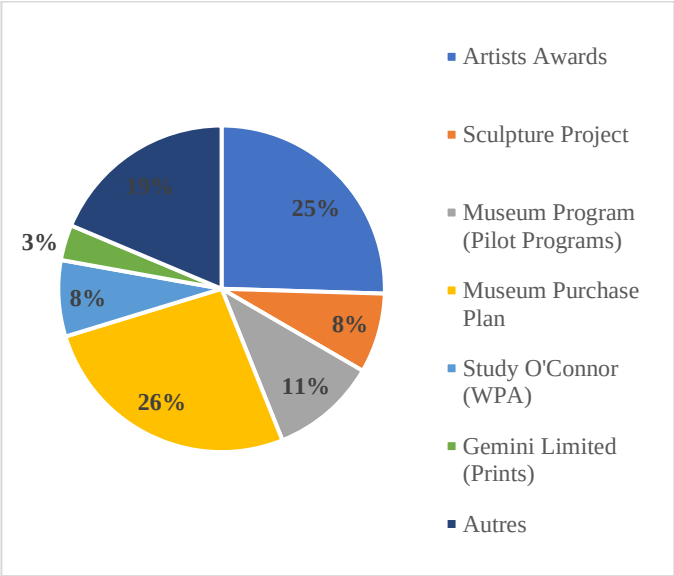
[354] *Ibid.*

[355] On trouve dans les archives de Geldzahler un document assez bref relatif à cette réunion du 11 avril 1966, sous en-tête d'ailleurs du MoMA et non du NCA/NEA (BL-HG/16-10.32, sous-dossier « Meetings »).

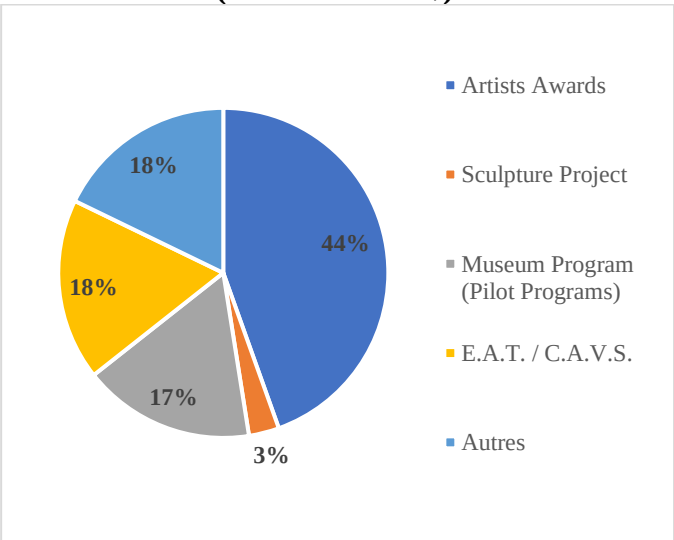
[356] Ce bref rapport (huit pages) est rendu au nom d'un petit groupe présidé par d'Harnoncourt et composé des personnalités du NEA dont nous avons déjà évoqué les noms : Bush-Brown, Diebenkorn, Wittmann, Sweeney, Geldzahler et Meade (« The Three Year Program for the Visual Arts », adressé par Devon Meade à Roger L. Stevens et Livingston L. Biddle, 3 mai 1966, NA-RS/19, dossier « Visual Arts ».).



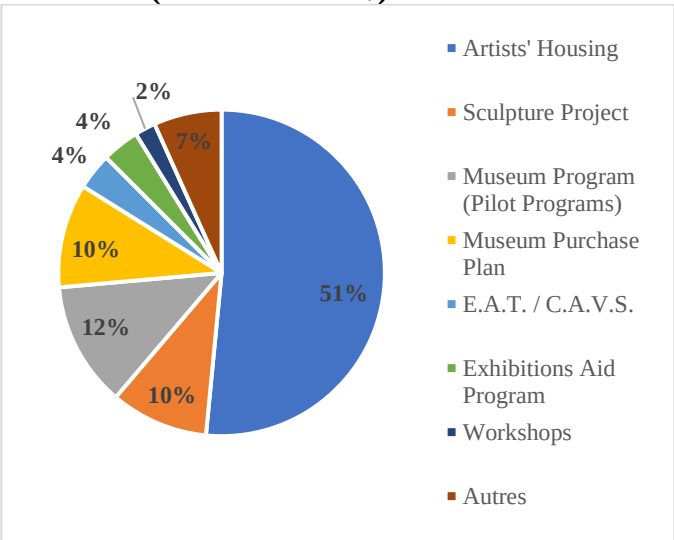
1967 (total : 735 995 $)[A]



1968 (total : 569 200 $)[B]



1969 (total : 336 800 $)[C]



1970 (total : 970 294 $)[D]

Graphique 7. Répartition du budget du département Arts visuels, 1967-1970[E]

[A] La seule subvention du programme « Technical Research on New Media and Materials » est attribuée cette année-là à l'Artists' Technical Research Institute. Il disparaît l'année suivante mais c'est dans ce cadre que sont attribuées en 1969 et 1970 les bourses à Experiments in Art and Technology (E.A.T.) et au Center for Advanced Visual Studies du MIT (C.A.V.S.).

[B] Le programme « Artists Housing » disparaît du budget du département Arts visuels en 1968 car il est mis en œuvre cette année-là par le département Architecture (à hauteur de 750 000$).

[C] Le « Museum Purchase Plan » n'apparaît pas dans le budget du département Arts visuels en 1969 car les subventions attribuées dans ce cadre l'année précédente sont conçues pour couvrir des acquisitions pour 1968 et 1969. C'est donc l'année suivante seulement, en 1970, qu'une nouvelle série de subventions est attribuée.

[D] Les « Artists Awards » sont bien attribués cette année-là mais ils ne seront décomptés que sur le budget de l'année 1971 (au cours de laquelle aucune nouvelle bourse n'est donc attribuée), à hauteur de 150 000 $, un montant identique à 1969. La forte augmentation du budget du département en 1970 est largement due à la réintégration du programme de construction d'ateliers d'artistes (500 000 $), mais aussi à la création de nouveaux projets à destination des musées (« Exhibitions Aid Program » et « Workshops »), formant le noyau d'un département Musées qui sera détaché l'année suivante du département Arts visuels.

[E] Le NEA est créé fin septembre 1965, soit trois mois après le début de l'année fiscale 1966. Il ne dispose donc d'un véritable budget que l'année suivante (la seule bourse qui semble avoir été effectivement attribuée dans les arts visuels en 1966 est une subvention pour le pavillon américain à la Biennale de Venise).

3.3.2. Le Visual Artists' Fellowship Program : distinguer et servir les artistes vivants

Le premier de ces axes, « Assistance à l'artiste créatif et l'artisan d'art », est le plus riche de projets et se subdivise lui-même en aides directes – bourses aux artistes, bourses de voyage, commande d'œuvres imprimées, résidences d'artistes – et indirectes – ateliers d'artistes, recherche sur les nouveaux matériaux et technologies artistiques, amélioration du cadre législatif pour les arts[1]. Parmi ces différents programmes, la mise en place de bourses directes aux artistes – le futur Visual Artists' Fellowship Program, qui s'appelle simplement « Artists Awards » lors de leur première attribution fin 1966[2] – accapare la majeure part des fonds pour les arts visuels et apparaît rapidement comme le programme emblématique du département[3].

Cette forme de mécénat public constitue la principale différence vis-à-vis du modèle du NYSCA qui n'est quant à lui pas autorisé, dans sa première décennie d'existence, à attribuer de subvention directe aux artistes. Cette différence est capitale : là où le NYSCA visait surtout à aider financièrement et matériellement les institutions culturelles de l'Etat de New York sans grande distinction de contenu (art ancien comme art contemporain, beaux-arts et arts appliqués, expositions historiques et didactiques aussi bien qu'artistiques, etc.), le NEA va quant à lui construire, autour de ces aides directes, une politique essentiellement orientée vers un soutien sélectif à la production artistique la plus récente[4]. Comme l'indique leur dénomination d'« *awards* », ces bourses sont d'abord comprises comme des distinctions artistiques : « les récipiendaires des bourses de l'*Endowment*, explique Charles C. Mark, considèrent souvent la reconnaissance qu'elles leur apportent de plus grande valeur que la somme d'argent qu'ils en retirent »[5]. L'attribution de ces bourses doit prendre en compte à la fois « l'excellence et le besoin », affirme quant à lui Geldzahler après la première sélection en 1966[6], mais il est clair que la dimension sélective du programme prime[7] et que le « besoin » est compris comme une

[1] *Ibid.*, p. 2-3.

[2] Fin mai 1966, juste après le « Three Year Program » et la réunion du NCA qui a suivi, Geldzahler annonce à Stevens avoir chargé Motherwell et Diebenkorn de mettre sur pied des *peer panels* pour ce programme pour les côtes Est et Ouest (lettre de Henry Geldzahler à Roger Stevens du 27 mai 1966, *op. cit.*). D'autres zones géographiques sont ajoutées au cours de l'été et les *peer panels* définis par Geldzahler se réunissent en septembre 1966. La liste des récipiendaires semble être définitivement fixée le mois suivant et elle est rendue publique fin novembre (BL-HG/17-10.31, dossier « NEA Fellowships to Artists Program »). En 1971, ces « Awards » prennent le nom d'« Artists' Fellowship », qui leur est resté jusqu'à la suppression du programme en 1995.

[3] Comme le déclarent ses responsables au terme de ses trois premières années de fonctionnement : « Nous avons le sentiment qu'il s'agit du programme le plus important et le plus réussi que nous ayons entrepris. La plupart des jeunes artistes et des artistes peu reconnus de tous âges ont besoin d'aide pour expérimenter. Certains des artistes plus reconnus ont besoin d'aide pour pouvoir changer et rompre avec le style reconnaissable qu'ils ont développé et que les musées, les marchands et les collectionneurs en sont venus à attendre d'eux. Nous voudrions voir ce programme poursuivi et étendu pour aider un plus grand nombre d'artistes qui le méritent (« Projects Recommended for Funding. FY 70. January 1969 », NA-M/4, dossier « Fourteenth Meeting (Jan 27-28, 1969) »).

[4] « Tout était centré autour du financement des artistes […]. Cela a toujours été la première priorité », comme l'explique un des membres du département (Michael Brenson, *op. cit.*, p. 40).

[5] Mémorandum non daté de Charles C. Mark à Roger L. Stevens, « Discusion and Recommendations on Individual Grant Program », p. 4 (NA-M/3, dossier « Twelfth Meeting (June 14-15, 1968) »).

[6] Et « dans chaque cas, nous pensons que les deux critères ont été remplis », déclare Geldzahler (« 60 Grants-in-Aid to Visual Arts », mémorandum à Charles Mark du 22 novembre 1966. BL-HG/17-10.31).

[7] Aucune candidature n'est réclamée par le département pour ces bourses mais néanmoins les *peer panels* en

condition seconde : « chercher le talent exceptionnel, plus quelque besoin », tel doit être la « direction générale » s'agissant des « critères utilisés par les différents panels pour choisir les bénéficiaires de récompenses individuelles », résume le conseil en janvier 1969[8]. Il s'agit de soutenir, parmi les artistes jugés dignes d'être distingués pour leur « excellence » artistique, ceux pour qui l'attribution d'une telle bourse représenterait une aide utile, plutôt que des artistes déjà consacrés et capables de vivre en toute indépendance de leur travail. C'est ce qu'explique l'un des premiers participants aux panels de pairs chargés de les sélectionner :

> *Nous essayions d'identifier ceux qui étaient vraiment inventifs et pas seulement techniquement compétents, ceux qui essayaient vraiment de saisir de nouvelles idées, ce qui ne représente jamais un nombre très élevé. Lorsque l'un d'entre nous introduisait un artiste, les autres panélistes posaient des questions comme : quel âge a-t-il, où en est-il, que risque-t-il de se passer, pour lui et pour son travail, s'il obtient une bourse, est-ce que cela lui donnerait chance de se développer de manière significative. Dans le cas d'artistes plus âgés, le sentiment était qu'il y avait peu de chance que cela produise un changement significatif.*[9]

Cette double orientation – distinguer l'excellence, soutenir des artistes dans une phase encore ascendante de leur carrière – se retrouve dès les premières réflexions à l'origine de ce programme. L'une des principales préoccupations du conseil lors de ses premières réunions est en effet la mise au point d'une distinction honorifique nationale pour les artistes, censée compenser un manque de reconnaissance aux Etats-Unis des artistes, notamment par rapport aux scientifiques qui bénéficient depuis 1959 d'une « National Medal of Science »[10]. Il s'agit là d'ailleurs d'un vieux projet qui remonte au moins à Eisenhower[11]. Le NCA néanmoins lui donne dès le départ un sens un peu différent en affirmant sa volonté de « l'accorder à des gens dans la force de l'âge [*in the full activity of their lives*] »[12] et en ironisant à l'inverse sur les prix accordés à des artistes depuis si longtemps consacrés qu'ils les reçoivent comme « le baiser de la mort »[13]. Diebenkorn propose même de concentrer ces bourses sur les artistes âgés de 25 à 35 ans, c'est-à-dire avant qu'ils aient pu obtenir une reconnaissance suffisante pour subsister

---

reçoivent en nombre important (et grandissant) et doivent donc les examiner (avec plus ou moins de sérieux, comme nous l'avons vu). Très rapidement, les responsables déclarent recevoir plus de 5000 candidatures par an pour environ 100 bourses accordées (Michael Brenson, *op. cit.*, p. 132). Même si ces données sont sans doute approximatives – environ un millier de bourses sont accordées de 1967 à 1979 d'après notre propre décompte, soit 90 bourses par an en moyenne, avec d'importantes variations selon les années –, ils indiquent bien néanmoins le caractère extrêmement sélectif de ce programme, de l'ordre de 2% de réussite si l'on s'en tient à ces chiffres.

[8] « General Policy Matters, Excerpted from Previous Council Meeting Minutes », NA-M/5, dossier « Briefing Book (Oct. 9, 1970) ».

[9] Edward Henning, conservateur au Cleveland Museum of Art et membre du panel du Midwest en 1966, cité par John Pultz, *op. cit.*, p. 19-20.

[10] Note « Government Recognition of the Artists », NA-M/1, dossier « First Meeting (April 9-10, 1965) ». Cette idée est introduite lors de la deuxième réunion du NCA par Otto Wittmann qui imagine appeler cette récompense « *Order of the Arts and Humanities* » : P.V. de la réunion du 25 juin 1965, p. 11-43. NA-M/1.

[11] En 1955, Eisenhower avait annoncé la création d'une distinction pour les citoyens ayant contribué à « l'avancement de la civilisation » (Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 162-163). Cette proposition était reprise et précisée dans le rapport d'August Heckscher à Kennedy en mai 1963, *The Arts and the National Government* (*op. cit.*, 18-19), avec des arguments repris, pour certains mot pour mot, par le NCA dans les documents précédemment cités.

[12] P.V. de la réunion du NCA du 25 juin 1965, *op. cit.*, p. 39.

[13] *Ibid.*, p. 38.

de leur travail. Si aucune limitation d'âge n'est finalement retenue[14], les directives du programme insistent sur le fait que cette aide directe doit être attribuée à « un artiste à un stade crucial du développement de sa carrière » afin de « lui permettre de continuer son travail et d'atteindre finalement une stabilité financière »[15]. Il s'agit bien de soutenir les artistes durant « cette période entre la fin de la formation et l'acquisition d'une notoriété »[16].

Il est intéressant d'observer, à la lumière de ces citations, l'évolution de ce programme : d'abord imaginé comme une médaille honorifique devant consacrer des artistes nationaux éminents, il est peu à peu redéfini comme une aide à l'expérimentation pour des artistes à la reconnaissance encore mal établie – au point que les responsables du département suggèrent en 1969 qu'il soit étendu jusqu'à soutenir les artistes « pour une période de trois à cinq ans, ce qui leur donnerait la confiance et la liberté d'entreprendre des recherches de long terme »[17]. C'est l'une des raisons de son très bon accueil dans le monde de l'art. Hilton Kramer, le critique d'art du *New York Times*, écrit ainsi à Stevens en décembre 1966 pour lui dire que « la liste de peintres et sculpteurs récipiendaires des bourses du National Council on the Arts est l'une des meilleures listes de ce genre [qu'il] connaisse »[18]. Katharine Kuh, première conservatrice pour l'art moderne à l'Art Institute de Chicago, écrit aussi à Stevens pour se déclarer « profondément impressionnée » par cette liste, en particulier pour son inclusion d'artistes peu reconnus et son extension au-delà de la scène new-yorkaise[19]. Alex Katz, peintre apparenté au Pop art, s'adresse quant à lui à Geldzahler pour le féliciter de ce programme, « sans aucune doute la manière la plus efficace, pour l'argent public, de soutenir les arts plastiques »[20]. *Arts News*, enfin, déclare dans son éditorial en février 1967 qu'il s'agit de « la meilleure liste de bourses […] que nous ayons jamais vue dans ce domaine », « de loin le meilleur programme que le National Council on the Arts ait soutenu jusqu'à présent », et « une contribution majeure à notre culture », se réjouissant notamment que ces récompenses soient attribuées aux artistes « à un moment de leur carrière où elles peuvent faire une véritable différence, financière ou psychologique »[21].

Inversement, c'est ce qui explique que ces bourses deviennent aux yeux du Congrès, comme l'explique l'un de leurs adversaires les plus convaincus, « l'un des éléments les plus

[14] De manière significative, le « Three Years Program » de mai 1966 distingue encore deux projets de bourses aux artistes : le premier pour « les artistes de plus de 25 ans […] à un période critique de leur vie créative » et le second « fournissant à l'artiste mature et reconnu pour son excellence une opportunité pour réfléchir et travailler » (*op. cit.*, p. 2). Le Visual Artists' Fellowship Program fond ces deux projets en un seul, en penchant donc plutôt vers la première option – même si, par la suite, à partir de 1974, des catégories seront instaurées avec des bourses d'un montant variable, corrélé au niveau de reconnaissance de l'artiste (*Annual Report 1974*, *op. cit.*, p. 108-111).

[15] Note de Devon Meade du 29 septembre 1966, « Visual Arts 1968 », p. 3, NA-RS/19, dossier « Visual Arts ».

[16] D'autant que les fondations philanthropiques, explique Charles C. Mark, sont tout à fait inactives sur cette phase des carrières artistiques (« Discussion and Recommendations on Individual Grant Program », *op. cit.*, p. 4).

[17] « Projects Recommended for Funding. Fiscal Year 1970. January 1969 », *op. cit.*

[18] Lettre du 27 décembre 1966, NA-RS/19, dossier « Visual Arts ».

[19] Lettre de Katharine Kuh à Roger L. Stevens, 20 décembre 1966, *ibid*.

[20] Mot manuscrit d'Alex Katz à Henry Geldzahler, probablement du 20 décembre 1966 (BL-HG/17- 10.31).

[21] Thomas B. Hess, « Editorial. All's Well That Ends Well », *Art News*

questionnables de l'actuel programme de la Fondation sur les Arts et les Humanités »[22]. En effet, à travers ce programme, se désole un représentant républicain de l'Ohio en 1968, le NEA « récompense les artistes d'avant-garde et décourage les artistes traditionnels »[23], ce qui revient, selon un argument assez spécieux, à une forme de « censure par récompense sélective »[24]. Le représentant de l'Etat de New York, Paul Albert Fino, ne s'embarrasse pas de ces subtilités rhétoriques : ces « aides individuelles » ne sont, selon lui, « rien d'autre qu'une subvention pour hippies, beatniks, junkies et *Vietniks* »[25]. Toutes ces attaques sont formulées lors du débat, en 1968, sur la « ré-autorisation » du NEA, c'est-à-dire sur le renouvellement de l'agence au terme des trois premières années de financement garanties par la loi de 1965. Dans un premier temps, la Chambre des représentants accepte de prolonger l'expérience, mais en supprimant la possibilité d'attribuer des aides individuelles directes[26]. Finalement, le Sénat rétablit ce droit, suite à la mobilisation du National Council on the Arts[27] et de ses relais au Congrès – au prix d'un renforcement de sa logique sélective[28]. La suppression d'une telle possibilité reviendrait, avance Charles C. Mark, à déclarer que « le progrès culturel est sans importance et que nous pouvons vivre uniquement pour préserver le passé tandis que le futur est abandonné à un mécène quelconque »[29]. Cette position, qui est celle du NEA tout entier, indique bien le sens pris par le programme, désormais un instrument de prospection des valeurs émergentes de l'art contemporain, loin de l'« Order of the Arts and Humanities » qu'imaginait Wittmann en 1965. Elle indique aussi l'enjeu politique capital, identitaire et existentiel, qu'il est devenu pour l'agence : cette première contestation de 1968 n'est en effet que le début d'une longue série, et la suppression définitive de ces bourses individuelles directes en 1995, même si elle n'a pas empêché la survivance du NEA, l'a néanmoins amputé d'une large partie de ses prérogatives et de son budget, et a été de ce fait largement perçue comme l'anéantissement de la mission originelle de l'agence – déjà bien malmenée sous la présidence de Reagan[30].

Geldzahler joue un rôle important dans ce déplacement progressif du sens du programme par rapport aux intentions initialement formulées. Lui-même proche de la scène d'avant-garde new-yorkaise, notamment Pop, il porte une attention particulière aux développements artistiques les plus récents et défend, pour une partie des programmes de son département du

[22] William Scherle, représentant républicain de l'Iowa, cité par Michael Brenson, *op. cit.*, p. 81.
[23] John M. Ashbrook, cité par Michael Brenson, *op. cit.*, p. 80.
[24] Ahsbrook toujours, cité par David A. Smith, *op. cit.*, p. 388.
[25] Cité par Michael Brenson, *op. cit.*, p. 82.
[26] Sur cet épisode voir Michael Brenson, *op. cit.*, p. 79-86 et David A. Smith, *op. cit.*, p. 386-394.
[27] « Resolution of the National Council on the Arts at its Eleventh Meeting Relating to the Award of Grants to Individuals by the National Endowment for the Arts ». NA-RS/15, dossier « Resolutions ».
[28] La loi est modifiée pour préciser que les bourses individuelles ne doivent être accordées qu'à des « individus de talent exceptionnel » (« Highlights of the National Endowment for the Arts and the Humanities Act of 1965, As Amended », NA-M/5, dossier « Briefing Book »).
[29] Charles C. Mark, « Disccusion and Recommendations on Individual Grant Program », *op. cit.*
[30] Michael Brenson, *op. cit.*, p. 88-108 et p. 109-120.

moins, une sorte de fonction d'appui à l'expérimentation artistique – qui s'accorde bien aussi avec la dimension expérimentale qu'a l'agence à ses débuts. La création d'une « biennale pour les talents jeunes ou inconnus de ce pays », par exemple, est brièvement envisagée en septembre 1965[31], mais l'une des meilleures illustrations de cet expérimentalisme se trouve dans un petit programme actif dès 1966, intitulé « Technical Research on New Media and Materials »[32], d'abord conçu pour encourager la recherche sur les nouveaux matériaux employés par les artistes. C'est dans ce cadre qu'est soutenue notamment Experiments in Art and Technology (EAT), organisation célèbre pour avoir encouragé, sous la direction de Billy Klüver et Robert Rauschenberg, des collaborations entre ingénieurs, scientifiques et artistes (parmi lesquels John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Yvonne Rainer, Robert Whitman, etc.)[33]. Ces fonds bénéficient aussi au Center for Advanced Visual Studies, autre lieu capital d'expérimentation artistique interdisciplinaire aux Etats-Unis à cette période, développé au sein du MIT par György Kepes à la fin des années 1960, avec la collaboration d'artistes et critiques d'art proches des mouvances cinétique et cybernétique, comme Otto Piene, Jack Burnham ou Vassilakis Takis[34]. Ce type d'expérimentations constitue, expliquent les responsables du VAP, « l'un des aspects les plus vitaux de la scène artistique américaine contemporaine »[35], EAT « est exactement le type de projet que le NEA doit aider à lancer », et les « nombreuses inconnues » qu'il contient ne font qu'« accroître l'excitation potentielle »[36].

3.3.3. « Disséminer » les arts visuels : la marginalisation d'une mission fondatrice du NEA

La deuxième grande catégorie du « Three Year Program » de mai 1966, « Dissémination de la connaissance, de l'appréciation et des opportunités de jouir des arts visuels », est quant à elle nettement plus vague et limitée. Le groupe présidé par d'Harnoncourt propose pour l'essentiel de lancer une grande étude sur les organisations déjà actives dans l'organisation d'expositions itinérantes et sur leurs besoins, en s'appuyant notamment sur le travail déjà effectué dans ce domaine par trois institutions : la Smithsonian Institution, l'American Federation of Arts (à laquelle le NYSCA, on s'en rappelle, avait délégué l'organisation de son

[31] Note de Devon Meade, « Five Year Program for Visual Arts. Up to $5,000,000 A Year », 9 septembre 1966, p. 3, NA-RS/19, dossier « Visual Arts », sous-dossier « From : Devon Meade. Visual Arts Programs FY 68 ».

[32] « Visual Arts Status Report », 7 décembre 1966. NA-M/2, dossier « Seventh Meeting (Dec. 14-15, 1966) ».

[33] Meade et Geldzahler écrivent dès l'été 1966 à Stevens pour lui proposer de soutenir dans ce cadre l'un des tout premiers et plus fameux événements d'EAT, « 9 Evenings: Theatre and Engineering » qui se tient à New York en octobre 1966 (mémorandum du 18 août 1966 de Devon Meade à Roger L. Stevens et lettre de Henry Geldzahler à Roger L. Stevens, « 1966 Festival for Theater and Engineering », 14 septembre 1966, NA-RS/19, dossier « Visual Arts ».). Mais il semble que cette requête n'ait pas abouti : la première subvention mentionnée en faveur d'EAT dans les rapports du NEA l'est en 1969 (*Annual Report 1969*, *op. cit.*, p. 39).

[34] Voir à ce sujet le dossier « Center for Advanced Visual Studies » dans NA-RS/13. Si la première subvention recensée date de 1969, Kepes écrit dès l'été 1967 à Roger Stevens pour lui demander une aide, à un moment où il s'attelle tout juste à la création du CAVS (lettre du 7 juin 1967, *ibid.*).

[35] « Projects Recommended for Funding. Fiscal Year 1970. January 1969 ». NA-M/4, dossier « Fourteenth Meeting (Jan 27-28, 1969) ».

[36] « Visual Arts Program FY 1969. Experiments in Art and Technology », NA-M/3, dossier « Eleventh Meeting (April 19-21, 1968) ».

propre programme d'expositions itinérantes) et le Museum of Modern Art. Une première version de travail de cette étude, commandée à John MacFadyen, ancien directeur du NYSCA, est rendue un peu plus d'un an plus tard, mais s'avère peu concluante[37]. C'est aussi qu'entretemps, comme nous l'avons vu, le projet initial et assez ambitieux d'organiser sur les fonds du NEA de grandes expositions itinérantes d'artistes américains contemporains a été peu à peu écarté par les responsables du département Arts visuels. Ce sont d'autres projets qui prennent le relais pour remplir cette mission d'élargissement de l'accès aux arts plastiques, mais désormais tournés vers la diffusion de copies et d'imprimés plutôt que vers la circulation d'œuvres originales. Le premier d'entre eux est le « Slide project », proposé par Geldzahler dès février 1966, au moment de son entrée au NEA : il s'agit alors de créer une centaine d'exemplaires d'une collection de 10 000 diapositives d'œuvres, allant « de l'Egypte primitive à notre propre peinture américaine contemporaine », qui seraient mises à disposition, à travers les *State arts agencies*, à toutes les institutions, notamment les écoles, qui pourraient en avoir besoin[38]. Néanmoins, au terme d'un certain nombre de péripéties, l'idée semble à son tour avoir été abandonnée à la fin de l'année 1967[39]. Un projet assez proche, mais centré quant à lui autour de commandes d'œuvres imprimées (gravures, lithographies, sérigraphies, etc.) à des artistes contemporains, est formulé sous différentes versions dans ces années 1966-1967[40]. Cette idée de commandes directes n'aboutit pas non plus, sinon sous la forme, plus modeste, de subventions à des ateliers d'impression qui s'engagent eux-mêmes à travailler avec des artistes contemporains (United Limited Art Editions en 1967[41], Gemini Limited en 1968[42]).

C'est également sous cette catégorie de la « dissémination de la connaissance et de l'appréciation des arts visuels » que sont développés des « programmes pilotes » pour expérimenter différentes voies d'amélioration de l'accès du public aux musées, en collaboration avec trois musées (l'Amon Carter Museum of Western Art de Fort Worth au Texas, le Detroit Institute of Arts et l'Institute of Contemporary Art de Boston)[43]. Ceux-ci forment le noyau d'un

[37] « A Study on Circulating Visual Arts to Broader Audiences. Interim Report », 1er novembre 1967, MOMAA-RH/VII-192 ; « Study on Circulating Visual Arts to Broader Audiences », *Annual Report 1967, op. cit.*, p. 49. L'étude de MacFadyen semble n'avoir pas connu de suite (lettre du 2 novembre 1967 de John H. MacFadyen à Roger Stevens et lettre du 22 janvier 1968 de John Walter à Roger Stevens, NA-RS/19, dossier « Visual Arts »).

[38] Mémo du 24 février 1966 signé « HGeldzahler/lsz », MOMAA-RH/VII-200 ; documents préparatoires du 4 avril 1966, BL-HG/16-10.32, sous-dossier « Meetings » ; P.V. de la réunion du 15 mai 1966, p. 8 *sqq*., NA-M/1.

[39] Lettre de William H. Pierson, Jr. à Roger L. Stevens du 4 mars 1967, NA-RS/19, dossier « Visual Arts », sous-dossier « Arts Agenda » ; P.V. de la réunion du 4 novembre 1967, p. 152-155, NA-M/3.

[40] Il est formulé pour la première fois en août 1966 sous le nom de « Portfolios of original prints » (Note du 10 août 1966 de Meade à Stevens en vue de la réunion du NCA du 26-27 août, NA-RS/19, dossier « Visual Arts ») et connaît plusieurs formules avant d'être abandonné (« Visual Arts. Readjustement of Print Proposal », NA-M/2, dossier « Seventh meeting (Dec. 14-15, 1966) » ; Memorandum to State Arts Agencies, 15 février 1967, NA-RS/17, dossier « State Art Agencies » ; lettre du 24 mars 1967 à Hyatt Mayor, NA-RS/19, dossier « Visual Arts »).

[41] *Annual Report 1967, op. cit.*, p. 52 ; note du 24 août 1966 « Individual Grant for Print Workshop » (NA-M/2, dossier « Sixth Meeting (Aug. 26-27, 1966) ».

[42] *Annual Report 1968, op. cit.*, p. 68.

[43] *Annual Report 1967, op. cit.*, p. 50. Ces subventions continuent d'être attribuées annuellement jusqu'en 1971 (au moins à l'Amon Carter Museum et au Detroit Institute for the Arts).

« Museum Program »[44] dans le cadre duquel une série de subventions parfois assez hétéroclites sont expérimentées au cours de cette première période du NEA : en 1968 par exemple, est financée la circulation d'une exposition de la Washington Gallery of Modern Art, « 66 Signs of Neon », rassemblant des œuvres composées d'assemblages de débris des grandes émeutes de Watts en 1965, pensée comme une manière pour les musées de s'adresser à la communauté noire[45]. Ces différentes subventions peinent néanmoins à s'organiser en un programme cohérent, durable et plus étendu : ce n'est qu'avec le détachement du Museum Program du Visual Arts Program et son élévation au rang de département autonome, à partir de 1971, qu'un plan spécifique, cohérent et de grande portée sera développé au sein du NEA en faveur des musées, premiers intermédiaires entre le public et les arts visuels. L'inaboutissement de ces projets d'actions muséaux[46] aussi bien que des projets de circulations d'œuvres (originales ou copies) indique bien l'importance assez secondaire qu'accordent les responsables des arts visuels au NEA, qu'il s'agisse de Geldzahler et, plus encore, de d'Harnoncourt, à ce deuxième grand axe du département, le seul tourné spécifiquement vers la question de l'élargissement de l'accès aux arts. L'idée même de faire, comme l'expliquait un plan de septembre 1966, du modeste et inachevé « Drawing Program » « la clef de voûte d'une appréciation de masse de l'art »[47], révèle involontairement toute l'inadéquation entre les ambitions affichées de « dissémination » des arts visuels et les faibles moyens effectivement employés à cette fin.

Il existe bien cependant un dernier programme à destination des musées qui apparaît lui comme un succès d'une certaine ampleur : le « Museum Purchase Plan » constitue, avec les « Artists Awards », le « Sculpture Project » et les programmes pilotes du « Museum program », l'un des principaux postes de dépense du département Arts visuels lorsqu'il est lancé en 1968 et « le plus populaire des programmes soutenus par le NEA pour les musées »[48]. Son initiative vient de Geldzahler qui imagine en avril 1966 accorder aux musées 50 *matching grants* (dans une proportion de 1 à 3) de 10 000 $ par an pour l'achat d'œuvres d'artistes américains vivants, ce qui, après ses calculs, permettrait au bout de trois ans « d'injecter six millions de dollars dans les finances des artistes », en en faisant profiter 150 collections réparties sur le territoire[49]. La portée financière du programme est finalement réduite – seulement quinze subventions, sur une

[44] Ainsi nommé pour la première fois dans le rapport annuel de 1968 (*Annual Report 1968, op. cit.*, p. 59).

[45] *Ibid.*, p. 61-62.

[46] Outre le « Museum Purchase Plan » que nous évoquons plus bas, le seul autre programme de portée générale envisagé au sujet des musées entre 1965 et 1969 est le « Museum Redistribution Plan », un programme approuvé lors de la dixième réunion du NCA en novembre 1967 et dont la conception ainsi que la supervision sont déléguées au Metropolitan Museum : il s'agit de coordonner un plan de redistribution d'œuvres de grands musées vers de plus petits à travers tout le territoire, par des prêts de longue durée (« Tentative Outline for Museum Redistribution Plan », note du 12 janvier 1968. NA-RS/13, dossier « Museum Meeting »). Ce programme semble néanmoins n'avoir jamais abouti. Il n'apparaît en tout cas dans aucun des rapports annuels NEA à cette période.

[47] Note de Devon Meade, « Five Year Program for Visual Arts », 9 septembre 1966, *op. cit.*, p. 1.

[48] « Museum Programs FY-69 », NA-M/3, « Twelfth Meeting (June 14-15, 1968) »

[49] Note de Henry Geldzahler au National Arts Council du 12 avril 1966, portant en tête l'inscription manuscrite « Grant-in-aid. Original memo for Museum Purchase Fund » (BL-HG/16-10.32).

base d'un dollar fédéral pour un dollar levé sur des fonds privés[50] – mais il « génère un intérêt et une excitation énormes dans le monde des musées », au point que le panel réuni pour sélectionner les récipiendaires doit dresser une liste supplémentaire de 30 institutions à financer sur de futurs fonds[51]. Si un tel programme, explique Geldzahler, pourrait « aussi aider à la distribution de l'art à travers le pays »[52], son but premier est clairement « d'aider le peintre ou le sculpteur américain à travers l'achat direct de ses œuvres »[53]. En cela, il s'apparente plutôt à une aide indirecte aux artistes – c'est d'ailleurs dans cette catégorie que le classe le « Three Year Program » de mai 1966 – voire à un instrument de promotion de l'excellence artistique, Geldzahler usant de divers stratagèmes pour garantir la qualité des achats effectués[54]. De fait, en 1969, on retrouve parmi ces achats subventionnés, de Carl Andre à Andy Warhol, la plupart des grands noms de l'expressionnisme abstrait, du Pop art et du minimalisme[55].

3.3.4. Œuvres dans l'espace public : une logique d'excellence plus que de démocratisation

Ce programme d'acquisitions est aussi très proche, dans sa philosophie générale, du troisième et dernier grand projet du département Arts visuels, dont nous avons déjà présenté les origines, le « Sculpture Project », futur « Works of Art in Public Places Program » (WAPP), imaginé par d'Harnoncourt dès 1965 et qui occupe quasiment à lui seul le troisième axe (« Reconnaissance de l'excellence artistique ») du « Three Years Program » de mai 1966[56]. Cette catégorisation indique bien que cette initiative, comme nous l'avons déjà signalé, vise moins à diffuser l'art contemporain vers le grand public qu'à consacrer des artistes jugés de premier rang[57]. Si les « Artists Awards » sont le premier poste dépense du département Arts visuels et son programme le plus contesté au Congrès, si le « Museum Purchase Plan » est celui qui suscite le plus de candidatures et d'intérêt de la part des professionnels, le « Sculpture Project », par son caractère public, est sans nul doute à l'origine des œuvres tout à la fois les plus emblématiques et les plus polémiques du NEA[58] – à commencer par la première d'entre

[50] A la condition toutefois que ces fonds privés proviennent de sources de financement nouvelles et non des budgets existants des musées (*Annual Report 1968*, *op. cit.*, p. 59).

[51] « Museum Purchase Plan », NA-M/3, dossier « Eleventh Meeting (April 19-21, 1968) ».

[52] Note du 12 avril 1966, *op. cit.*

[53] Note non datée, simplement intitulée « Proposal » et placée à la suite de la précédente dans le même dossier.

[54] « Tape-recorded Interview with Henry Geldzahler », 27 janvier 1970, *op. cit.*, p. 52.

[55] *Annual Report 1969*, *op. cit.*, p. 38.

[56] Le WAPP peut s'appuyer aussi pour cela sur un précédent, l'Art-in-Architecture Program créé en 1963 au sein de la General Services Administration, en vue d'intégrer des œuvres plastiques aux bâtiments fédéraux. Celui-ci avait déjà permis de commander 44 œuvres entre 1963 et 1966, avant d'être temporairement suspendu (jusqu'en 1972), et le WAPP du NEA peut être vu comme sa continuation. Voir à ce sujet : General Services Administration (éd.), *Art in Architecture Program*, Washington, General Services Administration, 1979 ; et Salil K. Gandhi, « The Pendulum of Art Procurement Policy: The Art-in-Architecture Program's Struggle to Balance Artistic Freedom and Public Acceptance », *Public Contract Law Journal*, vol. 31, n°3, printemps 2002, p. 535-557.

[57] D'Harnoncourt ajoute ainsi en avril 1966 à cette proposition, qu'il avait formulée pour la première fois à Stevens en novembre 1965, l'idée de limiter le nombre d'œuvres commandées annuellement à cinq au maximum, « afin de maintenir les plus hauts standards artistiques ». Cette présentation n'évoque d'ailleurs jamais la question du public, mais se donne pour deux seuls objectifs « d'honorer les réalisations d'excellence dans les arts visuels » et de participer au « programme d'embellissement des Etats-Unis » (note du 7 avril, BL-HG/16-10.32).

[58] Andy L. Harney, *Art in Public Places. A Survey of Community-Sponsored Projects Supported by the National*

elles, *La Grande Vitesse* de Calder qui, après avoir soulevé une certaine opposition locale, est devenu le principal symbole de la ville de Grand Rapids où elle est installée[59] [63].

Bien que tout ne soit donc pas précisément fixé dans ce « Three Years Program » de mai 1966, les grandes orientations et les principaux projets du département Arts visuels y sont ébauchés et surtout mis en ordre, subsumés sous une philosophie d'action générale relativement cohérente. Dès lors, l'identité du département Arts visuels du NEA est fixée et n'évoluera finalement qu'assez peu sur le fond au cours de la décennie suivante, malgré bien sûr la diversification de ses activités, l'augmentation de ses moyens et les inflexions toujours plus expérimentales qu'y apportera le successeur de Geldzahler, Brian O'Doherty. Dans le champ des arts plastiques, l'action du NEA est avant tout une politique au service des artistes vivants, qui ne renoue pas pour autant avec une politique sociale indifférenciée telle que l'avait promue l'administration de Roosevelt, mais cherche au contraire à distinguer et encourager, dans une perspective à la fois élitiste et prospective, des œuvres et des carrières artistiques d'exception, encore ascendantes et relativement peu consacrées.

4. Conclusion : la singularité de la politique artistique américaine

> *Lorsque le conseil a débuté dix ans auparavant, je doute qu'il y ait eu une claire définition de la manière dont les divers programmes allaient évoluer. […] Ces domaines d'activités se sont développés comme le résultat combiné de la philosophie du conseil originel, telle que l'avait définie le gouverneur Rockefeller, des personnalités et des philosophies des membres passés et présents du conseil, ainsi que celles des membres de l'équipe exécutive. En un sens, cet agglomérat confus de programmes et de fonctions reflète l'état des arts dans notre société. […] Nous avons un mélange tout à la fois d'idées formidables, médiocres et misérables.*[60]

Le bilan en demi-teinte que dresse le directeur des Arts visuels du NYSCA en 1969 ne vaut pas seulement pour son agence. Il a le mérite de mettre au jour, derrière les déclarations publiques en général nettement plus positives des responsables culturels, le caractère encore très inachevé et disparate de l'action engagée depuis une dizaine d'années par ces administrations nouvelles, qui se sont multipliées et étendues à une vitesse exponentielle au cours de cette période, des villes et des Etats jusqu'au gouvernement fédéral. Quasiment inexistantes dans les années 1950, celles-ci se sont développées sans pouvoir s'appuyer sur un précédent historique, le rejet de la WPA des années 1930 conduisant à préférer le modèle, étranger et seulement partiellement transposable, de l'Arts council britannique. Elles ont dû en outre justifier leur existence et leur utilité dans le contexte d'une vie culturelle déjà densément animée par des institutions *nonprofit*, bénéficiaires de la philanthropie privée, avec lesquelles elles ne pouvaient ni ne devaient rivaliser. Elles se sont confrontées à d'importantes limitations,

Endowment for the Arts, Washington D.C., Partners for Livable Places, 1981, p. 9.

[59] Sur ce premier projet, suggéré à des responsables locaux par Geldzahler à l'occasion de l'une de ses conférences sur place en avril 1967, voir *ibid.*, p. 15-18 ; et Mary E. McCombie, *op. cit.*, p. 84-113.

[60] Mémorandum confidentiel d'Allon Schoener à John B. Hightower, « The other report » (1969), *op. cit.*

pour partie subies, pour partie voulues, que ce soit au niveau de leurs moyens financiers ou de leurs principes d'action, qui prohibent toute forme de dirigisme ou de socialisation, même partielle, du secteur culturel. Enfin, du fait notamment de cette hantise de toute planification culturelle centralisée, la gamme de leurs activités ainsi que leur philosophie générale résultent moins d'un programme cohérent, réfléchi en amont de leur fondation, que de la sédimentation d'initiatives variées, lancées à divers niveaux de décision (tutelle politique, conseil artistique, directeurs de programmes, panels d'experts indépendants, etc.). Cette indétermination initiale explique sans doute l'excitation que ressentent leurs membres fondateurs et leurs partisans, auxquels elle donne une grande latitude d'action, mais elle est aussi la cause, comme le regrette Schoener, d'une certaine confusion, de la dispersion et du manque de suite de leurs projets. En 1969, les administrations culturelles américaines restent donc des entités relativement peu institutionnalisées et à la légitimité fragile, qui doivent souvent privilégier l'improvisation à peu de frais, les « coups » symboliques et les expérimentations incertaines à de grands plans d'action globaux, que leurs modestes moyens leur interdisent de toute façon : le budget du seul NEA est, on l'a vu, près de cent fois inférieur, en termes de part dans la dépense fédérale, à celui que consacre au même moment l'Etat français aux Affaires culturelles.

Et cependant, un tel bilan et la comparaison avec le cas français ne rendent pas tout à fait justice à la rupture qu'a représenté la création, pour la première fois dans l'histoire des Etats-Unis, d'une administration fédérale pour les arts et à l'influence considérable qu'elle a pu exercer, par des voies directes et indirectes, à travers tout le pays. Tout d'abord, étant donné les différents mécanismes incitatifs que nous avons recensés, on peut estimer, en adoptant une méthode de calcul maximaliste (qui aurait sans doute plu aux responsables du NEA), que l'agence est à l'origine en 1969 d'un volume global de dépenses culturelles, privées et publiques, trois à quatre fois plus élevé que son budget *stricto sensu*[61]. A ces effets directs, il faut ajouter aussi des effets indirects : l'engagement fédéral pour les arts fournit un modèle de référence et un argument de poids pour tous les partisans d'un investissement dans les arts, que

[61] En 1969, le budget du NEA, se décompose en trois parties. Tout d'abord, les subventions régulières s'élèvent à 3,7 millions de dollars mais, étant donné qu'elles ne peuvent dépasser 50% du budget du projet financé, elles s'accompagnent d'un volume de dépenses au moins égal levé par les organismes financés (sur leurs fonds propres ou d'autres sources de financement). La deuxième catégorie de subventions, à hauteur de 1,7 millions de dollars, est orientée à destination des Etats fédérés qui, sous l'impulsion de l'agence fédérale, dépensent pour leur part 5,1 millions de dollars pour les arts en 1969, en plus de la somme que leur verse le NEA. Si l'on présume que ces subventions des Etats sont également limitées à 50% des budgets des projets financés, on peut conclure que la subvention initiale du NEA de 1,7 millions de dollars est à l'origine de 10,2 millions de dollars de dépenses culturelles au niveau des Etats fédérés. Enfin la troisième catégorie, celle du « Treasury Fund », consiste à débloquer un financement fédéral égal au montant des dons privés reçus par le NEA. Ces dons s'élèvent à 2,37 millions de dollars environ en 1969, une somme que le NEA double donc et qu'il faut même quadrupler puisque, par la suite, leur distribution par l'agence est également soumise à la limite des 50%. En suivant un tel décompte, les 7,75 millions de dollars du budget du NEA en 1969 seraient donc à l'origine de plus de 27 millions de dollars de dépenses culturelles à travers le pays. Bien sûr, une telle méthode de calcul repose sur des hypothèses très favorables au NEA : une certaine part de ces dépenses auraient sans doute été engagées même sans le soutien fédéral – mais certainement pas dans les mêmes proportions, en tout état de cause (*Annual report 1969, op. cit.*).

ce soit au niveau des échelons inférieurs de l'administration publique ou de la philanthropie privée. La multiplication au cours de la décennie 1960 des *arts councils*, au niveau des villes notamment, en est l'illustration la plus frappante, alors que le NEA n'a pas mis en place de programme spécifique en leur faveur. Si une partie d'entre eux avaient précédé (et inspiré) l'action fédérale, comme nous l'avons vu, la création de l'agence en 1965 produit en retour une démultiplication de ces instances locales. De plus, outre ce rôle de catalyseur des dépenses et des organisations culturelles extérieures, l'influence du NEA se fait également sentir à travers sa puissance normative et prescriptive : comme le remarque Charles Clotfelter, « les agences des échelons inférieurs paraissent avoir adopté les critères fixés par l'agence fédérale pour attribuer leurs propres subventions et ont, en fait, pris les subventions fédérales comme un indicateur de qualité pour juger du mérite des candidatures à leurs programmes »[62].

Ce type d'effets, suscités par des mécanismes d'incitation directe et des formes d'influence indirecte, doit amener à se défier d'approches qui, limitées à des indicateurs budgétaires partiels et bornées par des comparaisons réductrices avec le cas des pays européens, minorerait l'importance, à la fois symbolique et matérielle, de l'action menée par ces nouvelles administrations aux Etats-Unis dans les années 1960. Notre analyse de ces politiques culturelles rejoint là certaines discussions récentes portant plus généralement sur les spécificités de l'Etat américain. Rejetant le qualificatif d'Etat « faible » qui est lui traditionnellement accolé[63], de nombreux auteurs ont souligné que cette « faiblesse » n'existait que par comparaison avec un certain modèle d'Etat européen posé a priori comme norme et référentiel[64]. Contre l'erreur qui consiste à assimiler un Etat libéral à un Etat faible[65], ceux-ci soulignent que l'effectivité de l'Etat américain repose moins sur une administration intégrée verticalement, à l'instar de l'Etat français, que sur des relations de délégation et de coopération contractualisées avec des relais institutionnels relativement autonomes et dispersés, notamment les Etats fédérés[66], mais aussi des entités trop vite identifiées comme strictement privées[67]. En ce sens, c'est « un État dont la

[62] Charles T. Clotfelter, « Government Policy Toward Art Museums in the United States », *op. cit.*, p. 249.

[63] Ces positions doivent se comprendre par rapport à un débat traditionnel pour les historiens et politistes américains, sur la spécificité et la validité de la notion d'Etat aux Etats-Unis. Pour une introduction à ces discussions et deux positions en faveur d'une réévaluation du rôle de l'Etat américain : William J. Novak, « The Myth of the "Weak" American State », *The American Historical Review*, vol. 113, n° 3, juin 2008, p. 752-772 ; et Desmond King, Robert C. Lieberman, « L'État aux États-Unis… », *op. cit*.

[64] William J. Novak, *op. cit.*, p. 762.

[65] *Ibid.*, p. 760.

[66] Les considérations de King et Lieberman sur le fédéralisme américain décrivent bien les formes de partenariat qui ont été instaurées dans le secteur culturel entre Etat fédéral et Etats fédérés à partir des années 1960 : « le fédéralisme, cessant d'être simplement un obstacle au développement de la capacité de l'État, comme on le dit habituellement, devint un outil entre les mains des réformateurs, et cela sous la forme d'"instruments intergouvernementaux de politique publique", c'est-à-dire d'arrangements en vertu desquels l'autorité était partagée entre le niveau fédéral et celui des États : par exemple, des subventions fédérales pour financer (et donc orienter) les programmes d'un État ou d'une ville, ou encore des règles fédérales encadrant ou limitant des politiques d'États, pratiques aujourd'hui tout à fait banales » (*op. cit.*, p. 489).

[67] « Historiquement, l'Etat américain a constamment utilisé le secteur privé pour accomplir des objectifs publics » (William J. Novak, *op. cit.*, p. 769). C'est ce qu'illustrent, dans le cas des politiques culturelles, les liens

force et la capacité ne viennent pas de ce qu'il s'est émancipé de la société, mais au contraire des liens qu'il entretient avec elle »[68]. Une telle perspective rejoint au fond la discussion, sur laquelle nous nous étions attardés en introduction, à propos des enjeux et des limites du comparatisme dans les sciences sociales : certaines approches de la politique culturelle américaine, par souci de singulariser le cas des Etats-Unis et de s'écarter d'une vision façonnée, par exemple, par le modèle français, finissent paradoxalement par reconduire une forme de franco- ou d'européano-centrisme en ne définissant la politique culturelle américaine que par sa différence vis-à-vis de ce modèle de référence[69] – et l'on retombe alors, par un chemin détourné, sur la critique formulée par Michel Espagne à l'encontre de certaines formes de comparatisme réductrices[70]. Caractériser l'intervention publique américaine en matière d'art contemporain ne doit donc pas consister seulement à recenser la présence ou l'absence des instruments administratifs que l'on est habitué à observer dans le cas français, mais à appréhender pour elles-mêmes les spécificités de l'action culturelle qui émerge à partir des années 1960 aux Etats-Unis – où l'on retrouve aussi bien des éléments de centralisme et de volontarisme politiques (avec la double impulsion donnée par le NYSCA et le NEA) qu'un attachement constant à des principes d'incitation, d'accompagnement et de prescription non contraignants. Pour autant, il ne s'agit pas là, comme ces remarques pourraient le laisser croire, de faire l'éloge par contraste d'un « système » américain dépeint comme une combinaison harmonieuse entre élan politique et libéralisme culturel : son caractère incitatif ne peut se comprendre que dans un contexte socio-historique bien particulier où la subsistance économique et la reconnaissance sociale des arts plastiques, de leurs institutions et de leurs producteurs, sont principalement assurées par le patronage privé de quelques grands « capitalistes culturels »[71] (via le marché des œuvres et, surtout, les activités philanthropiques). On se gardera donc ici de passer de la comparaison des cas nationaux à l'évaluation de leurs mérites respectifs. C'est à un même effort de spécification non normative que nous allons à présent nous atteler pour le cas ouest-allemand, dont la politique artistique constitue, plus encore sans doute que les deux précédentes, un défi à l'analyse socio-historique.

étroits des agences gouvernementales avec les fondations philanthropiques ou les musées privés comme le MoMA.

[68] Desmond King, Robert C. Lieberman, *op. cit.*, p. 503.

[69] C'est le cas par exemple du travail de Frédéric Martel qui, insistant constamment sur le fait que le NEA n'est pas un « petit ministère de la Culture américain », tend à verser dans le défaut inverse, en allant presque jusqu'à nier qu'il existe une politique de la culture et des arts aux Etats-Unis (*op. cit.*, p. 111), ce qui n'a de sens que si l'on persiste à considérer le cas français comme l'étalon de toute politique culturelle.

[70] « On ne fait souvent que comparer soi-même à l'autre. Le niveau où s'opère la comparaison ne correspond dès lors qu'à une extension de la dimension subjective et nationale » (Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culture », *op. cit.*, p. 113).

[71] Pour reprendre à nouveau la formule de Paul DiMaggio dans « Cultural Entrepreneurship… », *op. cit.*

Chapitre 5. Le paradoxe ouest-allemand : des lieux d'exposition pionniers, une politique artistique introuvable

Les politiques culturelles n'ont pas suscité en Allemagne le même volume de publications qu'en France ou aux Etats-Unis[1]. Le caractère très décentralisé des administrations qui en ont la charge en est l'un des principaux facteurs d'explication : il rend très difficile toute étude exhaustive de leur histoire, divisée en une myriade de récits locaux ; il pose des obstacles importants à la recherche d'archives et d'autres sources documentaires, éparpillées à travers tout le territoire ; et il ne favorise pas les enquêtes et les publications à ce sujet, comme le font les services d'études et de recherche du ministère de la Culture ou du National Endowment for the Arts, même si des cercles para-gouvernementaux de réflexion et d'étude sur les politiques culturelles se sont aussi développés, plus tardivement, en Allemagne (à l'instar de la Kulturpolitische Gesellschaft ou du Deutscher Kulturrat). Il est donc nécessaire de détailler, plus longuement que dans les cas français ou américain, les spécificités d'un système d'administration des arts à la fois complexe et méconnu – et, pour cela, il faut commencer par revenir, comme dans les deux chapitres précédents, sur ses origines historiques.

1. L'histoire heurtée des politiques artistiques allemandes avant la création de la RFA

Si l'histoire de la politique artistique française apparaît assez continue des débuts de la IIIe République jusqu'à 1959, dans ses formes administratives comme dans son conservatisme esthétique, si celle des Etats-Unis est presque inexistante avant les années 1960, celle de l'Allemagne se distingue, depuis le 19e siècle, par d'importants revirements historiques et la coexistence de tendances contradictoires, loin de toute ligne d'évolution simple et unidirectionnelle. En cela, elle porte l'empreinte de l'histoire politique heurtée du pays et des différences administratives et culturelles durables entre ses régions, même après l'unification.

1.1. Du mécénat privé du souverain à des politiques d'Etat régionales

Le premier *Kultusministerium* en territoire allemand est créé en 1817 par l'Etat prussien (à l'instigation, notamment, de Wilhelm von Humboldt)[2]. A sa suite, plusieurs ministères du même type sont institués dans les autres Etats allemands (dans le Wurtemberg en 1819, en Bavière en 1825, en Saxe en 1831, etc.)[3]. Ceux-ci cependant n'ont ni la forme, ni les moyens, ni les compétences caractéristiques des *Kultusministerien* tels qu'ils s'institutionnaliseront en Allemagne au 20e siècle. Encore proche en cela du sens étymologique de « *Kultus* »[4], le

[1] Klaus von Beyme, « Kulturpolitik: Von der staatlichen Förderungspolitik zur "Kreativwirtschaft" », *Id.*, *Vergleichende Politikwissenschaft*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, p. 269-270.

[2] Pascale Laborier, *Culture et édification nationale en Allemagne. Genèse des politiques de la culture*, thèse de doctorat, Institut d'Etudes Politiques de Paris, 1996, p. 254-264 et p. 286.

[3] *Ibid.*, p. 298.

[4] Sur le sens de « *Kultus* », à mi-chemin entre « culte », « soin » et « culture » (selon son origine latine), et sur ses relations sémantiques avec d'autres notions proches qui émergent et se diffusent à la même époque dans le

ministère prussien est en grande partie dédiée aux affaires religieuses et, sans que la démarcation entre les deux domaines ne soit toujours très claire, à la mise en œuvre de la politique éducative du royaume. Si les beaux-arts relèvent bien en théorie de son champ de compétence, aucune section administrative spécifique ne leur est dédiée en son sein avant la fin des années 1840[5] et, de manière générale, les beaux-arts apparaissent alors encore comme l'affaire privée du souverain, bien plus qu'un ressort de l'administration d'Etat – ou plutôt la distinction entre les deux instances (et entre les deux budgets) n'est pas faite en toute rigueur avant la seconde moitié du siècle[6]. C'est le cas, non seulement en Prusse, mais dans la plupart des Etats de la Confédération germanique. Ainsi, les grands musées que fait édifier Louis Ier en Bavière entre les années 1820 et 1850, l'Alte et la Neue Pinakothek, sont financés en partie sur les fonds propres de la Couronne, en partie par des financements accordés par le Parlement[7]. De même, la création du premier musée berlinois (l'actuel Altes Museum) implique aussi bien le roi Frédéric-Guillaume III – qui lui attribue les collections privées de la Couronne et conserve le pouvoir de décision sur ses plans – que l'administration étatique – qui finance la majeure part de la construction –, de sorte que le musée est présenté à son ouverture en 1830 à la fois comme un « *königliche Museum* » (musée royal) et un « *Staatsmuseum* » (musée d'Etat)[8].

C'est au milieu du siècle et, surtout, à partir de la révolution de 1848 que cette situation commence à changer. L'un des acteurs de cette transformation est Franz Kugler : historien de l'art reconnu, élève de Hegel et maître de Jacob Burckhardt, celui-ci intègre en 1843 l'administration prussienne comme expert pour les affaires artistiques, avant de devenir en 1848 le premier « référent artistique » (*Kunstreferenten*) du ministère prussien[9]. Il lance alors une grande enquête pour réformer l'administration des arts en Prusse, avec l'appui du nouveau ministre de la Culture, et peut ainsi formuler une série de propositions, en faveur notamment d'un meilleur soutien public aux artistes vivants, qui devrait pouvoir s'appuyer sur la création d'une galerie nationale, dont les acquisitions seraient décidées par une commission de spécialistes issue de l'Académie des arts de Berlin[10]. Ces propositions font écho à certaines revendications exprimées au même moment par la nouvelle Assemblée de Francfort et

champ de l'administration publique, comme celles de « *Kulturpolitik* » (« politique culturelle »), de « *Kunstpflege* » (« soin, culture de l'art ») ou de « *Kulturstaat* » (« Etat culturel »), voir *ibid.*, p. 367-375.

[5] *Ibid.*, p. 340-345.

[6] Voir Ulrich Scheuner, « Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert », Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (éd.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981, p. 22-24 ; Wilfried Feldenkirchen, « Staatliche Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert », Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (éd.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1982, p. 36 ; et Wolkfgang Hardtwig, « Privatvergnügen oder Staatsaufgabe? Monarchisches Sammeln und Museum 1900-1914 », Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland in 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne, Böhlau Verlag, 1993, p. 81-100.

[7] Ulrich Scheuner, *op. cit.*, p. 22.

[8] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 312-327.

[9] Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, p. 14.

[10] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 328-332.

différents acteurs engagés dans la révolution, qui poussent également pour la constitution d'institutions artistiques publiques, nationales et libérales[11]. Si les réformes préconisées par Kugler n'aboutissent pas pour la plupart[12], elles représentent néanmoins le premier effort conséquent de l'administration prussienne pour penser les buts et les modalités de son intervention dans le champ artistique. Elles sont en ce sens un jalon essentiel vers l'institutionnalisation d'une administration et d'une politique des arts, sinon totalement indépendantes, du moins de plus en plus distinctes du mécénat privé et du goût personnel du souverain. Cette différenciation progressive au cours de la seconde moitié du siècle s'observe, d'une part, dans l'autonomisation et l'augmentation des budgets artistiques des Etats : un chapitre « Arts et sciences » apparaît ainsi dans le budget du ministère prussien à partir de 1851[13] et la dépense publique pour les arts passe alors de 0,02 Mark par habitant à 0,10 en 1900, tandis qu'elle atteint 0,15 en Saxe, 0,17 dans le Wurtemberg, 0,26 en Bavière[14]. D'autre part, cette période voit la lente constitution d'une administration indépendante[15], dotée d'organes d'action spécialisés : c'est ce dont atteste, notamment, la création en 1862 d'une commission spéciale, la Landeskunstkommission[16], composée de membres des académies des trois principaux centres artistiques prussiens (Berlin, Düsseldorf, Königsberg) et de représentants des associations d'artistes, afin de conseiller le Kultusministerium dans ses acquisitions pour la future Nationale Galerie[17], pour l'art monumental et la décoration de bâtiments publics. La création d'un tel organe apparaît décisive pour l'institutionnalisation d'une subvention régulière de l'Etat pour les arts, hors du mécénat royal, et pour la reconnaissance de l'autonomie relative des artistes, bien qu'il soit contrôlé de près par le ministère et contesté par des parlementaires[18].

La mise en place progressive de ces politiques artistiques et de leurs relais administratifs n'est pas particulièrement affectée par l'unification allemande. La constitution de 1871 n'accorde pas de compétence particulière au Reich dans les affaires culturelles[19], à l'exception de la politique culturelle extérieure. Aucun *Kultusministerium* national n'est créé et toute souveraineté en la matière est donc laissée aux ministères de la culture déjà existants des Etats, désormais régionaux. Le Reich s'inscrit en cela dans le sillage du fédéralisme affirmé dans la constitution de 1849 et répond plus généralement aux logiques de formation de la nation

[11] *Ibid.*, p. 337-338. Voir également à ce sujet Christopher B. With, *The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1986, p. 19-21.

[12] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 347.

[13] *Ibid.*, p. 363. Pour un historique détaillé de ce budget, voir Wilfried Feldenkirchen, *op. cit.*

[14] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 377.

[15] Kristina Kratz-Kessemeier, *op. cit.*, p. 15 ; Peter Paret, *op. cit.*, p. 9-10.

[16] Christopher B. With, *op. cit.*, p. 25.

[17] Proposée dès 1848 dans les réponses à l'enquête de Kugler, réclamée de manière insistante depuis 1858 par plusieurs pétitions d'artistes, la création d'une galerie nationale (devant être plus favorable à l'art récent que l'Altes Museum conçu pour les collections royales) est finalement décidée par le pouvoir suite au don en 1861 de la riche collection du banquier et consul Joachim Heinrich Wilhelm Wagener à Guillaume Ier (*ibid.*, p. 19-25).

[18] *Ibid.*, p. 27.

[19] Wilfried Feldenkirchen, *op. cit.*, p. 37.

allemande, marquée par la persistance de forts particularismes culturels et administratifs régionaux[20]. Ainsi, s'il existe bien au sein du ministère de l'Intérieur de l'Empire un département culturel, son budget est très inférieur à celui du ministère de la Culture prussien : 173 714 marks pour le premier, près de 5 millions pour le second en 1913[21]. Cette situation budgétaire et administrative, confortée par des débats récurrents sur la pertinence du financement de certaines institutions culturelles par le Reich – certains Etats, comme la Bavière, étant réticents face à ce qu'ils perçoivent comme une ingérence de l'Etat prussien –, est à l'origine d'une tradition de subsidiarité et d'affirmation de la souveraineté culturelle des *Länder*[22], qui s'est prolongée jusque dans les politiques culturelles de la RFA après 1949.

Bien qu'il se concentre donc au niveau des Etats fédérés, ce développement de l'action publique en faveur des arts a des conséquences notables sur les institutions du champ artistique. Il s'accompagne notamment de la création de plusieurs écoles d'art, à Breslau, Munich, Nuremberg, Dresde, Karlsruhe, Stuttgart[23], mais c'est surtout dans la multiplication et la croissance des musées que leurs effets se font sentir à cette époque[24], comme partout en Europe, même si l'Allemagne connaît une intensification particulière de ce processus de muséalisation autour des années 1880[25]. L'ouverture en 1876 de la Nationalgalerie à Berlin, dont nous venons d'évoquer les origines, en est un exemple éclatant, d'autant plus intéressant qu'il est alors le premier musée d'art national, en Prusse, établi tout à fait à part des collections royales. Il marque aussi l'ouverture des musées berlinois à l'art contemporain, puisque la collection Wagener qui en est à l'origine est chaque année enrichie, sur décision du directeur du musée et de la Landeskunstkommission, par des acquisitions d'œuvres postérieures à 1800[26]. Ces deux postes de dépenses (écoles d'art et musées) accaparent presque la totalité du budget pour les arts du *Kultusministerium* prussien[27]. A la fin du 19e siècle donc, l'idée d'une politique des arts, encore balbutiante et contestée un demi-siècle plus tôt, s'est désormais institutionnalisée, légitimée et a commencé à produire ses effets, comme en attestent les considérations d'un observateur publiée dans une revue d'art en 1904 : « La question de savoir quelle attitude l'Etat doit adopter en matière d'arts plastiques, fait l'objet depuis longtemps d'une controverse. Mais

[20] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 392-393 et p. 413-414.
[21] *Ibid.*, p. 414.
[22] Voir les analyses des débats parlementaires de cette période dans *ibid.*, p. 421-436.
[23] Ulrich Scheuner, *op. cit.*, p. 28-29.
[24] Même si la création de ces musées n'est pas seulement le fait de la puissance publique : certains parmi les plus importants sont dus à des initiatives de la bourgeoisie allemande alors en plein essor, comme le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, constitué par le legs à la ville de la collection de Franz Wallraf, recteur de l'université municipale (Wolfgang J. Mommsen, « Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *op. cit.*, p. 21).
[25] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 308.
[26] François Forster-Hahn, « Museum moderner Kunst oder Symbol einer neuen Nation? Zur Gründungsgeschichte der Berliner Nationalgalerie », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *op. cit.*, p. 30-43.
[27] Wilfried Feldenkirchen, *op. cit.*, p. 37. Pour le détail des dépenses artistiques du ministère prussien entre 1849 et 1899, voir Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 378.

on peut considérer que la promotion de l'art est une des tâches culturelles importante de l'Etat et que les opinions ne divergent plus que sur la question du comment »[28].

1.2. L'avant-garde sous l'Empire : entre antimodernisme officiel et poches de liberté

Le développement et l'étatisation du soutien aux artistes vivants, par des achats, des commandes, la création d'écoles et de musées qui leur sont ouverts, ne doit pas cependant masquer la prédominance d'un fort conservatisme, à la fois politique et artistique, dans la plupart des administrations et des institutions culturelles allemandes jusqu'à la Première Guerre mondiale. Tout d'abord, ces administrations, bien qu'elles aient été marquées par les revendications de 1848, sont loin d'être acquises à un quelconque libéralisme culturel. Au contraire, elles exercent un pouvoir de contrôle et de censure actif et étendu : bien qu'il ne soit plus tout à fait discrétionnaire et que ses décisions puissent être contestées en général devant les tribunaux, il conduit à condamner de nombreuses œuvres et publications d'avant-garde, surtout après la promulgation de la « Lex Heinze » en 1900, qui réprime les contenus jugés « immoraux » dans l'édition, l'art, le théâtre[29]. Outre ce pouvoir de censure, les responsables de ces administrations culturelles font montre, dans leurs activités plus positives de soutien à l'art contemporain, de conceptions esthétiques au mieux prudentes et conventionnelles, au pire franchement hostiles aux avant-gardes qui émergent et se diffusent à cette période, dans le monde germanique comme dans le reste de l'Europe. A une période où l'autonomie artistique n'est pas encore pleinement reconnue et garantie, et dans le contexte, plus particulier à l'Allemagne, d'affirmation identitaire d'un nouvel Etat aux institutions démocratiques très inachevées, les autorités publiques privilégient dans leurs choix la conformité à des buts extra-artistiques, notamment d'édification morale et nationale, et s'opposent à toute audace formelle ou iconographique qui menacerait de transgresser ces valeurs officielles. Même les artistes, que l'on retrouve impliqués dans la conduite de la politique culturelle, par exemple au sein de la Landeskunstkommission précédemment mentionnée, parce qu'ils sont parties prenantes des structures académiques et appartiennent, par principe, aux strates les plus consacrées du champ artistique, promeuvent en général une conception traditionnaliste de l'art[30].

C'est le cas notamment en Prusse d'Anton von Werner : exemple-type du peintre académique, œuvrant dans une veine réaliste patriotique, et ancien professeur de dessin de Guillaume II, Werner dispose à partir de la fin des années 1880 d'un pouvoir inégalé sur le champ de l'art prussien, puisqu'il est à la fois un membre éminent de l'Académie Royale des Beaux-arts, directeur de l'Ecole supérieure des beaux-arts, président de la principale association d'artistes du monde germanique (l'Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft) ainsi que de

[28] Willy Wygodzinski, « Die Kunst im Preussischen Etat » (1904), cité dans *ibid.*, p. 391.

[29] Richard Lenman, « Politics and Culture: The State and the Avant-Garde in Munich 1886-1914 », Richard J. Evans (éd.), *Society and Politics in Wilhelmine Germany* [1978], New York, Routledge, 2015, p. 98 *sqq*.

[30] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 309 ; Christopher B. With, *op. cit.*, p. 146-147.

l'Association des artistes berlinois (le Verein Berliner Künstler), contrôlée de près par le gouvernement et co-organisatrice du Salon annuel avec l'Académie de Berlin[31]. Qu'un même homme puisse ainsi diriger tout à la fois les grands organes de l'art officiel et les principales associations artistiques privées indique bien l'étroitesse de l'espace laissé à l'art indépendant à Berlin à cette époque. Ces conditions générales sont aggravées par le fort interventionnisme en la matière de l'Empereur, qui ne fait pas mystère de son hostilité à l'avant-garde artistique, représentée à ce moment-là surtout par la Sécession berlinoise fondée en 1898. Le meilleur compliment que l'on puisse adresser à une œuvre d'art actuelle, explique ainsi Guillaume II en 1901, c'est qu'il soit « presque aussi bon que l'art d'il y a 1900 ans »[32]. Les autorités impériales et prussiennes adoptent donc sous son règne (1888-1918) une attitude antimoderne qu'aggrave à partir des années 1900 la polarisation du champ politique et la montée de l'antisémitisme, dont certains artistes et marchands prééminents de l'avant-garde, comme Max Liebermann ou Paul Cassirer, sont la cible[33]. Les épisodes les plus connus en sont la censure d'une exposition d'Edvard Munch en 1892 à l'instigation de Werner[34], l'exclusion des artistes sécessionnistes de la section allemande de l'Exposition universelle de Saint Louis en 1904[35] et surtout la démission en 1909 de Hugo von Tschudi, directeur de la Nationalgalerie depuis 1896, mis en cause pour avoir acheté contre l'avis de l'Empereur une série d'œuvres modernes françaises – qui avaient donc le double défaut de n'être ni académiques, ni allemandes[36].

Néanmoins, comme le montre la nomination de Tschudi, dans la foulée de sa démission de la Nationalgalerie, à la tête des Galeries d'Etat de Munich, d'autres Etats allemands adoptent une politique artistique moins systématiquement hostile à l'avant-garde, à commencer par la Bavière, qui se distingue en cela de son rival prussien. Dotée pour capitale d'un centre culturel de première importance dans le monde germanique – en 1907 encore, Munich compte près de 1900 artistes professionnels, contre 1475 à Berlin[37] –, caractérisée par une tradition de soutien actif de la Couronne aux arts – nous avons déjà évoqué les importantes réalisations muséales sous le règne de Louis Ier –, la Bavière adopte à partir de 1890 le principe d'une subvention annuelle du Parlement pour l'acquisition d'œuvres modernes à destination des collections publiques[38], sous réserve, toutefois, d'approbation par le prince-régent Luitpold. Si les goûts du souverain sont plutôt conservateurs, il ne contraint pas son administration à les suivre,

[31] Peter Paret, *op. cit.*, p. 14-15.
[32] *Ibid.*, p. 25. Voir aussi son discours sur l'art de 1901 rapporté p. 26-27.
[33] Antisémitisme auquel Werner, en revanche, n'a jamais cédé, comme le rapporte Peter Paret (*ibid.*, p. 17).
[34] *Ibid.*, p. 50-51.
[35] *Ibid.*, p. 92-155.
[36] Peter Paret, « The Tschudi Affair », *The Journal of Modern History*, vol. 53, n°4, décembre 1981, p. 589-618 ; Christopher B. With, *op. cit.*, p. 124-128 ; et Sophie Beneke, « Hugo von Tschudi – Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *op. cit.*, p. 44-60.
[37] 1900 artistes professionnels à Munich et 1475 à Berlin, d'après Richard Lenman, *op. cit.*, p. 94.
[38] *Ibid.*, p. 92.

contrairement à son homologue prussien. De ce fait, même si les acquisitions des collections d'Etat sont majoritairement consacrées à des figures artistiques consacrées et bardées de titres académiques, certains artistes de la Sécession munichoise en profitent également, comme von Uhde, Slevogt ou Stuck[39]. L'arrivée de Tschudi à la tête de ces collections en 1909, malgré la situation financière difficile et le regain des attaques antimodernes des années 1900 – sous la pression notamment de la droite conservatrice catholique au Parlement –, approfondit ces efforts limités en faveur de l'art d'avant-garde, puisqu'il parvient à faire acheter plusieurs toiles impressionnistes et post-impressionnistes françaises. En revanche, aucun membre du principal groupe d'avant-garde contemporain à Munich, le Cavalier bleu, n'entre dans les collections avant 1914[40]. Malgré d'évidentes limites, sa prédilection pour l'art académique et les cas régulier de censure contre l'avant-garde artistique et intellectuelle, l'administration bavaroise offre donc une certaine reconnaissance à l'art moderne dès le tournant du siècle.

Plus généralement, la non-centralisation de la politique artistique allemande après l'unification nationale apparaît comme un facteur relativement favorable à l'avant-garde : elle multiplie les chances de voir émerger des administrations et des institutions qui lui soient acquises, en particulier dans de petits Etats, où il suffit de l'influence d'une personnalité bien placée ou de la volonté du souverain de se distinguer de ses imposants voisins, pour qu'émerge un certain soutien officiel à l'art moderne – rarement durable toutefois, du fait du conservatisme politico-artistique qui prévaut dans la majeure part des classes dirigeantes de l'Empire. C'est le cas au cours des années 1900 dans le Grand-Duché de Hesse[41] ou le Grand-Duché de Saxe-Weimar-Eisenach[42], mais aussi dans un certain nombre de villes où des musées, plus ou moins directement liés aux municipalités, adoptent une politique d'acquisition et d'exposition moderniste, comme la galerie municipale de Wuppertal (actuel Von der Heydt-Museum)[43], la Kunsthalle de la ville-libre de Hambourg[44] ou à Hagen avec la fondation du Folkwang Museum[45]. Si les autorités publiques de plus haut rang, à commencer par l'Empereur, suivent

[39] *Ibid.*, p. 94-95.

[40] *Ibid.*, p. 97.

[41] Ernst-Ludwig, grand amateur d'art, fonde notamment une colonie d'artistes à Darmstadt, réunissant plusieurs grands noms du *Jugendstil* (Philipp Gutbrod, « "Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!" Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914. Eine Einführung », Carmen Asshoff, Jennifer Verhoeven (éd.), *"Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, Konrad Theiss Verlag, 2017, p. 33-42).

[42] Harry Graf Kessler organise d'importantes expositions d'art moderne international au Großherzogliches Museum de Weimar, dont il est le directeur de 1903 à 1906, et fait nommer Henry van de Velde à la tête de l'école d'arts appliqués de la ville (à l'origine du futur Bauhaus), avant de devoir quitter toutes ses fonctions sous la pression d'un représentant prussien, hostile à ses positions modernistes (Laird Easton, « The Rise and Fall of the "Third Weimar": Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmian Germany, 1902-1906 », *Central European History*, vol. 29, n°4, 1996, p. 495-532 ; James J. Sheehan, *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 173-175).

[43] Où est acheté la première œuvre de Picasso pour un musée (Jesus Pedro Lorente, *op. cit.*, p. 136).

[44] Henrike Junge, « Alfred Lichtwark und die "Gymnastik der Sammeltätigkeit" », Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *op. cit.*, p. 202-214.

[45] Ensuite déplacé à Essen (Monika Lahme-Schlenger, « Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee », Henrike

donc une ligne défavorable à l'art moderne, surtout international, en revanche, à de petites échelles, où il existe une certaine marge de manœuvre ainsi qu'une volonté de différenciation par rapport aux centres de pouvoir, le début du siècle apparaît comme un premier moment de reconnaissance publique et muséale, encore prudente mais pionnière, de l'art moderne.

1.3. Weimar, entre essor des institutions de l'art moderne et réactions antimodernes

Mais c'est surtout avec l'instauration de la République de Weimar à l'été 1919 que les artistes d'avant-garde accèdent à un véritable soutien public à l'échelle nationale. Le premier accomplissement de Weimar en matière de politique artistique réside dans sa constitution[46], dont l'article 142 garantit la liberté de l'art et attribue à l'Etat des missions culturelles, fondant le nouveau régime comme « *Kulturstaat* » à part entière[47]. Pas plus qu'après l'unification de 1871, la proclamation de la République ne conduit pourtant à la constitution d'un ministère central de la culture. Certains acteurs politiques de premier plan poussent néanmoins en ce sens, à l'instar de Carl Becker, ministre de la culture de la Prusse en 1921 puis de 1925 à 1930, qui soumet en 1921 à l'Assemblée nationale un rapport préconisant la création d'un « service culturel d'Etat », sans succès[48]. Ces prises de position conduisent néanmoins à la création pour la première fois d'un budget national spécifique pour l'art et la science[49]. Sa charge est attribuée au ministère de l'Intérieur, au sein duquel est établi en 1920 un poste de commissaire d'Etat à l'art (*Reichkunstwart*)[50]. Il est occupé de 1920 à 1933 par Edwin Redslob, conservateur de musée et historien de l'art membre du Werkbund, plutôt favorable à la modernité artistique et soutenu par les sociaux-démocrates. Le service est dissous quelques semaines après l'accession d'Hitler au pouvoir et ses fonctions intégrées au nouveau ministère de l'Education du peuple et de la propagande du Reich créé par Goebbels[51]. Entretemps, l'action de Redslob s'est avérée être surtout défensive, du fait de la pauvreté de ses moyens budgétaires, régulièrement menacés de coupes supplémentaires, et principalement consacrée à l'élaboration des formes de représentation symbolique du nouveau régime (monuments, monnaie, timbres, etc.)[52].

Junge (éd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Böhlau, 1992, p. 225-234).

[46] « L'art, la science et leur enseignement sont libres. L'Etat garantit leur protection et prend part à leur développement » (« Die Verfassung des Deutschen Reichs ["Weimarer Reichsverfassung"] vom 11. August 1919 » [En ligne], http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html (consulté le 28 août 2021)).

[47] La notion de *Kulturstaat* (« Etat culturel »), qui se diffuse au cours du 19e siècle dans les milieux intellectuels et politiques allemands, renvoie à l'idée que l'Etat doit assumer, outre ses missions fondamentales de sécurité et d'assistance sociale (correspondant respectivement aux rôles du *Rechtstaat*, « Etat de droit », et du *Wohlfahrtsstaat* ou *Sozialstaat*, « Etat social »), des fonctions de préservation et de diffusion de la culture sur son territoire. Le régime de Weimar est le premier à fonder constitutionnellement et de manière aussi explicite cette exigence (Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 360-361).

[48] *Ibid.*, p. 456.

[49] *Ibid.*, p. 458.

[50] Voir à ce sujet Christian Welzbacher (éd.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar, Weimarer Verlagsgesellschaft, 2010.

[51] Christian Welzbacher, « Vom Reichskunstwart zur Abteilung "Bildende Kunst" im Propaganda-ministerium. Kunst- und kulturpolitische Kontinuitäten vor und nach 1933 », *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 304-336.

[52] Nadine Rossol, « Visualizing the Republic: State Representation and Public Ritual in Weimar Germany »,

En Prusse en revanche, le Kultusministerium connaît un intense développement, que symbolise tout d'abord son changement de nom : dès novembre 1918, le « ministère des Affaires spirituelles et de l'enseignement » devient « ministère pour la Science, l'art et l'éducation du peuple »[53]. Il acquiert de nouvelles prérogatives, embauche des responsables formés dans les milieux artistiques et universitaires, plutôt que dans ceux de l'administration et du droit, et se dote surtout d'une nouvelle doctrine : le ministère se donne à la fois des objectifs sociaux (de popularisation de l'art) et des fondements libéraux, sous l'impulsion du social-démocrate radical Konrad Haenisch, ministre de 1919 à 1921, qui déclare vouloir renverser les rapports établis sous l'Empire entre Etat et artistes pour mettre le premier au service des seconds[54]. Jusqu'au milieu des années 1920, en Prusse comme dans le reste du pays, les difficultés économiques rendent difficiles la concrétisation de ces bonnes intentions par l'attribution de budgets adéquats. Mais à partir de 1925, lorsque Becker reprend la tête du ministère, des fonds plus importants lui sont attribués et, en 1926-1927, la Prusse est l'Etat qui dépense le plus pour les arts plastiques, dont une part importante pour l'art contemporain[55]. Cette période est courte, avant le retour à partir de 1930 – date à laquelle Becker est remplacé par Adolf Grimme – d'une attitude plus défensive face à la montée de la réaction antimoderne en Allemagne. Ses partisans n'avaient jamais véritablement disparu, ni de l'administration, ni de la presse, ni de l'arène politique, mais elle se trouve alors à nouveau stimulée par la crise économique et la diffusion croissante des idées de la révolution conservatrice. Le bref et relatif répit politique et économique qu'a connu Weimar dans la deuxième moitié de la décennie a néanmoins permis à la puissance publique d'apporter pour la première fois un soutien direct et consistant à de nombreux artistes très directement liés aux avant-gardes récentes et moins récentes[56], contribuant à forger la réputation de la vie culturelle berlinoise des années 1920. Ces orientations nouvelles de l'action publique dans les arts ne se limitent pas cependant à Berlin et à la Prusse et se retrouvent également à Hanovre[57] ou en Thuringe[58] par exemple.

John Alexander Williams (éd.), *Weimar Culture Revisited*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 141.

[53] Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik*, *op. cit.*, p. 8. Sur les rôles respectifs du ministère de la culture prussien et de l'administration fédérale en matière de politique artistique, voir *Id.*, « Wer gestaltete die Kunstpolitik der Weimarer Republik? Zum Verhältnis von preuβischem Kultusministerium und Reichskunstwart », Christian Welzbacher (éd.), *op. cit.*, p. 232-252.

[54] Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik*, *op. cit.*, p. 19 ; Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 455-456.

[55] Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik*, *op. cit.*, p. 478.

[56] Kristina Kratz-Kessemeier a recensé les destinataires de ces acquisitions, commandes et distinctions du ministère prussien, où l'on trouve des figures importantes de l'impressionnisme et de l'expressionnisme allemands, du Novembergruppe, de la Neue Sachlichkeit, du Bauhaus, etc. (*ibid.*, p. 664-716).

[57] Ines Katenhusen, *Kunst und Politik : Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik*, Hanovre, Hahn, 1998.

[58] Où la coalition socialiste au pouvoir permet à Walter Gropius de réunir l'école d'arts appliqués et l'école des beaux-arts de Weimar pour former le Bauhaus (Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 354). L'importance et la fragilité à la fois de cet appui politique sont illustrées par la fermeture du Bauhaus de Weimar (et son déménagement à Dessau) en 1924 suite à l'élection d'un gouvernement issu de la droite conservatrice.

Corrélativement au développement de ces politiques culturelles et à leur soutien à la modernité artistique (encore fragile et contesté néanmoins), la période de Weimar est un grand moment d'essor de la muséalisation de l'avant-garde en Allemagne, qui apparaît alors comme un pays précurseur en la matière, même si cet engagement reste marqué par une certaine prudence et une conception assez nationale de l'avant-garde : les musées se concentrent surtout sur la mouvance expressionniste d'avant-guerre, plutôt que sur les nouvelles avant-gardes constructivistes et abstraites ou politisées qui s'imposent dans les années 1920[59]. Ce mouvement, qui s'inscrit donc dans la continuité des expériences muséographiques des années 1900 précédemment mentionnées, est impulsé par tout un ensemble de directeurs de musées[60], certains restés célèbres, d'autres plus méconnus, parmi lesquels on trouve, sans exclusive, Gustav Pauli, introducteur des impressionnistes français et allemands à la Kunsthalle de Brême dans les années 1900, puis successeur d'Alfred Lichtwark à la direction de la Kunsthalle de Hambourg, où il promeut de 1914 à 1933 les expressionnistes allemands[61] ; Ludwig Justi qui poursuit la modernisation de la Nationalgalerie de Berlin entamée par Tschudi et ouvre notamment, dans le Kronprinzenpalais, une « Galerie des Vivants » (*Galerie der Lebenden*) dédiée aux artistes contemporains[62] ; Georg Swarzenski, à la tête du Städelsche Kunstinstitut de Francfort, proche de Max Beckmann ou Willi Baumeister dans les années 1920, après avoir commencé par acheter des impressionnistes français pour le musée dans les années 1900[63] ; Fritz Wichert et Gustav Friedrich Hartlaub qui se succèdent à la tête de la Kunsthalle de Mannheim, où est inventé et lancé notamment le label de Neue Sachlichkeit à l'occasion d'une exposition en 1925[64] ; Max Sauerlandt qui fait entrer en 1913 le premier Nolde dans un musée, au Museum für Kunst und Kunstgewerbe de Halle, en s'opposant aux élus locaux[65], puis prend la tête après la Première Guerre mondiale du Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg dont il enrichit les collections de nombreux expressionnistes allemands[66] ; Ernst Gosebruch qui fait racheter la collection moderniste considérable de Karl Ernst Osthaus jusqu'alors exposée

[59] Vernon L. Lidtke, « Museen und die Zeitgenössische Kunst in der Weimarer Republik », Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *op. cit.*, p. 230-234.

[60] Vernon L. Lidtke les appelle les « modernistes de musées » (*ibid.*, p. 221).

[61] Siegfried Salzmann, « Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum », Henrike Junge, *op. cit.*, p. 235-242.

[62] Marylin Molinet, « Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933) », *Le Portique*, n°31, 2013, p. 137-173 ; Kurt Winkler, « Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationale Repräsentation », *op. cit.*, p. 61-81 ; et, sur ses liens avec la politique artistique de Weimar, Kristina Kratz-Kessemeier, « Justis Nationalgalerie und die republikanische Kunstpolitik », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°52, 2010, p. 33-40.

[63] Konstanze Crüwell, « Ein bitterer Abschied. Georg Swarzenski, Städeldirektor von 1906 bis 1937 », Eva Atlan, Raphael Gross, Julia Voss (éd.), *1938 : Kunst, Künstler, Politik*, *1938. Kunst, Künstler, Politik*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Jüdisches Museum Frankfurt (28 novembre 2013-23 février 2014), Göttingen, Wallstein, 2013, p. 259-274.

[64] Karoline Hille, « Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle », Henrike Junge (éd.), *op. cit.*, p. 129-138.

[65] James J. Sheehan, *op. cit.*, p. 167.

[66] Andreas Hüneke, « Von der Verantwortung des Museumsdirektors – Max Sauerland », Henrike Junge (éd.), *op. cit.*, p. 261-268.

au Musée Folkwang de Hagen pour recréer celui-ci, dans un nouveau bâtiment, à Essen[67] ; ou encore, bien sûr, Alexander Dorner qui commande à El Lissitzky [1] et Moholy-Nagy de célèbres scénographies pour les salles qu'il consacre à l'art abstrait et constructiviste dans le Provinzialmuseum de Hanovre[68]. Ce sont aussi souvent ces mêmes directeurs de musées (comme Lichtwark à Hambourg ou Redslob à Iéna) qui jouent un rôle moteur dans les débuts d'une ouverture à l'art moderne de certains *Kunstvereine*, historiquement dédiées à un art éclectique, traditionnel et régional, conforme au goût des classes bourgeoises qui constituent l'essentiel de leurs membres et administrateurs[69].

1.4. Des destructions nazies à la reconstruction culturelle par les puissances occupantes

C'est tout ce réseau naissant d'administrations culturelles et de lieux d'expositions diversement favorables à l'art moderne, reposant en général sur des bases fragiles – des fonds limités, l'engagement d'une personnalité, la tolérance d'une coalition gouvernementale par principe éphémère – que l'accession au pouvoir du NSDAP va rapidement démanteler. Cette répression systématique et radicale de l'avant-garde artistique n'était pourtant pas entièrement évidente au début des années 1930 : certains hauts responsables nazis, comme Goebbels, avaient du goût et de la sympathie pour les peintres expressionnistes allemands, dans lesquels ils voyaient une possible incarnation moderne de la germanité qu'ils entendait promouvoir[70], tandis que certains représentants de ce mouvement, comme Emil Nolde – ironiquement l'un des artistes les plus touchés par la grande entreprise de spoliation des nazis[71] –, entretenait une grand proximité idéologique avec l'extrême-droite nationaliste et antisémite[72]. C'est néanmoins une ligne intégralement réactionnaire, artistiquement parlant, qui l'emporte, sur décision d'Hitler lui-même[73], et une répression tous azimuts s'abat sur l'ensemble des tendances de l'avant-garde, passées et présentes, à partir de la deuxième moitié des années 1930. Cet antimodernisme agressif n'est pas cependant une brusque rupture. Il s'enracine d'abord dans la période impériale, déjà marquée par une hostilité souvent très politisée à l'encontre de l'art moderne, particulièrement en Prusse. Celle-ci n'a pas disparu sous Weimar, malgré les initiatives muséales modernistes citées plus haut, lesquelles connaissent d'ailleurs, tout au long de l'entre-deux-guerres, des contestations récurrentes et souvent virulentes de leurs choix

[67] Claude Gemmeke, « Ernst Gosebruch », *ibid.*, p. 111-117 ; Monika Lahme-Schlenger, *op. cit.* ; Katherine Kuenzli, « The Birth of the Modernist Art Museum: The Folkwang as Gesamtkunstwerk », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 72, n°4, décembre 2013, p. 503-529.

[68] Monika Flacke-Knoch, *op. cit.*, p. 56-99.

[69] Voir Jenny Mues, *Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen der Moderne in der Zeit der Weimarer Republik*, thèse de doctorat, Munich, Ludwig-Maximilians-Universität, 2018 ; sur les origines et les orientations artistiques des *Kunstvereine* au 19e siècle, voir Christoph Behnke, « Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine », Bernd Milla, Heike Munder (éd.), *Tatort Kunstverein*, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2001, p. 11-22.

[70] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, *op. cit.*, p. 704-707.

[71] Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, p. 17.

[72] Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 57-61.

[73] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945*, *op. cit.*, p. 706.

d'exposition et d'acquisition, de la part de la presse comme des élus locaux. La fermeture du Bauhaus par le parti national-libéral arrivé à la tête de la Thuringe en 1924, la destruction des peintures murales d'Oskar Schlemmer en 1930 à l'initiative de Wilhelm Frick, ministre national-socialiste de l'Intérieur et de l'éducation populaire de Thuringe, ou encore la nouvelle expulsion du Bauhaus de Dessau suite à l'élection des Nazis à la tête de la municipalité en 1931[74], attestent du caractère fragile et polémique de la reconnaissance institutionnelle à laquelle était parvenue l'avant-garde sous Weimar.

Les résultats de la politique culturelle nationale-socialiste sont bien connus. En 1945, le champ artistique allemand est en ruines, métaphoriquement et littéralement. Après douze années d'un régime totalitaire et six ans de guerre totale, la plupart des artistes modernes, mis à l'index et démis de leurs fonctions institutionnelles[75], ont été conduit à l'exil, à « l'émigration intérieure », voire à la mort et au suicide[76]. Au-delà des seuls artistes, l'ensemble des Juifs impliqués dans les mondes de l'art allemands ont été persécutés par une politique raciste visant l'« épuration » de la culture allemande : ainsi, de sa mise en place en novembre 1933 à la fin de l'année 1936, la *Reichskulturkammer*, à laquelle tous les artistes et professionnels culturels doivent s'affilier pour pouvoir exercer, a déjà exclu 6000 Juifs[77]. De nombreuses œuvres et collections ont en outre été perdues, à cause des bombardements ou de destructions volontaires[78] ou encore parce qu'elles ont été confisquées et vendues[79] : de larges pans des

[74] *Ibid.*, p. 713-714.

[75] A titre d'exemples, Klee est renvoyé de la Kunstakademie de Düsseldorf dès 1933, Dix la même année de la Kunstakademie de Dresde (Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945, op. cit.*, p. 715). En 1938, la Preußische Akademie der bildenden Künste de Berlin fait l'objet de purges qui conduisent à la démission forcée de Barlach, Kirchner, van der Rohe ou encore Kokoschka (Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill / Londres, The University of North Carolina Press, 1996, p. 75). D'autres artistes néanmoins s'accommodent du régime nazi ou collaborent avec lui, ce qui ne leur épargne d'ailleurs pas toujours les persécutions. Sur ces diverses attitudes, voir Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Heaven, Yale University Press, 2017.

[76] Kirchner par exemple se suicide en 1938, après sa désignation comme artiste dégénéré en 1937, tandis que d'autres artistes meurent au combat, à l'instar du sculpteur Hermann Blumenthal sur le front russe en 1944. Klee, Kandinsky, Beckmann, Kokoschka ou Feininger, pour ne citer que ces quelques noms, choisissent l'exil (les deux premiers y décèdent, respectivement à Locarno en 1940 et à Paris en 1944). Baumeister, Nay, Winter, Dix (qui est emprisonné brièvement par la Gestapo en 1939), Barlach ou encore Schlemmer se réfugient dans l'émigration intérieure et travaillent plus ou moins clandestinement (ces deux derniers décèdent en 1938 et 1943). Certains, enfin, connaissent les camps de concentration, comme Hans Grundig, interné à Sachsenhausen de 1940 à 1944, et d'extermination, comme Otto Freundlich, mort en 1943 à Sobibor.

[77] Alan E. Steinweis, « Antisemitismus und NS-Kulturpolitik bis 1938 », Eva Atlan *et al.*, *op. cit.*, p. 70. Voir aussi au sujet de cette institution créée en novembre 1933 par Goebbels, symbole et instrument du dirigisme répressif de la politique culturelle nazie : Alan Steinweis, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, Chapel Hill / Londres, University of Carolina Press, 1993.

[78] Près de 5000 toiles, estampes et dessins d'art « dégénéré » auraient ainsi été brûlés le 20 mars 1939 dans la caserne des pompiers de Berlin : Jean-Patrick Duchesne, *L'art dégénéré selon Hitler. La vente de Lucerne, 1939*, cat. exp., Liège, Cité Miroir (16 octobre 2014-29 mars 2015), Liège, 2014, p. 25.

[79] Notamment suite à l'exposition « Entartete Kunst » de 1937, qui n'était pas la première du genre – elle est préfigurée dès 1933 par une importante exposition itinérante lancée à Dresde sous ce même titre – mais qui avait la particularité de reposer sur la saisie d'œuvres modernes en provenance de nombreux musées allemands. Une partie d'entre elles fait l'objet d'une grande vente aux enchères à Lucerne le 30 juin 1939 : voir Jean-Patrick Duchesne, *op. cit.*, et Gesa Jeuthe, « Die Moderne unter dem Hammer. Zur "Verwertung" der "entarteten" Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939 », Uwe Fleckner (éd.), *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie-Verlag, 2007, p. 189-305).

riches collections d'art moderne des musées publics allemands sont ainsi liquidés[80]. La majorité des musées et des institutions artistiques ont perdu leur autonomie pour se voir intégrés au système de contrôle et de propagande culturelle nazi[81], quand ils n'ont pas été purement et simplement fermés par les autorités et leurs bâtiments comme leurs collections ont profondément souffert de la guerre[82]. Enfin, malgré les efforts rarement durables de certains galeristes et conservateurs de musées[83], le champ de l'art allemand s'est trouvé en conséquence largement coupé de l'actualité artistique internationale, surtout à partir de 1936, début du durcissement et de la systématisation de la répression anti-moderne nazie[84].

L'immédiat après-guerre est donc sur bien des plans une période de pénurie pour l'art et les artistes en Allemagne. Les deux tiers d'entre eux environ ont perdu leur atelier et, avec celui-ci, l'essentiel de leurs œuvres[85]. Quant aux institutions artistiques détruites, fermées ou démantelées au cours des précédentes années, elles ne rouvrent que progressivement. Si nombre de *Kunstvereine*, en général des structures légères, rouvrent rapidement (dès 1945-1946 à Cologne, Darmstadt, Düsseldorf, Hambourg, Münster, Stuttgart, Wuppertal, etc.), peu de musées peuvent reprendre leurs activités avant 1950 et certaines institutions gardent leurs portes fermées plus longtemps encore : ainsi le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, la Staatsgalerie de Stuttgart ou le Museum Folkwang d'Essen, trois musées de première importance, doivent subir d'importants travaux et ne rouvrent, respectivement, qu'en 1957, 1958 et 1960[86]. En outre, parce que le monde de l'art doit se remettre, non pas seulement des destructions de la guerre,

[80] Les confiscations et les destructions nazies ont, à titre d'exemple, privé de 270 œuvres le Landesmuseum de Hanovre, de 120 œuvres les collections municipales de Nuremberg, de plus d'une centaine d'œuvres les musées de Munich ou de Mönchengladbach, etc. (Kurt Martin, « Die Situation der deutschen Museen nach dem Krieg », *Kunstchronik*, cahiers 1/2, 1948, p. 2-20). Certains musées se sont aussi volontairement séparés d'œuvres modernes dès le milieu des années 1930, à l'initiative de conservateurs proches du parti nazi, voire directement nommés par celui-ci, par exemple au Folkwang Museum, à la Kunsthalle de Hambourg ou à Düsseldorf (Christoph Zuschlaf, « "Freiwillige" Abgaben moderner Kunst durch deutsche Museen nach 1933 », Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier, Dorothee Wimmer (éd.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau Verlag, 2016, p. 223-234). Au total, près de 16 000 œuvres d'art moderne auraient disparu des musées d'art allemands à cette période (Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, p. 17).

[81] Sur la place des musées dans la politique culturelle nazie, voir notamment Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier, Dorothee Wimmer (éd.), *op. cit.* Sur le rôle, plus particulièrement, des directeurs de musée sous le IIIe Reich, l'une des professions avec le plus haut taux d'adhésion au NSDAP, voir Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 13-61.

[82] Le bilan sur la « situation des musées allemands après la guerre » que donnent les premiers numéros de la revue *Kunstchronik* début 1948 (Kurt Martin, *op. cit.*) se lit comme une longue litanie de pertes et destructions : certains musées, comme le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, le Museum für Kunst und Kulturgeschichte de Dortmund ou la Neue Pinakothek de Munich sont entièrement détruits, tandis que de nombreux autres ont été très sévèrement endommagés par les bombardements et les incendies. C'est le cas de la plupart des bâtiments de l'Ile aux Musées de Berlin (notamment le Kronprinzenpalais qui abritait l'aile moderne de la Nationalgalerie, anéanti par les bombardements alliés), des musées régionaux de Hanovre, Münster ou Stuttgart, des musées municipaux de Mönchengladbach ou Wuppertal, des Kunsthalle de Brême, Karlsruhe, Mannheim, etc.

[83] Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*

[84] Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, *op. cit.*, p. 51.

[85] Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975*, Düsseldorf / Wien, Econ Verlag, 1980, p. 201. Karl Hofer ou Gerhard Marcks par exemple perdent la majeure partie de leurs œuvres dans le bombardement de leurs ateliers.

[86] Nous nous appuyons notamment sur la chronologie détaillée que l'on trouve dans Dieter Honisch (éd.), *1945-1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, *op. cit.*, p. 453-616.

mais de plus d'une décennie de contrôle et de répression politiques, la crise artistique ne se limite pas à ces aspects matériels et semble plus profonde qu'après la Première Guerre mondiale, comme le note Willi Baumeister dans son journal à l'automne 1945 : « L'année 1945 n'a pas apporté en Allemagne de renaissance artistique généralisée, comme cela s'est produit en 1919. L'élan des créateurs avait été inhibé par de nombreuses années de profonde tromperie et d'intimidation. La jeunesse n'avait jamais vu d'art véritablement actuel »[87].

Pourtant, malgré ces privations et ces dommages, la période 1945-1949 connaît une activité artistique non négligeable. Si les lieux d'exposition en bon état restent donc encore bien rares, en revanche d'importantes expositions publiques d'art moderne, pour la plupart itinérantes, sont organisées à travers le territoire à l'initiative des forces alliées. Elles s'inscrivent dans le cadre des politiques de dénazification mises en place à cette période[88], et répondent aussi à des enjeux de diplomatie culturelle, dans un contexte de rivalités géopolitiques exacerbées entre les quatre puissances occupantes. Ainsi, pour la seule année 1945, 24 expositions sont organisées par celles-ci à Berlin, épicentre de ces tensions diplomatiques[89]. La France est particulièrement active en la matière, son Bureau de l'Expansion artistique organisant plus de 46 expositions, dont 23 d'art moderne et contemporain entre 1945 et 1949[90]. Si les Britanniques s'intéressent moins au rôle que peuvent jouer les beaux-arts dans leurs propres politiques de rééducation et de diplomatie culturelle en Allemagne[91], l'U.S. Office of Military Government for Germany développe aussi un « agenda pro-moderniste dans les beaux-arts »[92], quoique de manière plus tardive et indirecte que la France : après les polémiques qu'a suscité l'exposition « Advancing American Art » en 1946, le State Department se trouve empêché d'apporter un soutien ouvert à l'art moderne et doit s'appuyer sur des initiatives indépendantes (au moins formellement). Il peut compter aussi sur son réseau d'Amerika-Häuser (ou « US Information Centers ») et sur les Central Collecting Points de Munich et Wiesbaden

[87] Cité par Eduard Trier, « 1945-1955. Fragmentarische Errinergunen », Dieter Honisch (éd.), *1945-1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, cat. exp., Nationalgalerie, Berlin (27 septembre 1985-21 janvier 1986), Berlin, Saatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1985, p. 10.

[88] Sur la manière dont l'art moderne a pu apparaître à cette époque comme un « cas-test pour l'adaptation et la conscience démocratiques », voir John-Paul Stonard, *Fault Lines. Art in Germany 1945-1955*, Londres, Ridinghouse, 2007, en particulier p. 91-135 (la citation se trouve p. 101) ; et, sous un angle plus critique, Jost Hermand, « Modernism Restored: West German Painting in the 1950s », *op. cit.*

[89] Axelle Fariat, *La vie artistique en Allemagne après 1945. Analyses et réflexions sur l'enseignement et ses répercussions dans l'art*, Bruxelles, Peter Lang, 2018, p. 56.

[90] Valérie Séguéla, « Les expositions d'art moderne en zone d'occupation française en Allemagne (1945-1949) », Gérard Monnier, José Vovelle (éd.), *op. cit.*, p. 177. Voir aussi sur ce programme d'exposition Marie-Amélie zu Salm-Salm, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 136-143. Sur l'administration artistique française en zone d'occupation allemande, voir Martin Schieder, *Expansion / Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, Munich / Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 24-35.

[91] L'exposition de 1948, « Zeitgenössische Britische Malerei », parmi les premières organisées en territoire allemand par le British Council, est cependant citée par Trier comme l'une des premières à avoir apporté des informations sur la scène artistique internationale (« 1945-1955. Fragmentarische Errinergunen », *op. cit.*, p. 12). Sur la politique culturelle britannique dans sa zone d'occupation, voir John-Paul Stonard, *op. cit.*, p. 105-132.

[92] Cara Sol Goldstein, « Before the CIA: American Actions in the German Fine Arts… », *op. cit.*, p. 769.

(lieux de collecte des œuvres spoliées par les Nazis) pour organiser des expositions à travers le pays[93]. Quant aux Soviétiques, leur attitude à l'égard de l'art moderne en Allemagne reste encore relativement ouverte dans l'immédiat après-guerre et ils n'hésitent pas à présenter de l'art « dégénéré », afin de s'attirer les faveurs de l'intelligentsia libérale allemande et de poursuivre leurs propres politiques de dénazification ; ce n'est qu'à partir de la fin 1946 qu'ils commencent à imposer une esthétique réaliste socialiste[94]. Entre-temps, ils ont organisé la fameuse « Allgemeine Deutsche Kunstausstellung » de Dresde, la plus grande exposition d'art moderne et contemporain depuis 1937 en Allemagne, avec près de 600 œuvres sélectionnées par un jury comprenant notamment les artistes expressionnistes Karl Hofer et Max Pechstein ou le critique d'art moderniste Will Grohmann[95]. En outre, si les Alliés jouent un rôle moteur dans cette réhabilitation de la modernité artistique, leurs efforts sont redoublés et parfois même anticipés par des initiatives allemandes autonomes – même si elles restent à cette époque encore sporadiques, marquées par « les contingences et un certain régionalisme »[96]. La première exposition d'art contemporain d'après-guerre est ainsi due, à l'été 1945, au sculpteur allemand et « émigré intérieur » Hans Uhlmann, devenu directeur du service culturel d'un arrondissement de Berlin[97], et la promotion de l'art moderne français est servie aussi par des propositions indépendantes du gouvernement d'occupation, comme celle du collectionneur Ottomar Domnick qui organise en 1948 une « Grande exposition itinérante d'art moderne français », centrée sur l'abstraction proche du Salon des réalités nouvelles[98].

Ainsi, paradoxalement, du fait des circonstances de l'occupation d'après-guerre et sous l'impulsion de politiques culturelles explicitement tournées vers la diffusion d'œuvres d'avant-garde, le public allemand a sans doute accès à plus de grandes expositions d'art moderne qu'aucun autre pays à la même époque[99]. Que ce soit sous l'impulsion des puissances occupantes ou d'initiatives intérieures, la réhabilitation des avant-gardes de la première moitié du siècle, et particulièrement d'avant 1933, constituent le but principal et parfois exclusif de nombre de musées et de lieux d'exposition en Allemagne, au moins jusqu'au milieu des années 1950, répondant en cela à une quadruple logique de rattrapage (*Nachholbedarf*) vis-à-vis de l'histoire artistique récente censurée sous le IIIe Reich, de restauration (*Restaurierung*) des

[93] Au sujet de ces Central Collecting Points, en particulier celui de Wiesbaden, voir Tanja Bernsau, *Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945*, Münster, Lit, 2013.

[94] Cora Sol Goldstein, *op. cit.*, p. 752-753. Sur les expositions d'artistes « dégénérés » organisées en territoire soviétique en 1945 et 1946, voir Michael Bollé, Eva Züchner (éd.), *op. cit.*, p. 354.

[95] Pour une présentation détaillée de cette exposition, voir *ibid.*, p. 352-377.

[96] Eduard Trier, « 1945-1955. Fragmentarische Errinergunen », *op. cit.*, p. 13.

[97] Maïté Vissault, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 75.

[98] Sur cette exposition, voir Martin Schieder, *Im Blick des Anderen*, *op. cit.*, p. 101-113.

[99] Voir la liste très étendue qu'en dresse Jutta Held dans *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-1949*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1981, p. 295-361.

collections endommagées par les confiscations et la guerre, de réparation (*Wiedergutmachung*) vis-à-vis des artistes, collectionneurs ou conservateurs réprimés par les Nazis, et enfin de rééducation (*Reeducation*) d'une population dressée à rejeter tout signe de modernité en art – autant de notions récurrentes dans les textes et discours de l'époque. C'est ce qui explique la place prééminente faite dans les institutions publiques ouest-allemandes, de l'après-guerre jusqu'au tournant des années 1960, à un art moderne historique, promu moins pour sa valeur proprement avant-gardiste de rupture et d'innovation que dans une logique de réconciliation, à la fois intérieure et extérieure, qui tend de ce fait à en atténuer les aspérités.

Les politiques culturelles comme les institutions de l'art contemporain vont donc se reconstruire progressivement en RFA, à partir de sa fondation en 1949, dans un contexte très singulier, marqué par un triple héritage historique, qui le distingue nettement des cas de la France et des Etats-Unis. Premièrement, contrairement à la France, l'Allemagne n'a pas connu une exclusion aussi générale et durable de l'art moderne hors des instances officielles : au contraire, des Sécessions de la fin du 19e siècle au constructivisme des années 1920, l'avant-garde a trouvé, auprès de dirigeants politiques et administratifs aussi bien que d'hommes de musées, des points d'appui décisifs et nombreux. Sans exagérer pour autant leur étendue et leur solidité, car ils ont toujours été contestés, ceux-ci ont fondé un début de tradition d'accueil de l'avant-garde dans les institutions publiques, qui constituera un appui et un point de référence essentiel après la chute du régime nazi pour reconstruire un soutien public à l'art moderne et contemporain – même si, comme nous le verrons, les lieux d'exposition les plus actifs en faveur des avant-gardes après 1945 ne sont pas nécessairement ces musées pionniers de la première moitié du siècle, dont la plupart des responsables cherchent plus à reconstituer leurs collections ruinées par le régime nazi qu'à poursuivre les ambitions prospectives et expérimentales de leurs prédécesseurs. Deuxièmement, s'il a donc existé au sein des administrations et des institutions publiques allemandes, sans doute plus qu'ailleurs, des poches de liberté pour les expérimentations avant-gardistes, il s'y est aussi développé, peut-être en raison de cela, une hostilité antimoderne plus agressive qu'en France à la même période, d'autant que les avant-gardes ont été un objet de polémique et d'affrontement prisé, en particulier pour les fractions les plus conservatrices d'un champ politique gravement polarisé. La politique de répression de « l'art dégénéré » sous le IIIe Reich est une héritière directe de ces contestations, déjà marquées sous l'Empire wilhelmien par l'antisémitisme et l'autoritarisme. L'Allemagne est donc aussi, des trois pays étudiés, celui qui apparaît en 1945 le plus éloigné d'une possible reconnaissance publique de l'art moderne, tant le champ artistique y apparaît dévasté – et, de fait, il faudra attendre les années 1960 pour que ses artistes et ses institutions regagnent une crédibilité et une influence internationales de premier rang. Mais, en même temps – et c'est là le troisième aspect

de cet héritage contradictoire –, la mémoire du nazisme et la nécessité impérieuse d'en réparer les désastres poussent les pouvoirs publics en Allemagne à s'ouvrir à l'art moderne et contemporain plus rapidement qu'ailleurs, dès l'immédiat après-guerre. Ces conditions historiques particulières expliquent que l'engagement des institutions publiques ouest-allemandes en faveur de l'art d'avant-garde se soit construit, de l'après-guerre jusqu'aux années 1970, selon des modalités plus diffuses et progressives qu'en France ou aux Etats-Unis où ce tournant avant-gardiste constitue une rupture historique plus marquée, impulsée de manière volontariste par l'Etat central, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents.

2. L'action de l'Etat fédéral dans les arts

On ne peut analyser les politiques artistiques menées en RFA après 1949 indépendamment de cette histoire contrastée et tourmentée dont elles héritent. Il faut aussi, pour cela, saisir les subtilités d'un système d'administration des arts non moins complexe et éclaté. C'est là d'ailleurs la conséquence même des vicissitudes historiques que nous venons d'exposer. En effet, outre ses options esthétiques antimodernes, la politique artistique nationale-socialiste se distingue par une autre caractéristique qui a déterminé négativement, comme un contre-modèle, les rapports des pouvoirs publics à l'art et la culture en RFA, à savoir la rupture qu'elle a représenté vis-à-vis de la tradition allemande du fédéralisme culturel, un principe consacré après l'unification et maintenu sous Weimar, malgré l'institution en 1920 d'un embryon d'administration centralisée des arts. La reconstruction culturelle de la RFA passe donc par la réaffirmation du fédéralisme, dont il est nécessaire de bien comprendre les modalités d'application concrètes, si l'on veut identifier les acteurs institutionnels de ce tournant vers l'avant-garde que nous cherchons à expliquer – des acteurs plus nombreux, épars et difficiles à cerner que dans les cas français et américain.

2.1. Fondements constitutionnels du libéralisme et du fédéralisme culturels en RFA

La Loi fondamentale promulguée le 23 mai 1949, qui tient lieu de constitution à la République Fédérale d'Allemagne jusqu'à aujourd'hui encore, ne s'étend pas beaucoup sur les obligations de l'Etat ou les droits des citoyens en matière de politique culturelle. Le mot de culture y est quasiment absent et on n'y trouve presque aucune disposition portant directement sur ce sujet[100]. Ses articles, et les interprétations qui s'en sont imposées, ont pourtant fondé pour les politiques culturelles ouest-allemandes un cadre relativement stable jusqu'aux années 1980 (quoique souvent discuté et débattu), circonscrit par un double principe de libéralisme et de fédéralisme. C'est dans son cinquième article que l'on trouve, en écho à un principe garanti pour la première fois par la constitution de Weimar, l'affirmation selon laquelle « l'art et la science, la recherche et l'enseignement sont libres ». Ce point peut paraître aujourd'hui trivial.

[100] Armin Klein, *Kulturpolitik, eine Einführung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, p. 74.

Il était loin d'avoir la même évidence en 1949, quatre ans à peine après la chute du régime nazi et alors que commençait à s'étendre dans la zone d'occupation russe – la RDA n'est fondée que quelques mois plus tard, le 7 octobre 1949 – le dirigisme culturel répressif en vigueur dans la plupart des pays sous hégémonie soviétique[101].

Le deuxième principe qu'établit la Loi fondamentale tient donc à l'affirmation du caractère fédéral de l'action culturelle. Il s'agit en fait d'une interprétation consacrée du texte constitutionnel plutôt que d'une disposition formelle : rien n'interdit en principe l'intervention de l'Etat central dans les affaires culturelles ni même la création d'un ministère fédéral de la culture[102]. Ce sont les ministères de la culture des différents *Länder* occidentaux qui formulent et imposent cette interprétation à l'automne 1949, lors de la réunion fondatrice à Bernkastel de la Conférence permanente des ministres de la Culture de la République fédérale d'Allemagne (selon son titre complet, généralement abrégé en allemand en « Kultusministerkonferenz », désormais KMK)[103]. Les ministres de la culture régionaux peuvent justifier leurs prérogatives par le principe de subsidiarité, fixé dans les articles 30 et 70 de la Loi fondamentale, selon lequel les *Länder* sont réputés compétents pour toutes les missions de l'Etat en l'absence de mention contraire. La « souveraineté culturelle » (*Kulturhoheit*) des Länder est donc déduite d'une absence dans la Loi fondamentale plutôt que d'une quelconque affirmation de celle-ci en ce sens, ce qui explique d'ailleurs que ce principe, bien que généralement admis, ait été souvent débattu depuis 1949[104]. En ce sens, la résolution de Bernkastel inaugure la longue histoire des stratégies d'affirmation et de préservation des prérogatives culturelles des *Länder* face à l'Etat fédéral, menées notamment par la Bavière et soutenues en général, mais pas systématiquement, par les grands partis de droite (CDU et CSU) face au SPD[105].

Ces prérogatives revendiquées par les *Länder* se retrouvent d'ailleurs dans leurs constitutions respectives (antérieures ou postérieures à la Loi fondamentale selon les cas), où les missions culturelles du gouvernement régional sont affirmées avec beaucoup plus de force que dans la constitution fédérale : la Bavière se définit ainsi comme « *Kulturstaat* » (un terme absent de la *Grundgesetz* de Bonn), tandis que les constitutions de Brême, de Rhénanie-Palatinat, de Rhénanie-du-Nord-Westphalie ou encore de Saxe établissent toutes que l'art et la culture doivent être protégés, soutenus et financés par l'administration du *Land*[106].

[101] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 507-511.

[102] Thomas Höpel, « La politique culturelle en Allemagne au XXe siècle », Philippe Poirrier (éd.), *Pour une histoire…*, *op. cit.*, p. 35-36 ; Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 601-607.

[103] Cette résolution est reproduite dans Deutscher Kulturrat (éd.), *Nach vierzig Jahren – ein bißchen weise?*, Fördergesellschaft für kulturelle Bildung des Deutschen Kulturrates, Bonn, 1991, p. 155.

[104] Pour une analyse juridique de cette question sur laquelle il existe une littérature importante, voir Katharina Pabel, *Grundfragen der Kompetenzordnung im Bereich der Kunst*, Berlin, Duncker & Humboldt, 2003.

[105] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 606.

[106] Armin Klein, *op. cit.*, p. 135-136. Pour une recension détaillée des articles constitutionnels consacrés aux missions culturelles de chacun des *Länder*, voir Manfred Abelein (éd.), *Deutsche Kulturpolitik. Dokumente*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, p. 52-69.

2.2. Les missions culturelles secondaires de l'Etat fédéral

Ces limites constitutionnelles expliquent la faiblesse traditionnelle des moyens accordés à la culture par l'administration centrale en Allemagne. Sur le long terme, malgré les principes de subsidiarité sans cesse réaffirmées par les villes et les *Länder* dans ce domaine, la tendance depuis la création de la RFA a plutôt été à un lent renforcement de l'intervention de l'Etat dans la culture – mais celui-ci ne s'est véritablement accéléré qu'à partir des années 1980 pour aboutir, en 1998 seulement, à la création d'un poste de Délégué du gouvernement fédéral pour la Culture et les médias[107]. Avant cette innovation administrative portée par le premier gouvernement Schröder, le ministère de l'Intérieur est le principal décideur, coordinateur et exécutant, au niveau fédéral, de la politique culturelle intérieure. Dès 1949, les « affaires culturelles de l'Etat fédéral » font partie de ses prérogatives et il se dote d'un département portant cet intitulé, qui connaît néanmoins diverses réorganisations au cours des années[108]. Le premier directeur de l'« Abteilung III-Kulturelle Angelegenheiten des Bundes » est le juriste et ancien ministre de la Culture de Prusse au temps de Weimar, Erich Wende, de 1950 à 1953, puis l'historien Paul Egon Hübinger de 1954 à 1959, suivi, après une période de vacance du poste, par Karl-Ulrich Hagelberg (également un juriste de formation) de 1961 à 1969[109] – soit des profils plus bureaucratiques que véritablement spécialisés dans le secteur culturel, un autre signe de l'importance limitée accordée à ce département au sein du ministère. Il comprend en moyenne une demi-douzaine de services[110], dont l'intitulé et l'extension peuvent varier et qui recouvrent la plupart des disciplines artistiques ainsi que les questions de patrimoine – dont le soutien aux arts plastiques et aux musées et l'administration de la Fondation du patrimoine culturel prussien (Stiftung Preußischer Kulturbesitz), en charge des Musées d'Etat de Berlin.

Dans les faits cependant, l'intervention du ministère de l'Intérieur dans la culture, et en particulier dans l'art contemporain, reste assez limitée. Pour l'essentiel, il s'attache à fournir des subventions à des programmes et des organisations jugés d'importance exceptionnelle. C'est le cas notamment, dans le champ qui nous intéresse, de la documenta de Cassel, à laquelle le gouvernement fédéral va apporter d'emblée un soutien décisif en 1954[111]. Ce type d'aide

[107] Voir Armin Klein, *op. cit.*, p. 116-129 ; Pascale Laborier, « Les charmes discrets du fédéralisme culturel coopératif allemand : de son invention à la République de Berlin », Diane Saint-Pierre *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 148.

[108] Son extension se voit en effet réduite lorsqu'est créé en 1962 un ministère fédéral pour la Recherche scientifique, de sorte qu'il est un temps associé au service des sports, avant d'être intégré en 1969, de manière assez étrange, au sous-département des Expulsés, réfugiés et victimes de guerre (Thomas Köstlin, *Die Kulturhoheit des Bundes. Eine Untersuchung zum Kompetenz- und Organisationsrecht des Grundgesetzes unter Berücksichtigung der Staatspraxis in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin, Duncker & Humblot, 1989, p. 162).

[109] Frank Bösch, Andreas Wirsching (éd.), *Abschlussbericht der Vorstudie zum Thema »Die Nachkriegsgeschichte des Bundesministeriums des Innern (BMI) und des Ministeriums des Innern der DDR (MdI) hinsichtlich möglicher personeller und sachlicher Kontinuitäten zur Zeit des Nationalsozialismus«* [En ligne], Munich/Potsdam, BMI, 2015, https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/veroeffentlichungen/2015/abschlussbericht-vorstudie-aufarbeitung-bmi-nachkriegsgeschichte.html (consulté le 29 novembre 2019).

[110] Son organigramme en 1970 est reproduit dans Manfred Abelein (éd.), *op. cit.*, p. 200.

[111] Sur les conditions précises d'attribution de cette première subvention, co-accordée avec le ministère des Questions pan-allemandes, voir Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 172-173.

demeure rare cependant et est conçu surtout comme le complément de financements déjà existants : dans le cas de la documenta, la subvention est ainsi conditionnée au versement d'une aide par la ville de Cassel et le *Land* de Hesse. Autrement dit, le ministère n'exerce pas de pouvoir d'initiative dans le secteur, ni même de supervision véritable.

D'autres programmes et mécanismes au niveau fédéral permettent le versement de subventions régulières à destination des artistes plasticiens. C'est le cas de la Deutsche Künstlerhilfe, un programme d'aide sociale aux artistes, mis en place en 1953 à l'initiative du président de la RFA Theodor Heuss, qui a été au cours de son mandat fervent partisan et promoteur d'un soutien aux arts et d'une politique culturelle ouest-allemande[112]. Son budget est abondé à la fois par le *Bund* et par les *Länder*, mais le choix précis des bénéficiaires est laissé à ces derniers, le but de ce programme étant bien d'identifier et de soutenir les artistes nécessiteux, indépendamment de tout critère esthétique[113]. Plus significatif d'un point de vue proprement artistique, le « Kunst am Bau », sorte d'équivalent du 1% artistique français, est aussi un programme plus ancien. Si de premières initiatives sont lancées en faveur de ce principe par des associations d'artistes sous Weimar[114], c'est en fait le régime nazi qui le concrétise à travers un décret édicté par Goebbels en mai 1934. Cette mesure s'accompagne de directives portant sur l'esthétique des œuvres de commande, avec une intention polémique à l'encontre de l'art moderne : à l'inverse de la tendance moderne qui aurait conduit à l'éloignement mutuel de l'architecture et des arts plastiques, et à leur isolement respectif vis-à-vis du peuple, ces commandes doivent viser à une intégration utilitaire des arts plastiques dans l'architecture au service de l'expression nationale[115]. Lorsqu'est reformé l'Etat allemand à l'Ouest en 1949, l'initiative est prise, d'abord par les *Länder*, de renouer avec cette pratique et aboutit le 25 janvier 1950 à une résolution du *Bundestag* fixant le montant de la commande à 1% du montant total de la somme engagée pour la construction ou le réaménagement de bâtiments fédéraux. La promulgation de directives concrètes pour l'application de ce 1% artistique, révisant celles de la période nazie, tarde toutefois : après un premier texte provisoire en 1953, il faut attendre 1957 pour que soit établies des directives définitives. Le gouvernement fédéral renonce, à rebours des buts de propagande de Goebbels, à exercer toute contrainte sur le contenu et le programme de ces commandes artistiques. Les principales évolutions au cours

[112] Voir à ce sujet les textes réunis dans Michael Kienzle, Dirk Mende (éd.), *Theodor Heuss. Politik durch Kultur, 1949-1959*, Bonn, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, 1985.

[113] Comme on le constate dans les archives du comité régional pour l'exécution de la *Deutsche Künstlerhilfe* de Rhénanie-du-Nord-Westphalie (LA NRW Nr. 275). Voir aussi à ce sujet Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Künstler-Report*, Munich, Hanser, 1975, p. 308-309.

[114] Elisabeth Dühr, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Francfort-sur-le-Main / Berne, Peter Lang, 1991, p. 15-31 ; Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS), 2011, p. 6-8.

[115] *Ibid.*, p. 11.

des années suivantes portent sur le montant à allouer (variant de 1 à 2%), sur la définition des formes d'art concernées et sur la procédure à suivre pour l'attribution des commandes, ce qui constitue le principal sujet de débats au sein de l'administration. Si la résolution du Bundestag de janvier 1950 réclamait une délégation du choix des artistes à des comités d'experts – en rupture avec les décisions autoritaires exercées sous le régime nazi par le ministre de la Propagande –, dans les faits, cette demande n'est pas suivie d'effets. Dans l'immédiat après-guerre, le discours des responsables politiques sur la commande artistique ne rompt en fait que très partiellement avec les logiques qui prévalaient sous le régime antérieur : cette procédure est d'abord conçue dans les années 1950 comme un moyen de contrecarrer les tendances modernistes en art comme en architecture, en opposant à un art d'exposition, corrompu par des formules à la mode et des expérimentations gratuites incompréhensibles pour le sens commun, un « Kunst am Bau » qui doit lui plutôt relever des arts appliqués et se montrer concret et populaire. Dans cette perspective, on se défie des comités d'experts dont on craint qu'ils privilégient un art d'initiés, inaccessible à la compréhension de tous[116]. Ce n'est qu'en 1975 que de nouvelles directives réaffirment la nécessité de mettre en place des concours ouverts pour les travaux de grande envergure, insistent sur les principes de transparence et de participation démocratique et recommandent à cet effet d'inclure artistes, spécialistes et associations corporatives dans les comités de sélection, mais aussi des représentants des citoyens et des professionnels (architectes, décorateurs, etc.) impliqués dans les chantiers[117].

Si ces programmes ne jouent donc qu'un rôle très marginal, voire défavorable, dans le soutien des institutions publiques ouest-allemandes à la scène d'avant-garde contemporaine, une institution néanmoins occupe une place singulière au sein du ministère de l'Intérieur et plus généralement de la politique culturelle à l'échelon fédéral, à savoir la Fondation du patrimoine culturel prussien, plus ancienne fondation placée sous le contrôle du *Bund*[118]. Sa création résulte de la dissolution du *Land* de Prusse décidée au sortir de la guerre par les Alliés (qui attribuent à l'ancien Etat le militarisme et l'expansionnisme au fondement du régime nazi). Les biens culturels prussiens se trouvent alors dispersés à travers le territoire allemand et divisés entre Est et Ouest[119]. Or, la Loi fondamentale de 1949 ne résout qu'imparfaitement cette situation : l'article 135 prévoit dans son premier alinéa que les biens d'une entité territoriale dissoute ou modifiée sont transférés au *Land* sur le territoire duquel ils se trouvent désormais, mais le quatrième alinéa introduit la possibilité pour la loi fédérale d'instituer une exception à ces principes généraux en cas d'« intérêt prédominant » du *Bund*. Il en découle un conflit durable entre l'Etat central et les *Länder* qui s'étendent sur l'ancien territoire prussien, principalement

[116] *Ibid.*, p. 46-47.
[117] *Ibid.*, p. 53-54.
[118] Armin Klein, *op. cit.*, p. 117.
[119] Timo Saalmann, *Kunstpolitik der Berliner Museen, 1919-1959*, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 271.

la Rhénanie-du-Nord-Westphalie, la Hesse et le Bade-Wurtemberg, auxquels il faut ajouter Berlin-Ouest qui ne veut pas céder un patrimoine considéré comme indissociable de son histoire et son identité. Plus généralement, l'Etat fédéral doit s'affronter à l'ensemble des ministères de la Culture régionaux réunis au sein de la KMK, qui voient là un cas décisif pour l'interprétation et l'application des principes du fédéralisme culturel. Le *Bund* parvient finalement – au terme de péripéties dont il n'est pas utile ici de rappeler les détails[120] – à créer en 1957 une fondation publique, placée sous sa responsabilité directe, à laquelle doivent être transférés tous les biens de l'ancien Etat de Prusse. Les *Länder* perçoivent cette institution comme l'embryon d'un ministère fédéral de la Culture sapant leur souveraineté culturelle qu'ils jugent garantie par la Loi fondamentale, et portent donc l'affaire devant la Cour constitutionnelle allemande qui juge en 1959 la décision du *Bund* fondée constitutionnellement. Fin 1961, le conseil de la Fondation élit son premier président, le juriste Hans-Georg Wormit, et la Stiftung Preußischer Kulturbesitz devient opérationnelle. En 1974 enfin, un accord est conclu entre l'Etat fédéral et les *Länder* pour la participation de ces derniers au financement de la Fondation[121].

Si la Fondation du patrimoine culturel prussien recouvre des institutions variées[122], elle a surtout la charge des Musées d'Etat de Berlin, du moins ce qu'il en reste, la plupart d'entre eux (notamment l'Île des Musées) se trouvant à l'Est. A ce titre, elle coiffe la Nationalgalerie, dont une partie des collections permet d'ouvrir en 1968 la Neue Nationalgalerie, première institution de cet ensemble muséal berlinois spécifiquement dédiée à l'art moderne et contemporain – même si, nous l'avons vu, la Nationalgalerie avait déjà promu sous le Reich puis sous Weimar l'art de son époque, des impressionnistes français aux expressionnistes allemands, à l'initiative de ses deux directeurs emblématiques Hugo von Tschudi et Ludwig Justi. La Neue Nationalgalerie est en tout cas le seul musée de ce type en RFA placé sous la tutelle (partielle) de l'Etat fédéral. Néanmoins, le rôle du *Bund* dans sa création et son développement doit, là encore, être minoré. D'une part, on retrouve à nouveau dans cette architecture organisationnelle une multiplication des niveaux hiérarchiques et des mécanismes de délégation qui font que le ministère de l'Intérieur n'exerce dans les faits qu'un pouvoir très indirect sur la Neue Nationalgalerie : la Fondation et, en son sein, la direction des Musées d'Etat de Berlin constituent, entre l'Etat et le musée en question, deux échelons intermédiaires qui accaparent l'essentiel du pouvoir de décision sur cette institution. D'autre part, et surtout, le gouvernement fédéral ne joue pas de rôle décisif dans la création de la Neue Nationalgalerie. L'initiative en

[120] Un récit très complet, centré sur le sort des musées de Berlin, se trouve dans *ibid.*, p. 269-325 ; voir aussi Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 609-611 ; et Deutscher Kulturrat (éd.), *op. cit.*, p. 119-137.

[121] En 1982, le budget de la Fondation représente un quart des dépenses totales du budget fédéral pour la culture (hors politique culturelle extérieure), ce qui en fait donc le premier instrument d'action du *Bund* dans ce domaine d'intervention (Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 608).

[122] Outre les Musées d'Etat de Berlin, elle comprend la Bibliothèque d'Etat de Berlin, les Archives d'Etat secrètes de Prusse, l'Institut d'Etat pour la recherche musicale, etc. (Armin Klein, *op. cit.*, p. 118).

revient d'abord à Adolf Jannasch, le directeur de la Galerie des 20. Jahrhunderts, un musée d'art moderne fondé et soutenu par l'administration de Berlin-Ouest au sortir de la guerre. C'est Jannasch qui réclame et obtient de cette même administration la construction d'un nouveau bâtiment pour ses collections, détermine son emplacement dans la ville, définit les lignes directrices du futur musée, et obtient (avec l'aide des pouvoirs publics) que Mies van der Rohe en soit l'architecte. Ce n'est qu'en 1965, quatre ans après la pose de la première pierre, qu'émerge l'idée de fusionner ce projet muséal jusqu'alors exclusivement ouest-berlinois avec les collections modernes de la Nationalgalerie et donc de faire passer la future institution sous la tutelle de la Fondation pour le patrimoine culturel prussien[123]. Non seulement l'administration fédérale n'est pas à l'initiative de ce nouveau musée, mais elle n'exerce donc qu'un travail d'accompagnement tardif et lointain, qui se résume surtout à l'attribution de subventions, pour un projet essentiellement élaboré et mis en œuvre par des acteurs publics locaux – de manière assez comparable au cas de la documenta.

2.3. La diplomatie culturelle, terrain d'action privilégié de l'Etat fédéral

2.3.1. Une politique culturelle extérieure déléguée aux « *Mittlerorganisationen* »

Il est cependant un domaine où l'Etat fédéral conserve une influence prédominante, celui de la politique culturelle extérieure. Celle-ci est principalement supervisée par l'Auswärtiges Amt (le ministère des Affaires étrangères) qui, avant même sa refondation officielle en avril 1951, dispose déjà d'un service de la culture[124], hérité de la période de Weimar[125] et dirigé par le diplomate Rudolf Salat jusqu'en 1955. Le ministère concentre de ce fait la majeure part des dépenses culturelles de l'Etat fédéral[126]. Néanmoins, il a affaire, dans ce domaine d'action, à d'importants conflits qui l'opposent au ministère de l'Intérieur ainsi qu'au ministère des Questions pan-allemandes, quant à l'attribution de leurs compétences respectives[127]. Surtout, le ministère des Affaires étrangères ne contrôle pas de bout en bout l'exécution des différents programmes relatifs à la politique culturelle extérieure, même dans les secteurs dont il a la charge exclusive. Il exerce plutôt un travail d'élaboration des buts et principes généraux de cette politique, puis de financement, de supervision et coordination d'un certain nombre d'organisations, relativement autonomes vis-à-vis du gouvernement central, auxquelles est

[123] Christina Thomson, « Neubau und Fusion. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie und den Vereinigten Kunstsammlungen 1961 bis 1968 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1967. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 114-148.

[124] Steffen Kathe, *Kulturpolitik um jeden Preis. Die Geschichte des Goethe-Instituts von 1951 bis 1990*, Munich, Martin Meidenbauer, 2005, p. 77-78.

[125] Kurt Düwell, « Die Gründung der Kulturpolitschen Abteilung im Auswärten Amt 1919/20 als Neuansatz. Inhaltliche und organisatorische Strukturen der Reform auswärtiger Kulturpolitik nach dem Ersten Weltkrieg », Kurt Düwell, Werner Link (éd.), *Deutsche auswärtige Kulturpolitik seit 1871*, Cologne, Böhlau, 1981, p. 46-61.

[126] Werner Link, « Thesen über Mittlerorganisationen in den deutschen auswärtigen Kulturbeziehungen », Kurt Düwell, Werner Link (éd.), *op. cit.*, p. 265-266. A titre indicatif, au milieu des années 1980, la part du ministère des Affaires étrangères dans les dépenses culturelles du *Bund* est de 45% et de 16% pour le ministère de l'Intérieur, deuxième ministère le plus dépensier en la matière (Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 601).

[127] Sur ces conflits de compétence, voir Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 594-601.

confiée leur application concrète. En effet, la diplomatie culturelle ouest-allemande repose sur d'importants mécanismes de délégation. Si l'idée d'attribuer les fonctions de représentation culturelle d'un pays à l'étranger à des organismes juridiquement indépendants des autorités gouvernementales est une pratique répandue dans de nombreux Etats – c'était le cas par exemple de l'Association française d'action artistique ou du British Council à ses débuts –, la politique culturelle extérieure de la RFA se caractérise par le nombre élevé des organisations parapubliques (dites *Mittlerorganisationen*[128]) qu'elle implique. C'est d'ailleurs l'une des sources de critiques récurrentes à son encontre, dans la presse et au Bundestag, surtout à partir du milieu des années 1960, lorsque s'impose dans le débat public la nécessité d'une réforme de la diplomatie culturelle, considérée comme trop fragmentée, opaque et, de ce fait, négligée[129].

Ces organisations « médiatrices » de l'action publique, spécialisées en général sur un domaine précis de la diplomatie culturelle (recherche scientifique, expositions d'art, échanges étudiants, apprentissage linguistique, médias internationaux, etc.) peuvent avoir divers statuts (associations, fondations ou sociétés de droit privé) et des relations variées (contractuelles ou plus informelles) avec le ou les ministère(s) qui les financent et les missionnent. Dans certains cas, leurs liens sont distendus et ces organisations fonctionnent comme des associations quasi indépendantes, notamment aux débuts de l'existence de la RFA où le ministère des Affaires étrangères n'exerce qu'un contrôle très lâche sur leurs activités[130]. Cette accumulation d'organisations[131] peut être rapportée à trois facteurs au moins. Elle est pour une part le résultat, plus ou moins subi, de l'histoire politique complexe et de l'unification tardive de l'Allemagne : certaines de ces institutions ont ainsi d'abord émergé dans un contexte local, comme l'Institut für Auslandsbeziehungen, toujours installé à Stuttgart et financé en partie par le *Land* de Bade-Wurtemberg, ou le Goethe-Institut, très lié à ses débuts à Munich et au *Land* de Bavière. Elle a été aussi assumée et justifiée à partir de la fondation de la RFA comme une manière de rompre avec le centralisme autoritaire de la propagande extérieure nazie[132] : elle peut ainsi se lire comme l'une des traductions organisationnelles de la doctrine qui structure la diplomatie ouest-allemande dans les années 1950, dominée par de principes de prudence et de retenue (« *Haltung der Zurückhaltung* » selon la forme consacrée[133]), qui doivent permettre de restaurer l'image

[128] Selon le terme consacré en Allemagne et que l'on pourrait traduire par « organisations médiatrices ». Voir à ce sujet Armin Klein, *op. cit.*, p. 112-113 ; Werner Link, *op. cit.* ; et Kurt-Jürgen Maaß, « Das deutsche Modell – Die Mittlerorganisationen », *Id.* (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015, p. 263-277.

[129] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 599-600 ; Corine Defrance, « La politique culturelle extérieure de la RFA au service de la diffusion d'une nouvelle image de soi à l'étranger ? (1949-1969) », *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, tome 40, n°3, 2009, p. 376.

[130] Steffen Kathe, *op. cit.*, p. 36.

[131] Pour une longue liste de ces *Mittlerorganisationen* impliquées dans la politique culturelle extérieure en 1981 (plus d'une vingtaine sont recensées), voir Werner Link, *op. cit.*, p. 267.

[132] Steffen Kathe, *op. cit.*, p. 157 ; Corine Defrance, *op. cit.*, p. 369.

[133] Littéralement, « attitude de retenue » (*ibid.*).

ternie de l'Allemagne à l'étranger. Le dense réseau de délégations qui structure la politique culturelle extérieure ouest-allemande apparaît de ce point de vue comme l'équivalent fonctionnel des principes de décentralisation en vigueur dans la politique culturelle intérieure et, de manière générale, comme un dérivé du fédéralisme sur lequel repose l'organisation de l'Etat ouest-allemand. D'ailleurs, même si leur action est moins primordiale, villes et *Länder* interviennent aussi dans ce domaine[134], soit individuellement – par exemple dans le cas de la ville-Etat de Berlin-Ouest qui occupe évidemment une place singulière dans la diplomatie culturelle de la RFA à cette époque –, soit à travers leurs organes de coordination respectifs (Kultusministerkonferenz et) qui disposent de commissions spécifiques en matière d'action internationale[135] et peuvent prendre des résolutions sur ces thèmes[136].

Mais cette dispersion organisationnelle tient aussi et surtout, dans la première décennie d'existence de la RFA, à un certain désintérêt des dirigeants fédéraux pour la politique culturelle extérieure du jeune Etat. En effet, dans le contexte de la reconstruction d'après-guerre et des tensions grandissantes de la guerre froide, les diplomates ouest-allemands sont loin de mettre la culture au premier rang de leurs priorités[137]. Si, comme nous l'avons signalé, un département culturel est rapidement institué au sein du ministère des Affaires étrangères, dans les faits cependant, il faut attendre près de cinq ans après la création de la RFA pour qu'il puisse obtenir les moyens humains et financiers indispensables à son action et servir d'interlocuteur reconnu aux différents organismes impliqués dans la diplomatie culturelle ouest-allemande[138]. Durant la première décennie d'existence de la RFA, la culture reste considérée, selon l'un des cadres même de l'Auswärtiges Amt, comme « un accessoire de la politique étrangère »[139]. Il faut attendre l'arrivée à la tête du département culturel du ministère des Affaires étrangères de Dieter Sattler (en poste entre 1959 et 1966) pour que cet état de fait change : celui-ci déclare venue « l'heure de la politique culturelle » et c'est à cette période que la notion même d'*auswärtige Kulturpolitik* (« politique culturelle extérieure ») se répand et s'impose, alors que prévalait auparavant celle de *Kulturwerbung* (« promotion de la culture »), qui traduisait une vision plus instrumentale de la culture en matière de diplomatie[140]. Le budget culturel du ministère passe

[134] Voir à ce sujet Kurt-Jürgen Maaß, « Unentbehrliche Partner – Die Bundesländer », *Id.* (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015, p. 254-257 ; et *Id.*, « Know-how, Netzwerke, Nachhaltigkeit – die Kommunen », *ibid.*, p. 258-262.

[135] Peter Fränz, Kurt Frey (éd.), *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1969-1970*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1969, p. 238-241.

[136] Voir par exemple Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik. Empfehlungen, Richtlinien und Hinweise des Deutschen Städtetages zur Praxis städtischer Kulturpolitik 1946 bis 1970*, Berlin / Cologne / Mayence, W. Kohlhammer Verlag, 1971, p. 23-24.

[137] Steffen Kathe, *op. cit.*, p. 107-108.

[138] *Ibid.*, p. 77.

[139] Corine Defrance, « La réforme de la politique culturelle extérieure de la RFA. Apports et limites du renouveau, 1966-1974 », Andreas Wilkens (éd.), *Willy Brandt et l'unité de l'Europe. De l'objectif de paix aux solidarités nécessaires*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011, p. 329.

[140] Corine Defrance, « La politique culturelle extérieure de la RFA au service… », *op. cit.*, p. 372.

ainsi de 50 à 200 millions de Marks sous le mandat de Sattler et dépasse les 300 millions à la fin de la décennie[141]. Les arts plastiques suivent cette tendance générale : il faut attendre le tournant des années 1960 pour que des programmes consistants soient développés dans ce domaine, à travers surtout trois de ces « *Mittlerorganisationen* », le Goethe-Institut, le Deutsche Akademischer Austauschdienst (DAAD) ou « Service allemand d'échanges universitaires » et l'Institut für Auslandsbeziehungen (IfA) ou « Institut pour les relations internationales »[142].

2.3.2. L'IfA, le Goethe-Institut et le Berliner Künstlerprogramm : le développement de la diplomatie culturelle dans les années 1960 et la lente ouverture à l'art contemporain

Si certaines organisations-relais de la diplomatie culturelle ouest-allemande ont été nouvellement créées après 1949 (comme Inter Nationes ou la Deutsche Welle), nombre d'entre elles sont issues de la refondation dans les années 1949-1953[143] d'anciennes entités dissoutes au sortir de la guerre à cause de leur implication dans le régime nazi : c'est le cas des trois organisations qui nous intéressent. L'IfA avait ainsi été fondé en 1917, sous le nom de Deutsche Ausland-Institut, à l'initiative d'un entrepreneur soutenu par le roi du Wurtemberg, avec des intentions plutôt pacifistes et libérales, avant d'être repris en main par les Nazis et mis au service de sa propagande[144]. Il est refondé en 1951, la même année que le Goethe-Institut, qui avait quant à lui été créé en 1925 sous le nom de Deutsche Akademie, avec d'emblée une orientation nationaliste qui le prédisposait à servir les thèses nationales-socialistes[145]. Quant au DAAD, il est fondé en 1950 dans la continuité d'une précédente association portant le même nom, créée en 1925 et dissoute au sortir de la guerre[146]. Si l'histoire de ces trois organisations suit donc une chronologie similaire, leurs fonctions sont bien différentes. Seul l'IfA est d'emblée tourné vers les arts plastiques, et ce de longue date puisqu'il déjà organisait sous Weimar des expositions itinérantes, une activité que l'Institut reprend au milieu des années 1950. Mais il s'agit surtout d'expositions historiques[147], avec pour but principal de réarrimer la RFA au bloc occidental, en

[141] Corine Defrance, « La réforme de la politique culturelle extérieure de la RFA… », *op. cit.*, p. 330.

[142] Nous laissons de côté une autre organisation de ce type, mais à l'influence et à la durée de vie bien plus réduites, le Deutscher Kunstrat (« Conseil artistique allemand »), sorte de représentant d'intérêt des associations d'artistes allemandes, dédié à la promotion de l'art allemand à l'étranger. Créé en 1954, il est financé presque entièrement par le ministère des Affaires étrangères à partir de 1960, avant d'être dissous et intégré à l'IfA en 1970. Durant son existence, il a surtout organisé un petit nombre d'expositions d'art étranger en Allemagne et d'art allemand à l'étranger, dont moins d'une demi-douzaine dédiée à l'art moderne, sur son versant le plus consacré. Peu de publications semblent exister à son sujet mais quelques documents sont conservés aux archives fédérales de Coblence (Bundesarchiv, B 255, « Deutscher Kunstrat e.V. »).

[143] Corine Defrance, « La politique culturelle extérieure de la RFA au service… », *op. cit.*, p. 369.

[144] Kurt Düwell, « Gründung und Entwicklung des Deutschen Ausland-Instituts, 1917-1932 », Ronald Grätz (éd.), *Geschichte, Beziehungen, Perspektiven. 100 Jahre ifa*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2016, p. 12. Katja Gresche, « Das Deutsche Ausland-Institut 1933-1945 », *ibid.*, p. 37-42.

[145] Steffen R. Kathe, *op. cit.*, p. 68-71.

[146] Otto Singer, « Auswärtige Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Konzeptionelle Grundlagen und institutionnelle Entwicklung seit 1945 », *Wissenschaftliche Dienst des deutschen Bundestages*, Berlin, Deutscher Bundestag, 2003, p. 6.

[147] Heike Denscheilmann, « Ausstellungen auf Weltreise. Zum Konzept der Tourneeausstellungen », Ronald Grätz (éd.), *op. cit.*, p. 98.

tentant de rétablir, après le nazisme, l'image de l'Allemagne comme pays de grande tradition culturelle : c'est là un objectif commun à la plupart des entreprises de ce type jusqu'au milieu des années 1960, conduisant à promouvoir une vision assez prudente et conservatrice de la culture allemande[148]. Ce n'est qu'en 1971, sous l'impulsion d'Hermann Pollig (fondateur et directeur du département artistique de l'institut de 1954 à 1993), que l'IfA développera de nouvelles ambitions dans ce domaine, avec la mise en place d'un comité consultatif composé de curateurs reconnus, qui ouvrent ses expositions à l'art contemporain, la création d'un premier espace d'exposition à Stuttgart et le début d'une politique d'achats à des artistes vivants[149].

Le Goethe-Institut, quant à lui, est tourné tout entier dans les années 1950 vers l'enseignement et la promotion de la langue allemande et n'entretient initialement aucun lien avec les arts à proprement parler. Il dispose en outre d'une grande indépendance et de faibles moyens, proportionnés à la relative indifférence des diplomates de Bonn dans les années 1950 pour l'action culturelle. Ce n'est qu'à la fin de la décennie que la situation évolue, à un moment où l'Institut, confronté à l'expansion de ses activités et à de nouveaux besoins de financements, cherche à se rapprocher du ministère des Affaires étrangères, tandis que celui-ci commence, réciproquement, à accorder une importance nouvelle à l'action culturelle extérieure, sous l'impulsion de Dieter Sattler. Celui-ci décide en 1960 d'attribuer au Goethe-Institut l'ensemble des instituts culturels fédéraux alors aux mains de son ministère – des organes administrés par des attachés culturels placés auprès des ambassades et missions diplomatiques à l'étranger, principalement dédiés à des fonctions de représentation au service de la diplomatie ouest-allemande[150]. Prétextant une volonté d'alléger le budget du ministère et de déléguer son action culturelle à un organisme spécialisé et indépendant, Sattler permet en fait à l'*Auswärtiges Amt* de prendre progressivement le contrôle du Goethe-Institut[151], au fil d'une série de circulaires qui sont finalement consacrées juridiquement en 1969 par le contrat-cadre que réclamaient de longue date les responsables du Goethe-Institut. Le ministère des Affaires étrangères est désormais presque le seul financeur extérieur de l'Institut et il peut exercer un droit de regard à tous les niveaux, aussi bien sur le choix des œuvres diffusées que sur les nominations à tous les postes de l'organisation. C'est d'ailleurs une source de conflits réguliers entre les deux

[148] Corine Defrance, « La politique culturelle extérieure de la RFA au service… », *op. cit.*, p. 372.

[149] Katharina Ritter, « Divergierende Konvergenz. Die Ausstelllungspraxis des ifa », Elke aus dem Moore, Matthias Flügge, Matthias Winzen (éd.), *Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs. Werke aus dem Kunstbestand des ifa, 1949-heute*, cat. exp., Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (26 octobre 2013-2 mars 2014), Stuttgart / Heidelberg, Institut für Auslandesbeziehungen / Kehrer, 2013, en particulier p. 56-58. Une liste des expositions de l'IfA depuis 1964 se trouve dans *ibid.*, p. 453.

[150] Steffen Kathe, *op. cit.*, p. 201.

[151] C'est du moins la thèse de Steffen Kathe (*ibid.*, p. 198-215), selon lequel les raisons invoquées (la délégation à un organisme indépendant et la réduction des dépenses du ministère) ne tiennent pas. De fait, cette décision n'a pas été suivie d'un retrait du ministère en matière de politique culturelle extérieure (c'est plutôt le contraire). Corine Defrance, quant à elle, y voit bien une politique effective de délégation de la part de Sattler (« La politique culturelle extérieure de la RFA au service… », *op. cit.*, p. 373).

instances, qui donnent souvent lieu à de grandes polémiques publiques. Le ministère n'hésite pas en effet à exercer des formes de censure ou à sanctionner les responsables du Goethe-Institut pour la tenue de manifestations culturelles qu'il désapprouve : il refuse par exemple en 1957 une subvention accordée par l'Institut à une représentation de *L'Opéra de Quat'Sous* de Brecht prévue en France[152], réprimande ses responsables en 1967 pour le financement d'une tournée de conférences de l'écrivain et intellectuel critique Hans Magnus Enzensberger ou s'offusque encore en 1975 d'une soirée de l'Institut de Rome placée sous le signe d'un poète allemand antimilitariste ; en retour, les responsables du Goethe-Institut tendent à pratiquer des formes d'autocensure qui suscitent l'indignation de la presse, par exemple lorsqu'ils refusent de soutenir en 1975 une pièce de théâtre consacrée au coup d'Etat chilien[153]. Néanmoins, la décision de Sattler constitue pour l'histoire du Goethe-Institut un jalon essentiel puisque celui-ci, jusqu'alors centré exclusivement sur l'enseignement de l'allemand, se trouve désormais doté d'un département culturel spécifique (créé en 1960), qui va prendre une importance croissante : alors qu'il n'organise encore aucune exposition en 1960, puis seulement une poignée dans les années suivantes (une en 1961, six en 1962), il en produit plus de 600 en 1969[154].

C'est à la même période, dans la première moitié des années 1960, que le DAAD se dote d'un organe spécifique pour les arts, le Berliner Künstlerprogramm (« programme artistique berlinois »), alors qu'il ne se consacrait jusque-là qu'aux échanges internationaux d'étudiants, d'enseignants et de chercheurs. Cette initiative ne revient pas en fait au DAAD ni même à un quelconque autre organisme administratif ou parapublic ouest-allemand, mais – cas assez original – à un acteur privé et étranger, la Ford Foundation, alors l'une plus grandes fondations philanthropiques américaines, dont nous avons déjà évoqué le rôle (aux côtés de la Fondation Rockefeller) dans le développement au même moment des politiques culturelles aux Etats-Unis. Son implication doit être replacée dans le contexte de grave crise géopolitique que connaît Berlin à cette période et qui aboutit à la construction du mur à l'été 1961. Ces événements suscitent évidemment l'inquiétude, non seulement des responsables politiques berlinois (au premier rang desquels Willy Brandt, alors maire de Berlin-Ouest), mais aussi des milieux artistiques et intellectuels de la ville, ainsi que de leurs partenaires occidentaux. Afin de prévenir les risques d'isolement, certaines personnalités du monde littéraire et musical ouest-allemand demeurées à Berlin, comme Hans-Heinz Stuckenschmidt, Günter Grass ou Walter Höllerer, cherchent à ranimer et étendre la vie et les infrastructures culturelles de la ville[155] et

[152] L'interdiction de pièces de Brecht est loin d'être l'apanage de l'*Auswärtiges Amt* : c'est dans les années 1950 une cible récurrente de censure de la part des collectivités locales (Rainer Frank, *Kultur auf dem Prüfstand. Ein Streifzug durch 40 Jahre kommunaler Kulturpolitik*, Munich, Minerva Publikation, 1990, p. 67).

[153] Pour une liste non-exhaustive de ces nombreux scandales qui ont façonné la réputation polémique du Goethe-Institut à cette période, voir Steffen Kathe, *op. cit.*, p. 230-231.

[154] *Ibid.*, p. 168. Nous n'avons pas pu trouver une liste complète de ces expositions.

[155] Peter Nestler, « Das Berliner Künstlerprogramm. Vorläufe und Anfänge », Stefanie Endlich, Rainer Höynck

l'établissement d'un grand centre culturel à Berlin-Ouest est envisagé[156]. Mais ces projets ne trouvent un aboutissement concret qu'avec l'intervention de la Ford Foundation, et plus particulièrement de Joseph E. Slater et Shepard Stone, tous deux en charge de l'International Affairs Program de la Fondation[157]. Un rôle important semble avoir été joué aussi par Nicolas Nabokov, compositeur russo-américain alors président du Congrès pour la liberté de la culture et proche de Willy Brandt[158], qui cherchait lui-même à cette période à faire de Berlin un « lieu d'art et de science »[159]. L'idée de créer un programme de résidence d'artistes reviendrait à Nabokov, qui aurait sollicité à cet effet Stone pour qu'il convainque les *trustees* de la Ford Foundation d'attribuer à ce projet les fonds nécessaires[160]. Les circonstances précises de la création de ce programme restent en fait assez opaques[161] et rarement détaillées dans les publications qui lui sont consacrées (souvent éditées par le DAAD lui-même). En effet, dès 1966, le rôle que joue le CIA dans le financement du Congrès pour la liberté de la culture est révélé publiquement et provoque un scandale ; le Berliner Künstlerprogramm fait partie des institutions sur lesquelles est jetée la suspicion suite à ces révélations[162], d'autant que Shepard Stone a également œuvré au sein de la Ford Foundation en lien direct avec l'agence de renseignement américaine. Il est clair en tout cas que la création de l'« Artists-in-Residence Program » (son premier nom) s'inscrit dans une stratégie de contre-offensive culturelle déterminée prioritairement par des enjeux géopolitiques, à un moment de mise sous tension de Berlin-Ouest par le bloc soviétique, avec le soutien plus ou moins direct des services secrets américains et la coopération sur place des pouvoirs politiques et des milieux artistiques et intellectuels. En tout cas, comme le relève fièrement Peter Nestler, « quinze mois à peine après le 13 août 1961 » (date du début de la construction du mur)[163], le programme « Artists-in-Residence » de Berlin est créé, en même temps que deux autres organisations soutenues par la Ford Foundation, dédiées à la littérature et à la musique. La Fondation a promis à l'ensemble de ces trois institutions 8 millions de dollars sur trois ans[164] et, dès avril 1963, elle transfère

(éd.), *Blickwechsel. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Berlin, Argon Verlag, 1998, p. 59.

[156] Peter Nestler, « Rückblick auf 10 Jahre Berliner Künstlerprogramm », Thomas Deecke (éd.), *10 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Bonn-Bad Godesberg, Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1975, p. 10.

[157] *Ibid.*

[158] Peter Nestler, « Das Berliner Künstlerprogramm. Vorläufe und Anfänge », *op. cit.*, p. 60.

[159] Selon le titre d'un rapport du Sénat berlinois de 1963 dont nous reparlerons plus loin (« Zweiter Bericht über den Ausbau Berlins als Stätte der Bildung, der Wissenschaften und der Kunst », LAB/B Rep 014 Nr. 1512).

[160] Pour plus de détails, voir Volker R. Berghahn, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe: Shepard Stone Between Philanthropy, Academy, and Diplomacy*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 234-235. Selon Peter Nestler, ce serait lui-même qui aurait initié l'idée et en aurait convaincu la Ford Foundation, avec le soutien de Willy Brandt (voir notre entretien avec Peter Nestler, 25 mai 2019, Annexes V-1.2.).

[161] Le DAAD ne conserve pas d'archives sur le Berliner Künstlerprogramm et celles que nous avons pu consulter au Landesarchiv de Berlin sont assez maigres, en tout cas muettes sur les origines du programme.

[162] Jan Bürger, « Die Kissinger Boys. Von der Harvard Summer School zur Suhrkamp Culture », *Zeitschrift für Ideengeschichte*, cahier XI, n°4, hiver 2017, p. 14.

[163] Peter Nestler, « Das Berliner Künstlerprogramm. Vorläufe und Anfänge », *op. cit.*, p. 59.

[164] Stefanie Endlich, Rainer Höynck (éd.), *op. cit.*, p. 58.

l'exécution du programme de résidence au DAAD, qui nomme à sa tête Nestler, accompagné de deux consultants artistiques[165] [102]. Le transfert de responsabilités aux autorités ouest-allemandes était en fait envisagé dès les débuts du programme par Nabokov et Stone[166]. Il devient définitif en août 1965, au terme des trois années de financement prévues par la fondation américaine[167]. C'est à ce moment-là qu'il prend le nom, toujours en vigueur, de Berliner Künstlerprogramm. A partir de cette date, il est entièrement financé par les pouvoirs publics ouest-allemands, via deux sources : la ville-Etat de Berlin et le ministère des Affaires étrangères, dont la part est un peu plus élevée (environ trois cinquièmes du budget total[168]).

Le principe du Künstlerprogramm est simple : 20 à 25 artistes étrangers, issus de trois disciplines (arts plastiques, littérature, musique) sont invités à résider entre trois mois et un an à Berlin et se voient attribuer pour cela une bourse et des moyens de travail (notamment des ateliers à la Künstlerhaus Bethanien pour les artistes plasticiens[169]). Au départ, le mode de sélection est tout à fait informel et les invitations reposent sur les contacts personnels des initiateurs du programme, selon le principe « *Bring your famous friends* », comme le résume Nestler[170]. Ce mode de fonctionnement s'avère d'ailleurs peu favorable aux arts plastiques, les fondateurs du programme étant plutôt issus des milieux littéraires et musicaux et moins au fait de l'actualité artistique internationale[171]. A partir du moment où il passe aux mains des pouvoirs publics (et sur les deniers, donc, des contribuables ouest-allemands), la procédure doit devenir plus rigoureuse, mais l'orientation de fond reste la même : « le but du programme », explique-t-on lors d'une réunion du jury en 1971, « ne peut pas être de donner des bourses à de jeunes talents comme aide de départ, ni à des sommités en raison de leurs mérites historiques »[172]. La sélection doit plutôt viser des artistes en début ou milieu de carrière à forte notoriété, comme l'indiquent les deux catégories entre lesquelles se répartissent les choix du jury : « jeunes artistes renommés » (15 places) et « artistes internationalement reconnus » (10 places)[173]. L'autre principe directeur de ces sélections, outre la réputation internationale et la relative jeunesse des artistes retenus, porte sur l'intérêt et l'implication potentiels des personnalités

[165] « Kleine Chronologie », *ibid.*, p. 14. Nestler (qui commence comme journaliste avant d'embrasser une carrière de *Kulturpolitiker*, c'est-à-dire d'administrateur culturel) devient en 1972 le nouveau directeur du département artistique auprès du Senator für Wissenschaft und Kunst de Berlin (soit le ministre de la Culture berlinois). C'est Karl Ruhrberg, ancien directeur de la Kunsthalle de Düsseldorf, qui lui succède jusqu'en 1978.

[166] Volker R. Berghahn, *op.cit.*, p. 235.

[167] Stefanie Endlich, Rainer Höynck (éd.), *op. cit.*, p. 58.

[168] A titre indicatif, le Bund accorde au Künstlerprogramm 200 000 DM et Berlin 150 000 DM en 1966, 350 000 DM et 200 000 DM en 1970, 500 000 DM et 300 000 DM en 1971 (Senator für Wissenschaft und Kunst, note non signée du 23 mars 1970, « Aktivitäten der Ford Foundation in Berlin. Berliner Künstlerprogramm früher "Artists in Residence" », LAB/B Rep 014 Nr. 2442).

[169] Karl Ruhrberg, « Statt einer Festrede: Ein Alphabet », Thomas Deecke (éd.), *op. cit.*, p. 13

[170] Peter Nestler, « Das Berliner Künstlerprogramm. Vorläufe und Anfänge », *op. cit.*, p. 61.

[171] *Ibid.*, p. 60-61.

[172] DAAD, Berliner Künstlerprogramm, « Jury-Sitzung Freit, 26. März 1971. Einige Hinweise », partie III « Auswahlkriterien », p. 2, LAB/B Rep 014 - Nr. 2442.

[173] *Ibid.*, p. 1. Le montant des bourses est plus élevé pour la seconde catégorie.

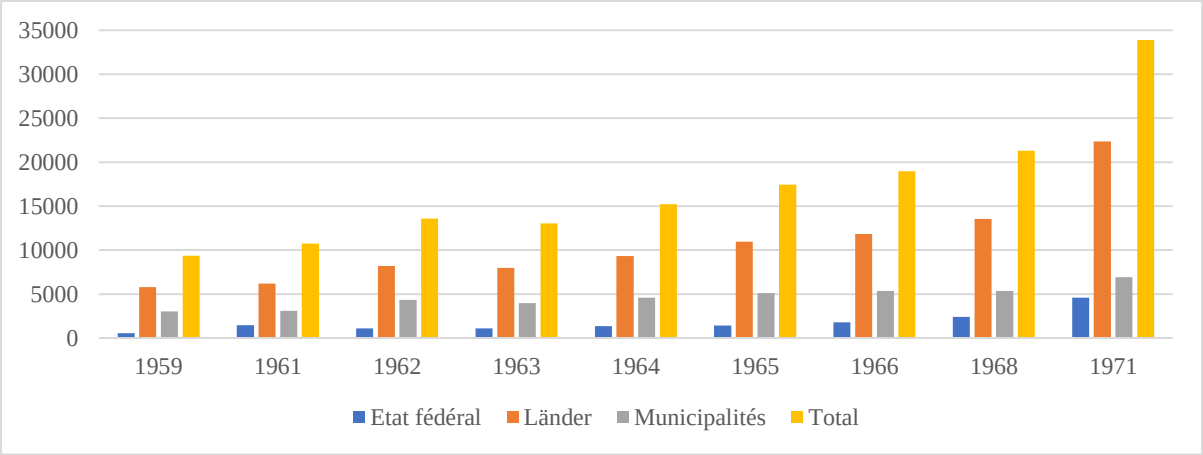
invitées. Le but essentiel du programme est bien de revitaliser la vie culturelle de la ville et l'une des préoccupations constantes de ses responsables est d'intégrer les artistes résidents aux milieux artistiques berlinois et ouest-allemands en général, à travers des rencontres avec les artistes et professionnels locaux et l'organisation de diverses manifestations (expositions, conférences, publications, etc.). Nestler et Ruhrberg soulignent ainsi à plusieurs reprises dans les publications de l'institution qu'une part non négligeable des artistes invités demeurent à Berlin après la fin de leur bourse (10% environ selon leurs recensions), à l'instar de George Rickey ou Edward Kienholz. Quoique plus limité dans ses moyens et sa portée que les initiatives artistiques du Goethe-Institut ou de l'IfA – un seul programme, centré sur une ville, limité à trois disciplines artistiques et supporté par une organisation autrement tout à fait étrangère à ce domaine d'activités –, le Berliner Künstlerprogramm a donc eu à cette période une valeur symbolique particulière, du fait des circonstances politiques qui entourent sa création et son développement. Il est aussi sans aucun doute le programme le plus remarquable de la diplomatie culturelle ouest-allemande en matière d'art contemporain dans les années 1960 : en effet, ses organisateurs parviennent au cours de ses dix premières années d'existence, grâce à l'impulsion initiale intéressée donnée par les services américains, à attirer dans une ville emmurée des artistes de renom et variés, à l'instar de Shirley Jaffe, Emilio Vedova, André Masson, Kenneth Armitage, Shusaku Arakawa ou encore John Cage[174].

L'évolution de ces trois institutions au cours des années 1960 participe donc d'une réorientation majeure de la diplomatie culturelle en RFA à cette période, en particulier à partir de l'accession au poste de ministre des Affaires étrangères de Willy Brandt en 1966, au sein du gouvernement Kiesinger. Si, comme nous l'avons vu, le directeur du département culturel du ministère depuis 1959, Dieter Sattler, l'avait précédé en ce sens, c'est Brandt néanmoins qui affirme le plus clairement et publiquement la nouvelle importance de la culture dans la politique étrangère de la RFA : celle-ci doit désormais constituer, selon une formule qui a fait florès, le « troisième pilier » de la diplomatie ouest-allemande, aux côtés de la défense nationale et de la politique commerciale. Précédé par des critiques de plus en plus fortes de la presse et de l'opposition de gauche en 1965-66 contre la diplomatie culturelle menée par la CDU, cette réforme vise à clarifier ses buts et son organisation tout d'abord, à lui donner une plus grande importance et, enfin et surtout, à réorienter ses lignes directrices, considérées comme trop traditionnalistes et élitistes jusqu'alors – une évolution favorable à une meilleure intégration de la création contemporaine dans ces programmes[175]. Si cette réorientation doctrinale connaît des accomplissements encore mitigés, elle pose les bases d'une inflexion plus nette encore après l'accession de Brandt et du SPD au pouvoir en 1969, qui ajouteront à cette meilleure prise en

[174] Stefanie Endlich, Rainer Höynck (éd.), *op. cit.*
[175] Otto Singer, « Auswärtige Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland », *op. cit.*, p. 11-12.

compte de la culture dans la politique extérieure une redéfinition du sens même de l'action culturelle et du rôle qu'elle doit jouer dans les relations internationales[176] – nous y reviendrons au chapitre 9. C'est une chronologie similaire que l'on va retrouver en matière de politique intérieure : une première évolution, qui apparaît de manière diffuse vers la fin des années 1950, dans le sens d'une expansion de l'action culturelle, mais sans remettre en cause les orientations fondamentales de la décennie écoulée, marquée par une approche assez élitiste et traditionnaliste de la culture et de sa promotion ; et un second moment, à partir du milieu des années 1960, de mise en débat de ces orientations et de multiplication des nouvelles initiatives institutionnelles, refermant définitivement le chapitre de la reconstruction et ouvrant la voie à la « Nouvelle politique culturelle » qui s'affirmera dans la décennie suivante[177].

3. Les *Länder* et l'art contemporain : une fonction d'appui secondaire



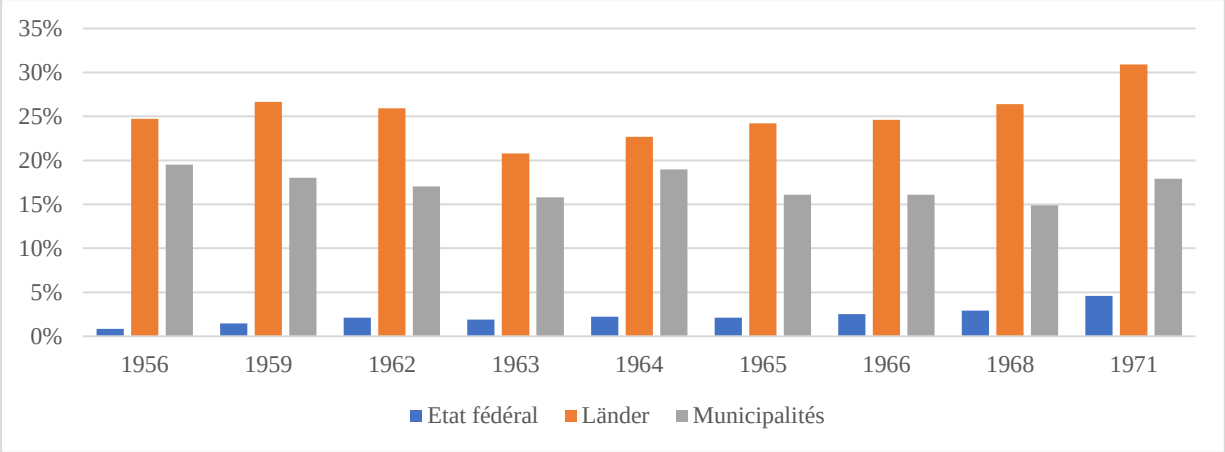
Graphique 8. L'évolution des dépenses de politique culturelle en RFA et leur répartition entre l'Etat fédéral, les *Länder* et les municipalités, 1959-1971 (en millions DM).

Si l'administration fédérale est donc bien active en matière de politique artistique, elle reste néanmoins fortement limitée par un fédéralisme culturel fondé aussi bien sur des lois et des règles plus ou moins formalisées que sur l'histoire longue d'un Etat-Nation unifié tardivement. Les premiers financeurs de la politique culturelle ouest-allemande sont donc bien les *Länder*, comme l'illustrent les graphiques 8 et 9. Ils concentrent en effet aux alentours des deux tiers des dépenses culturelles publiques totales du pays, une proportion assez stable au cours de la décennie 1960. De plus, ils consacrent une plus grande part de leur budget à la culture que le *Bund* ou les villes : en moyenne autour de 25% dans les années 1960. La politique culturelle représente d'ailleurs pour la majeure partie des *Länder* leur premier poste de dépense

[176] Elise Lanoë parle de « révolution copernicienne » pour la politique culturelle extérieure de la RFA à partir de 1970, qui l'aurait « placée à l'avant-garde dans le monde » dans ce domaine (« Les diplomaties culturelles de la RFA et de la France face à la guerre froide : quel progressisme pour les politiques culturelles extérieures ? », *ILCEA* [En ligne], n°16, 2012, https://journals.openedition.org/ilcea/1479 (consulté le 28 avril 2020)).

[177] Cette chronologie rejoint celle que découpe Corine Defrance pour la diplomatie culturelle : relative passivité de 1949 à 1958, développement actif de l'action culturelle extérieure de 1959 à 1966, premier moment de contestation et de réforme entre 1966 et 1969, vu comme une période-charnière ouvrant sur les grandes réformes des années 1970 (« La politique culturelle extérieure de la RFA au service… », *op. cit.*).

et d'emploi[178], une part qui tend à augmenter au fil de la décennie[179]. Néanmoins, comme nous allons le voir, la notion de politique culturelle a en RFA une acception bien plus large que celle qui prévaut en France et les arts plastiques y occupent en fait une place assez secondaire.



Graphique 9. Part du budget total consacré à la dépense culturelle, pour l'Etat fédéral, les *Länder* et les municipalités, 1959-1971[180].

3.1. Le rôle limité de la Kultusministerkonferenz en matière de politique artistique

Cause et conséquence tout à la fois de cette primauté budgétaire, les *Länder* sont les principaux décisionnaires de la politique culturelle en RFA, d'autant que leur action ne se limite pas à une juxtaposition de politiques régionales indépendantes et disparates : comme nous l'avons déjà signalé, leurs ministères de la culture disposent en effet d'un organe de coordination au niveau supra-régional, la Kultusministerkonferenz (KMK), qui est d'ailleurs le plus ancien organe de coordination de politiques sectorielles régionales en RFA.

3.1.1. L'organisation de la KMK et les activités de son comité artistique

Celle-ci s'institue progressivement dès l'après-guerre, à partir du « Conseil éducatif de zone » (Zonenerziehungsrat) dépendant du gouvernement militaire britannique, actif à partir de l'été 1946, et du « Comité spécial de politique culturelle » (Sonderausschuss Kulturpolitik) constitué en avril 1947 au sein du « Conseil des Länder » (Länderrat) de la zone d'occupation américaine. Une première réunion des ministres de la culture des quatre zones d'occupation a lieu les 19 et 20 février 1948 à Stuttgart, sous le nom provisoire de « Conférence des ministres de l'Education allemands » (Konferenz der Deutschen Erziehungsminister), ce qui montre bien

[178] Heinrich W. Stendenbach (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1960. Ein Bericht*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1961, p. 11-171.

[179] Elle passe la barre des 30% dès 1964 par exemple pour la Rhénanie-du-Nord-Westphalie (Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1965 und 1966*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1967, p. 149).

[180] Les données des graphiques 8 et 9 sont tirées de la série de publications annuelles ou biannuelles *Kulturpolitik der Länder* éditée par la KMK. Ces statistiques comportent des lacunes, les chiffres n'étant pas disponibles ou incomplètes pour les années 1960, 1961, 1967, 1969 et 1970. Elles constituent néanmoins un indicateur utile et ont l'intérêt d'être reproduites par le même calcul au fil des années. Ces dépenses sont associées à la catégorie « Ecoles ; Science et recherche ; Soutien à l'art et à la culture ; Formation des adultes », ce qui correspond au périmètre habituel des politiques culturelles menées par les *Kultusministerien* régionaux de RFA.

la centralité du domaine éducatif dans les missions et les compétences de cet organe. La réunion suivante, le 2 juillet 1948, peu de temps après le début du blocus de Berlin, est réduite aux ministres des zones occidentales. Quelques mois plus tard, lors d'une réunion à Ravensburg les 19 et 20 octobre 1948, les structures imaginées par les Britanniques et les Américains sont dissoutes et remplacées, sous l'égide d'une assemblée générale, par deux comités dédiés au système scolaire et à l'enseignement supérieur. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'est créé un comité spécifique pour la politique artistique (Kunstpflege Ausschuss, renommé ensuite plus simplement Kunstausschuss), lors de la première réunion de l'organisation suivant la fondation de la RFA, en octobre 1949 à Bernkastel. Au cours de cette même réunion, la KMK prend son nom définitif et fixe ses statuts, exprimés dans la résolution de Bernkastel – que nous avons déjà évoquée pour sa position fondatrice en faveur de la souveraineté culturelle des *Länder*[181].

L'assemblée centrale, le « *Plenum* », se réunit environ tous les deux mois, avec une présidence tournante assuré par le ministère de la Culture de l'un des *Länder*, et sous la supervision d'un secrétariat permanent[182]. Les différents comités, dont le comité artistique, préparent ces assemblées plénières et organisent pour cela leurs propres réunions à intervalles très réguliers. Le comité artistique, dans lequel siègent les directeurs des services culturels (*Kulturabteilungen*) des ministères de chaque *Land*, effectue ainsi 4 à 5 réunions par an – près d'une centaine se tiennent ainsi entre 1949 et 1970 –, qui sont elles-mêmes préparées par des sous-comités et groupes de travail, permanents ou *ad hoc* (par exemple sur les écoles d'art, sur les musées, sur le cinéma, etc.). Il propose ainsi, comme tous les autres comités, des résolutions, accords et recommandations au *Plenum* qui peut ou non les valider et les publier. A la fin de la décennie 1960, 133 assemblées plénières de la KMK ont eu lieu pour plus de 500 résolutions et accords de ce type[183]. Si les décisions de la KMK réclament un large accord pour être adoptées[184] et n'ont pas de force contraignante – ce qui a suscité un certain nombre de critiques quant à son efficacité, certains observateurs la qualifiant de « ministère fédéral raté »[185] –, elles exercent néanmoins un réel pouvoir normatif, dans la mesure où elles découlent d'un travail d'échange et de coordination continu entre les différentes administrations régionales, impliquant non seulement les ministres mais aussi leurs différents chefs de service. Nombre d'études, d'enquêtes et de statistiques dans le domaine des politiques culturelles sont établies par les comités et groupes de travail de la KMK et diffusées via des publications annuelles[186],

[181] Peter Fränz (éd.), *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1974*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1974, p. 14-15.

[182] Pour plus de détails, voir l'organigramme de la KMK : Annexes III-6.

[183] *Ibid.*, p. 13.

[184] Les décisions fondamentales réclament un vote à l'unanimité, tandis que les décisions plus secondaires et les choix de personnes réclament une majorité des deux tiers (Heinrich W. Stendenbach (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1960*, *op. cit.*, p. 172).

[185] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 607.

[186] Notamment la série des *Handbücher für die Kultusministerkonferenz*, éditée à partir de 1969 et celle, déjà

qui informent le travail des ministres réunis lors des assemblées plénières. De plus, la KMK constitue l'organe privilégié de représentation des ministères de la Culture régionaux dans leurs échanges avec divers interlocuteurs extérieurs, qu'il s'agisse des ministères fédéraux, des représentants des municipalités (Deutscher Städtetag), des *Mittlerorganisationen* chargées de la diplomatie culturelle, des instances européennes, de l'UNESCO, etc.

Force est de constater, cependant, que très peu de décisions sont prises par le *Plenum* dans le domaine des arts, et aucune qui concerne spécifiquement la création plastique contemporaine[187]. Les musées et les écoles d'art font l'objet de quelques rares résolutions et recommandations de portée générale, par exemple sur l'amélioration de l'accès du public aux musées ou sur leurs fonctions éducatives – ou bien sur des questions techniques plus restreintes, comme les droits de reproduction des œuvres ou le recrutement des professeurs dans les écoles d'art[188]. Le comité artistique mène quant à lui nombre de discussions qui ne font pas l'objet de décisions en assemblée plénière (soit qu'elles n'aboutissent pas, soit qu'elles ne nécessitent pas de résolution particulière), mais celles-ci ne s'attardent guère plus sur les questions relatives à l'art contemporain. Il faut d'abord noter que ce comité n'est pas exclusivement dédié à la politique artistique puisqu'il a également compétence sur la formation des adultes, une prérogative consacrée par son changement de nom début 1967 (désormais « Ausschuss für Kunst und Erwachsenenbildung » ou « comité pour l'art et la formation des adultes »[189]). D'autre part, même en mettant de côté ces autres fonctions, les arts plastiques occupent une place assez secondaire à côté d'autres disciplines artistiques – la musique et le cinéma sont les deux seules à bénéficier de sous-comités spécifiques – ou de la préservation des monuments et du patrimoine historiques. Certains sujets traités cependant entretiennent des rapports plus ou moins marqués avec le champ de l'art contemporain. Le comité discute ainsi assez longuement au début des années 1960 du problème des prix artistiques et littéraires publics et de leurs modalités d'attribution[190], sans aboutir néanmoins à un vote en assemblée plénière. Le comité traite également de façon très régulière de sujets que l'on peut considérer comme ses affaires courantes, à l'instar du budget annuel et des modalités d'attribution de la Deutsche Künstlerhilfe, évoquée plus haut, à laquelle les *Länder* contribuent aux côtés de l'administration

mentionnée, publiée sous le titre *Kulturpolitik der Länder* à partir de 1960.

[187] Cette observation et les remarques qui suivent sont tirées d'un examen exhaustif des travaux du comité artistique de la KMK au cours de la décennie 1960, à travers les deux collections de publications mentionnées dans la note précédente, ainsi que l'ensemble des procès-verbaux des réunions du *Kunstausschuss* au cours de la décennie (de la 47e à la 93e session), conservés au siège de la KMK à Bonn.

[188] Ces résolutions ont chacune été préparées par le comité artistique de la KMK avant d'être votées en assemblée plénière. Leur texte est publié respectivement dans : Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1963 und 1964*, Bonn, KMK, 1965, p. 21 ; Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1963 und 1964*, Bonn, KMK, 1965, p. 21 ; Peter Fränz, Kurt Frey, Armida d'Hone (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1969 und 1970*, Bonn, KMK, 1970, p. 340 ; Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1963 und 1964*, *op. cit.*, p. 21.

[189] Armida d'Hone, Kurt Frey (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1967 und 1968*, Bonn, KMK, 1968, p. 259.

[190] Voir par exemple le débat assez long qui a lieu à ce sujet lors de la session de juin 1960 (« Niederschrift über die 48. Kunstausschusssitzung am 13./14. Juni 1960 in Flensburg », p. 4-12, KMK-A).

de la présidence fédérale et qu'ils mettent en application sur leur territoire ; de l'administration des résidences d'artistes publiques à l'étranger, comme la Villa Massimo à Rome ou la Cité internationale des arts à Paris (à partir de son ouverture en 1965) ; ou, plus généralement, des recommandations budgétaires adressées aux *Länder* concernant le financement des arts, au sein de grands plans (toujours non contraignants) de financement des politiques culturelles qu'établit et diffuse régulièrement la KMK. Enfin, les problèmes de coordination des administrations des *Länder* avec d'autres organisations, comme l'administration fédérale ou le Deutscher Städtetag (qui dispose de son propre comité artistique, avec lequel des réunions communes sont organisées tous les deux ans environ), occupent une place importante et peuvent parfois concerner directement les arts plastiques : ainsi, en avril 1962, le comité artistique de la KMK réclame au ministère fédéral des Affaires étrangères d'être tenu mieux informé des programmes d'expositions publiques à l'international, dont la Biennale de Venise, la Biennale de Paris, etc., et d'être associé à leur organisation[191]. Dans l'ensemble, les interventions dans le champ de l'art contemporain de la KMK restent donc assez rares, superficielles et limitées.

3.1.2. Des questions artistiques reléguées au second plan par les politiques éducatives

Le problème fondamental tient à ce que la politique artistique au sens strict reste « dans l'ombre des exigences et des développements importants et grandissants du domaine de l'éducation et de l'enseignement supérieur », comme le reconnaît le secrétariat de la KMK lui-même dans les années 1970[192]. En effet – et c'est là une différence tout à fait capitale –, tandis que la séparation vis-à-vis des politiques éducatives a été en France un enjeu fondateur pour le ministère des Affaires culturelles, en RFA au contraire, les ministères de la Culture rassemblent un ensemble beaucoup plus large de politiques sectorielles. Celles-ci comprennent aussi bien le patrimoine et les arts que l'éducation, l'enseignement supérieur, la recherche scientifique, la formation continue et l'éducation populaire ou encore les relations avec les organisations religieuses. Dans ces portefeuilles très étendus, l'éducation apparaît naturellement comme le domaine d'intervention prépondérant, accaparant la part la plus large des moyens humains et financiers des ministères, et privant d'attention comme de visibilité les questions relatives à la création artistique. Les bilans annuels ou pluriannuels que publie la KMK sont significatifs à cet égard : les ministres de la Culture comme le secrétariat de la KMK sont en général très laconiques, voire complètement silencieux sur les interventions menées dans les différents champs de production artistique et tendent à se concentrer exclusivement sur leurs réalisations en matière de politique éducative et universitaire[193]. De même, parmi la quarantaine de rapports, études, cahiers et publications spéciales produits par la KMK de sa création à 1970, pas un seul

[191] « Niederschrift über die 56. Sitzung des Kunstausschusses am 26./27. April 1962 », p. 24-26, KMK-A.

[192] Peter Fränz (éd.), *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1974*, *op. cit.*, p. 19.

[193] Les rares exceptions concernent les *Länder* où existe une séparation entre ministères de l'éducation et ministère des arts et des sciences, comme c'est le cas pour les villes-Etats de Hambourg et Berlin.

ne porte sur les arts et leurs institutions[194]. C'est dire que la politique culturelle, au sens qu'a pris cette notion en France à partir surtout de la création du ministère de Malraux, c'est-à-dire une politique de préservation, de soutien et de diffusion du patrimoine et de la création artistiques, n'occupe qu'une place secondaire dans les activités de la KMK et, en conséquence, dans celles aussi des ministères de la Culture de chaque *Land*.

Il faut en fait distinguer, dans le lexique des politiques publiques ouest-allemandes, deux sens à la notion de « *Kultur* », l'un restreint, l'autre étendu[195]. Employée dans son sens le plus général, la « *Kulturpolitik* » inclut tous les domaines d'intervention précédemment mentionnés (éducation, art, religion, etc.), dont l'apparente diversité répond à un idéal humaniste de *Bildung*, notion difficilement traduisible en français – elle renvoie alternativement ou conjointement aux idées d'éducation et d'auto-éducation, de formation, de culture ou encore d'édification – et tout à fait centrale dans le développement depuis le 18e siècle de la culture bourgeoise allemande et de ses institutions publiques[196]. Mais « *Kulturpolitik* » peut aussi renvoyer seulement aux politiques artistiques et patrimoniales que l'on regroupe habituellement sous la formule de « politique culturelle » en France. On trouve en général dans les statistiques et les documents officiels la formule de « *Kunst- und Kulturpflege* » (« soin », soutien apporté à l'art et à la culture)[197] pour désigner ce sens plus restreint de l'action culturelle, alors considéré comme une subdivision de la « *Kulturpolitik* » au sens large[198]. Le sens visé dépend du contexte et peut susciter certaines confusions pour un regard extérieur. Ainsi il existe en général dans les *Kultusministerien* des *Länder* des « *Kulturabteilungen* » ou « départements culturels » qui s'occupent de culture au sens restreint : ce sont leurs directeurs qui se réunissent au sein du comité artistique (*Kunstausschuss*) de la KMK que nous avons évoqué plus haut. Mais la *Kulturabteilung* du ministère fédéral des Affaires étrangères s'occupe quant à elle de politique culturelle au sens large, c'est-à-dire en intégrant les questions d'éducation, de formation, de recherche scientifique, etc. L'action culturelle de la KMK et des *Kultusministerien* régionaux qui y sont représentés doit s'entendre principalement dans ce sens le plus général, qui tend à « invisibiliser » les enjeux relatifs à la création artistique, lesquels constituaient au contraire, comme nous l'avons vu, l'un des domaines d'action et d'autodéfinition privilégié de la politique culturelle française et de la *cultural policy* américaine à la même période.

[194] D'après les titres répertoriés dans Peter Fränz, Kurt Frey (éd.), *op. cit.*, p. 133-136.

[195] Pour une discussion approfondie de la notion de *Kultur* et des différents sens qu'elle peut prendre dans les politiques culturelles en Allemagne, voir Armin Klein, *op. cit.*, 31-67.

[196] Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 241-247 ; voir aussi Aleida Assmann, *Construction de la mémoire nationale. Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*, Paris, Editions de la MSH, 1994.

[197] Sur cette notion de « *Pflege* », difficilement traduisible aussi, voir Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 370-371.

[198] C'est ainsi que sont découpés les bilans annuels ou biannuels, *Land* par *Land*, donnés dans la série de publications de la KMK précédemment mentionnée, *Kulturpolitik der Länder*.

C'est d'autant plus le cas que les personnalités en charge de ces portefeuilles ministériels sont, dans ce contexte, rarement compétentes en matière de politique artistique, a fortiori s'agissant de la création la plus récente – quand ils ne lui sont pas franchement hostiles. Le rejet des expérimentations avant-gardistes, même les plus historiques, est en effet encore fréquent dans les années 1950 en Allemagne, où demeure une forte opposition à l'art moderne, souvent enracinée dans l'antimodernisme nazi, et dont le représentant le plus fameux est Hans Sedlmayr, qui en a publié une critique très débattue en 1948 dans son ouvrage *Verlust der Mitte*[199]. En 1952 par exemple, le *Kultusminister* du Bade-Wurtemberg, Gotthilf Schenkel, décrit l'art moderne comme « nihiliste, contre-nature, manquant de respect devant le Créateur et blasphématoire »[200]. Cette même année, le ministère fédéral de l'Intérieur – dont il faut rappeler qu'il a en charge l'essentiel de la politique culturelle intérieure menée au niveau fédéral – déclare en inaugurant une grande exposition à Düsseldorf que « le respect devant le Créateur doit être au commencement de tout art » et que « chaque artiste doit suivre les enseignements de la nature »[201]. En 1958 encore, lorsque le Kunstverein für Rheinlande & Westfalen prévoit d'organiser une exposition sur Dada, le ministre de la Culture rhénan Werner Schütz écrit à son directeur pour marquer sa réprobation, considérant que le mouvement né à Zürich est « une des expressions les plus haïssable de l'essence humaine et allemande »[202].

Ces précisions doivent amener à reconsidérer les données budgétaires par lesquelles nous avons commencé. Lorsqu'on isole en leur sein la part des arts et la culture (la *Kulturpolitik* dans son sens restreint donc), la relative marginalité de ce secteur d'intervention saute aux yeux. Toujours située sous les 10% des dépenses culturelles totales des *Länder*, cette part est même divisée par deux au cours des années 1960, au profit surtout de l'enseignement supérieur et de la recherche. Rapportée au budget total des *Länder*, la part des dépenses en faveur de l'art et de la culture diminue aussi progressivement, de 2,1% à l'orée de la décennie[203] à 1,3% au tournant des années 1970[204], même si elle double en valeur absolue sur cette même période.

[199] Historien de l'art autrichien, Sedlmayr est démis de ses fonctions universitaires en 1945 pour avoir adhéré au parti national-socialiste, avant de retrouver un poste à l'université de Munich en 1951. Après la publication et le grand succès de *Verlust der Mitte* (littéralement « la perte du milieu », c'est-à-dire de la juste mesure), il devient le porte-parole le plus reconnu et discuté des critiques conservateurs de l'art moderne. Il est invité notamment à un débat qui fait date à l'été 1950, face aux tenants de l'avant-garde Willi Baumeister et Theodor Adorno, lors de la première édition des « Darmstädter Gespräche » (une série de colloques autour de l'art contemporain qui se tiennent irrégulièrement à Darmstadt jusque dans les années 1970). Pour une étude en français de Sedlmayr et des débats qui lui sont associés, voir Morgane Walter, « La critique d'art conservatrice germanophone : autour de Hans Sedlmayr », Catherine Wermester (éd.), *op. cit.*, p. 62-79.

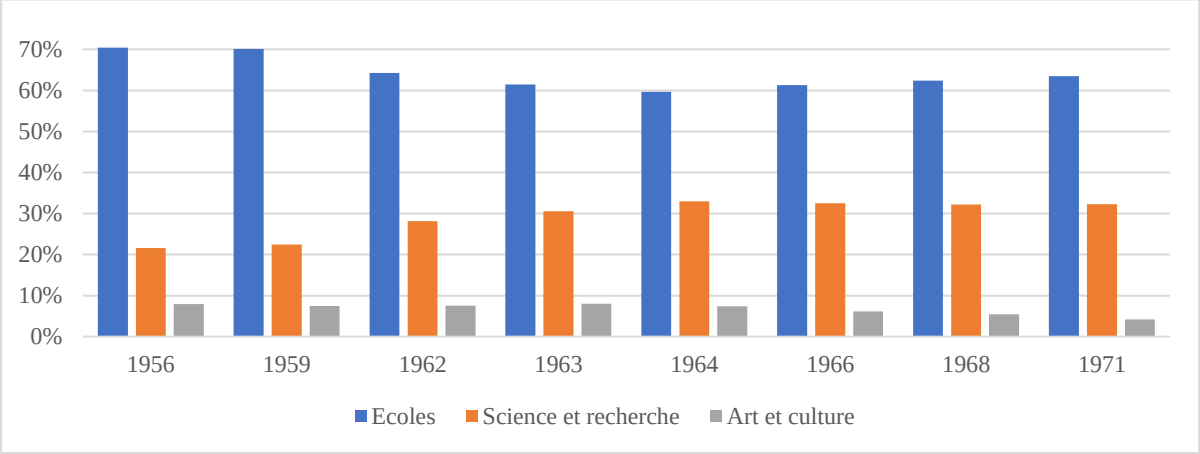
[200] Cité dans Dieter Honisch (éd.), *op. cit.*, p. 482.

[201] Cité dans Karl Ruhrberg (éd.), *Zeitzeichen. Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, cat. exp. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn (13 septembre-19 octobre 1989), Cologne, DuMont, 1989, p. 461.

[202] Wolfgang Horn, *Kulturpolitik in Düsseldorf. Situation und Neubeginn nach 1945*, Opladen, Leske Verlag + Brudrich GmbH, 1981, p. 98.

[203] 434,6 millions DM pour l'art et la culture (« *Kunst- und Kulturpflege* ») sur 21,17 milliards de dépense publique totale en 1959 (Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1961 und 1962*, *op. cit.*, p. 243-244).

[204] 937,9 millions DM sur 72,25 milliards de dépense publique totale en 1971 (Peter Fränz, Kurt Frey, Armina



Graphique 10. Répartition des dépenses culturelles des *Länder* par secteur, 1956-1971 (en millions DM)[205].

Si l'on isole en outre dans ces budgets les seules dépenses consacrées aux arts plastiques, le manque de portée de ces politiques artistiques régionales apparaît encore plus clairement, comme l'illustre le cas de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie. De 1962 à 1966 inclus, son administration déclare ainsi avoir consacré en tout et pour tout 30,6 millions DM aux musées artistiques et culturels de son territoire, une somme qui comprend les travaux de reconstruction et d'extension de ces édifices, l'acquisition d'œuvres, les expositions et autres manifestations et, enfin, le budget de sa propre collection d'art (la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) créée en 1960[206]. Même si la Rhénanie-du-Nord-Westphalie a pour particularité de n'avoir que très peu de musées directement placés sous sa tutelle, un tel niveau de dépense pour cinq années de politique muséale est assez bas, surtout rapporté au budget total de son ministère de la Culture, dont elle représente en moyenne 0,2%[207]. Elle ne permet d'ailleurs guère que l'achat de quelques dizaines d'œuvres par an alors que le *Land* compte de très nombreuses collections

d'Hone (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1971 und 1972*, p. 316-317).

[205] D'après les volumes déjà cités de la série *Kulturpolitik der Länder*. L'enseignement supérieur (y compris les écoles d'art) est compris dans la catégorie « Science et recherche ».

[206] « Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen im Lande Nordrhein-Westfalen », rapport non signé du 27 octobre 1966, p. 6. LA-NRW, NW 393 Nr. 81. Que ce soit dans les documents de la KMK ou dans les archives des *Kultusministerien*, les budgets sont en général répartis par type d'institution plutôt que par discipline artistique, aussi le budget des musées représente la meilleure approximation disponible de la part des budgets culturels engagée dans le secteur des arts plastiques – même si ces chiffres concernent en l'occurrence, outre les musées d'art, les musées d'histoire culturelle.

[207] Le *Land* déclare un budget culturel total de 2,3 milliards DM en 1963, 2,6 milliards DM en 1964, 2,9 milliards DM en 1965, 3,4 milliards DM en 1966 (Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1963 und 1964*, *op. cit.*, p. 185 ; *Id.*, *Kulturpolitik der Länder 1965 und 1966*, p. 149). Il faut noter que ce budget muséal est quasiment doublé par une aide extérieure de la Westdeutsche Rundfunk (le service public audiovisuel régional), qui redistribue 30 millions DM tirés de ses revenus publicitaires aux institutions culturelles du *Land* au cours des années 1960, sur décision du gouvernement régional et par le biais d'un comité *ad hoc*. Sur cette somme, 10 millions sont directement versés à la collection d'art moderne et contemporain régionale, la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (« Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen im Lande Nordrhein-Westfalen », *op. cit.*), et des montants non négligeables sont débloqués pour l'achat d'œuvres de valeur importante à destination des musées publics locaux, par exemple en 1966-1967 un Max Ernst pour le musée de Duisburg, un Feininger pour le musée de Hagen, un Nay pour le musée de Münster, un Picasso et un Dubuffet pour le Von der Heydt-Museum de Wuppertal, etc. (LA-NRW, NW 393 Nr. 86). En date du 15 juin 1966, un peu moins de 800 000 DM ont été consacrés à ces acquisitions d'œuvres d'art (LA-NRW, NW 393, Nr. 86).

publiques, parmi les plus importantes d'Allemagne (59 œuvres achetées pour 22 musées en 1962[208], 52 œuvres pour 13 musées en 1965[209]). La presse locale s'émeut d'ailleurs au milieu des années 1960 de ce que les musées soient devenus « le parent pauvre du budget »[210], ce qui ne conduit pas pour autant à le corriger en conséquence : comme le relève une note du ministère, l'augmentation du budget des musées entre 1966 et 1970 a été nettement inférieure à celle du budget culturel total (+16% contre +35%) et, en son sein, à celle des subventions pour d'autres institutions comme les théâtres ou les orchestres[211]. Quant aux aides directes aux artistes déployées à côté de cette politique muséale, elles ne contrebalancent pas ce constat : les aides à l'exposition par exemple s'élèvent en 1963-1964 à 375 000 DM (pour 43 expositions)[212] et en 1967-1968 à 319 000 DM (pour 31 expositions)[213] – ce qui doit, là aussi, être mis en rapport avec la densité de la scène artistique de la région à cette période, l'une des plus actives d'Europe.

3.2. Les liens distendus des *Länder* aux institutions de l'art contemporain

Cette relative marginalité de la politique artistique observée au niveau de la KMK se retrouve donc logiquement en bonne partie à l'échelle des ministères de la Culture des *Länder* considérés individuellement[214]. Outre la prédominance des politiques d'éducation et d'enseignement supérieur au sein de ces ministères, un autre facteur joue en ce sens : les *Länder* n'exercent d'autorité directe que sur un nombre limité d'institutions artistiques, en particulier s'agissant des musées, centres d'art et autres lieux d'exposition[215].

3.2.1. Les musées régionaux, des institutions peu impliquées dans l'art contemporain

Malgré les effets d'homogénéisation qu'entraîne la coordination de la KMK, d'importantes différences persistent, bien sûr, entre chaque *Land* s'agissant des modalités exactes de leurs politiques culturelles respectives et des liens en particulier qu'entretiennent leurs administrations avec les institutions artistiques locales. La Bavière par exemple dispose d'un important dispositif muséal placé directement sous son autorité, les Bayerische Staatsgemäldesammlungen (« collections d'Etat de peinture bavaroises »). Cette situation est principalement due à la tradition d'engagement des souverains dans la construction de musées et l'enrichissement de leurs collections au 19e siècle. Mais dans l'ensemble, les *Länder* sont loin d'exercer une administration directe, centralisée et volontariste de l'ensemble des musées

[208] Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1961 und 1962*, *op. cit.*, p. 135.

[209] *Id.*, *Kulturpolitik der Länder 1965 und 1966*, p. 163.

[210] Selon un article de *Die Welt* (« Museen – Stiefkinder des Etats », 31 août 1966), que cite ce même rapport (« Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen im Lande Nordrhein-Westfalen », *op. cit.*, p. 6-7).

[211] Lettre du 28 mai 1971 du conseiller ministériel Dr. Engels au *Kultusminister*. LA-NRW, NW 393 Nr. 84.

[212] Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1963 und 1964*, *op. cit.*, p. 200.

[213] Armida d'Hone, Kurt Frey (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1967 und 1968*, *op. cit.*, p. 188.

[214] Tous ne portent pas exactement ce titre ; pour une recension de leurs intitulés officiels en 1968, voir Manfred Abelein (éd.), *op. cit.*, p. 205.

[215] En 1976, le Deutscher Städtetag estime le nombre de musées sous la responsabilité directe des *Länder* à 61, toutes catégories de musées confondues, contre 416 administrées par des autorités municipales (DST, « Legal Basis and Conditions of Cultural Policy in the Federal Republic of Germany », p. 3, German-American Conference on Municipal Cultural Policy, Munich, 11-13 octobre 1976, LAB/B Rep. 142-09 Nr. 3/00-90).

de leur territoire. La plupart d'entre eux ont sous leur responsabilité une poignée de musées seulement et d'importance inégale : le Bade-Wurtemberg dispose de quatre musées d'Etat[216], la Hesse en administre trois[217], la ville-Etat de Hambourg deux[218], la Basse-Saxe en compte six[219], etc. D'autres en sont presque dépourvus, à l'instar de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie, qui suit dans ce domaine un strict principe de subsidiarité[220], alors même qu'elle est en RFA la région la mieux dotée en musées de portée nationale et internationale[221]. En effet, la quasi-totalité de ses musées sont aux mains des municipalités, de structures intercommunales (les *Landkreise* et les *Landschaftsverbände*) ou d'associations et de fondations privées. Seules deux institutions font exception à cette règle : un musée d'histoire naturelle à Bonn (Museum Koenig) et, plus intéressant pour notre sujet, la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

Cette institution est fondée en août 1961 à l'initiative du *Land*, après l'acquisition début 1960 à un collectionneur privé américain de 88 œuvres de Paul Klee, en vue de constituer une collection d'art moderne et contemporain[222] – et une forme de réparation historique également puisque Klee avait été professeur à la Kunstakademie de Düsseldorf avant de devoir la quitter pour l'exil en 1933. La collection, qui commence à être enrichie dès 1962, est présentée pour la première fois au public en 1965 au château de Jägerhof à Düsseldorf, un lieu provisoire dans lequel elle demeure exposée néanmoins jusqu'à la construction d'un véritable musée, lancée en 1975 et achevée onze ans plus tard. La création d'une telle collection publique à l'initiative directe d'une administration publique, a fortiori dans le champ de l'art moderne, constitue une exception dans l'histoire muséale de la RFA. Elle ne manque pas d'ailleurs de susciter à cette époque des critiques contre le « césarisme » du ministère de la culture rhénan, de la part même de l'association des musées et *Kunstvereine* ouest-allemands[223], signe de la forte défiance, y compris parmi ceux qui pourraient le plus en bénéficier, vis-à-vis de tout volontarisme politique en matière de culture, à quelque échelle administrative que ce soit – et l'on voit là toute la

[216] La Staatliche Kunsthalle et le Badische Landesmuseum à Karlsruhe, la Staatsgalerie et le Württembergerisches Landesmuseum à Stuttgart. Il faut y ajouter la Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden, qui n'est pas un musée à proprement parler puisqu'elle ne dispose pas de collection. Ces musées régionaux sont répertoriés dans les volumes déjà cités de la collection *Kulturpolitik der Länder*.

[217] La Staatliche Kunstsammlung de Cassel, le Landesmuseum de Darmstadt et le Saalburg Museum de Bad Homburg. S'y ajoute en 1973 le Musée de Wiesbaden, jusqu'alors municipal.

[218] La Kunsthalle et le Museum für Kunst und Gewerbe.

[219] Le Niedersächsisches Landesmuseum à Hanovre, le Herzog-Anton-Ulrich-Museum, le Staatliches Naturhistorisches Museum et le Braunschweigische Landesmuseum à Brunswick, et enfin le Staatliche Museum für Naturkunde und Vorgeschichte et le Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte à Oldenburg.

[220] « Die staatliche Museumspflege in Nordrhein-Westfalen », note en annexe d'une lettre non adressée du 10 avril 1969 de la conseillère au *Kultusminsterium* Ursula Sonderkamp, Landesarchiv NRW, « Kultusministerium NRW, 1892-1984 », NW 393 Nr. 459.

[221] Une note dénombre « 30 grands musées d'art et d'histoire culturelle, qui ont pour la plupart une portée internationale » (*ibid.*, p.1). Cette différence tient aussi à ce que la Rhénanie-du-Nord-Westphalie est contrairement à la Bavière une entité régionale nouvelle, créée après la guerre à partir d'anciens territoires prussiens notamment, et dont l'administration n'hérite donc pas de la gestion d'un ensemble de musées constitué de longue date.

[222] Werner Schmalenbach, « Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n°30, 1968, p. 372-377.

[223] « Mittel mit Folgen », *Der Spiegel*, n°49, 30 novembre 1965.

différence avec la traditions d'intervention culturelle française. A l'origine donc de l'institution, le *Land* est logiquement impliqué de près aussi dans son fonctionnement. Le conseil d'administration de la Kunstsammlung est ainsi présidé d'office par le ministre-président (le chef de l'exécutif de la région) ou en son absence par le ministre de la Culture, auprès duquel siègent d'autres représentants des pouvoirs publics. De plus, tous les achats de la collection doivent être approuvés par le Landtag (le parlement régional). Dans les faits néanmoins, comme l'indiquent les procès-verbaux des réunions du conseil d'administration, les représentants politiques assument surtout la gestion des aspects techniques, organisationnels et financiers de la Kunstsammlung et laissent la responsabilité des choix artistiques au directeur Werner Schmalenbach, choix dont ils sont certes tenus informés régulièrement mais qu'ils approuvent assez systématiquement dans la limite des moyens disponibles[224]. C'est d'autant plus le cas que Schmalenbach (en poste jusqu'en 1990) choisit de bâtir, autour du noyau des œuvres de Klee, une collection centrée sur les modernes classiques, soit des noms relativement consensuels dans les années 1960, plutôt qu'orientée vers des avant-gardes contemporaines.

C'est là en effet le deuxième point important à relever : presque aucune de ces institutions placées sous la responsabilité des *Länder* n'est spécialisée dans l'art contemporain, qui est même tout à fait absent de la très large majorité d'entre elles. En effet, ces musées régionaux sont pour beaucoup des musées d'ethnologie, d'histoire ou de sciences naturelles ; et les *Landesmuseen* disposant de collections artistiques sont quasiment tous des musées de type « universel », où prédomine donc l'art ancien. Néanmoins, répondant à certaines traditions, à des opportunités d'acquisition ou aux inclinations d'un nouveau conservateur, ces musées peuvent faire des incursions dans le domaine de l'art moderne et, beaucoup plus rarement, de l'art contemporain – un phénomène qui tend à se multiplier à partir de la fin des années 1960. Par exemple, le musée régional de Hanovre, qui avait été, on s'en souvient, précurseur dans la muséalisation des avant-gardes sous la direction d'Alexander Dorner pendant l'entre-deux-guerres, fait reconstituer à la fin des années 1960 le célèbre « Cabinet des abstraits » conçu par Lissitzky en 1927 [1] (détruit par les Nazis en 1936)[225], et ouvre à la même période deux salles consacrées à Kurt Schwitters, qui avait créé dans une maison de la ville son *Merzbau* (détruit par des bombardements alliés en 1943)[226]. Exemple plus mineur, le Saarlandmuseum de Sarrebruck fait édifier entre 1962 et 1968 à l'initiative de son directeur Rudolf Bornschein une « *Moderne Galerie* », centrée autour d'une collection d'expressionnistes allemands[227]. Enfin, cas plus intéressant pour le sujet qui nous intéresse, le Hessische Landesmuseum de Darmstadt

[224] D'après les dossiers d'archives contenant ces procès-verbaux des années 1960-1970 : Landesarchiv NRW, « Kultusministerium NRW, 1892-1984 », NW 393, Nr. 902 à Nr. 924.

[225] Armida d'Hone, Kurt Frey (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1967 und 1968, op. cit.*, p. 163.

[226] Peter Fränz, Kurt Frey, Armida d'Hone (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1969 und 1970, op. cit.*, p. 145.

[227] Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder. 1961-1962*, Bonn, KMK, 1963, p. 167.

se distingue en acceptant à la fin des années 1960 un prêt de longue durée d'un ensemble d'œuvres de Beuys, le « Beuys-Block », régulièrement remodelé et enrichi par l'artiste [88]. L'un des principaux collectionneurs d'art contemporain allemand à cette époque, Karl Ströher, avait acquis en 1967 à l'occasion d'une exposition au musée de Mönchengladbach près de 150 de ses œuvres réalisées entre 1949 et 1967[228]. En échange d'une priorité donnée à Ströher sur l'acquisition de nouvelles œuvres, Beuys obtient que l'unité du « Block » soit préservée et qu'il soit présenté publiquement, ce qui est fait avec l'installation en avril 1970 dans le musée de Darmstadt, ville d'origine de Ströher. Il est ainsi l'un des rares, si ce n'est le seul musée régional à exposer de manière durable un ensemble conséquent d'œuvres récentes majeures, qui plus est d'une figure de proue de l'avant-garde en RFA à cette époque. A part cet exemple et comme le montrent les deux premiers cas évoqués, les musées régionaux ne s'aventurent guère, dans l'art du 20e siècle, au-delà d'une modernité déjà consacrée. Les *Länder* administrent donc presque exclusivement des institutions muséales qui s'apparentent à de vastes collections historiques d'Etat, dont les origines remontent au moins au siècle précédent et qui ne comptent pas parmi leurs missions principales le soutien à la création la plus récente[229].

3.2.2. La rareté des lieux d'exposition régionaux pour l'art contemporain

A cette situation s'ajoute le fait que les institutions artistiques administrées au niveau régional ne comprennent quasiment que des musées. La plupart des centres d'art ne relèvent pas de la responsabilité des *Länder* – et l'on a déjà souligné l'importance décisive de structures de type *Kunsthalle* dans le soutien à la création artistique et sa diffusion en Allemagne. Les « *staatliche Kunsthalle* »[230] de Hambourg ou de Karlsruhe par exemple sont bien, contrairement à ce que leur nom pourrait laisser supposer, des musées dotés de collections étendues. En-dehors du cas particulier de Berlin-Ouest, que nous détaillerons plus loin, nous n'avons recensé qu'une exception majeure à cet état de fait, à savoir la Kunsthalle de Baden-Baden qui est aussi l'un des lieux d'exposition les plus avancés en matière d'art contemporain à cette période. Ouverte en 1909 à l'initiative d'un petit groupe d'artistes et de mécènes, cette Kunsthalle était en fait passée sous la tutelle de la région après l'hyperinflation du début des années 1920 qui avait ruiné son principal financeur[231]. L'adoption après la Seconde Guerre mondiale d'une programmation moderne et pionnière en Allemagne n'est pas due cependant à l'action du ministère de la Culture du Bade-Wurtemberg, mais à des circonstances locales particulières.

[228] Sur les conditions de cette acquisition, voir Maïté Vissault, « Beuys. Le nerf de la guerre », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°186, octobre-décembre 2008, p. 133-145.

[229] A titre indicatif, dans l'échantillon de 26 lieux d'exposition d'art contemporain actifs en RFA à cette période que nous avons établi dans le chapitre 2, aucun ne relève de la responsabilité d'une administration régionale, à l'exception de la Kunsthalle de Baden-Baden, lieu sans collection (et des cas particuliers de Berlin et Hambourg).

[230] L'épithète de « staatliche » (« d'Etat ») accolée à une institution renvoie en général non pas à l'Etat fédéral mais à la tutelle exercée par l'administration du *Land*.

[231] Ursula Blanchebarbe, Gerhard Kabierske, Michael Scholz-Hänsel (éd.), *Kunsthalle Baden-Baden: Ausstellungen, Inszenierungen, Installationen, 1909-1986*, Baden-Baden, Staatliche Kunstalle, 1986, p. 28-29.

D'une part, le gouvernement d'occupation français saisit le bâtiment en 1946 et en fait l'un des lieux d'accueil de sa politique artistique en territoire allemand, très active comme nous l'avons vu. D'autre part, Baden-Baden est le lieu de publication de la principale revue d'art moderne en RFA à cette époque, *Das Kunstwerk*, créée en 1946. L'un de ses deux cofondateurs, Leopold Zahn, historien et critique d'art engagé dès l'entre-deux-guerres en faveur de l'art moderne – il publie en 1920 l'une des premières monographies sur Klee –, monte quelques années plus tard, en 1955, une association d'amis de l'art contemporain (Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden)[232]. Le cofondateur et secrétaire général de cette association, Dietrich Mahlow, un jeune historien de l'art, critique d'art aussi pour *Das Kunstwerk*, proche des options avant-gardistes de Zahn – il avait essayé de préparer une thèse sur le Bauhaus, un sujet refusé par l'université de Fribourg car jugé trop moderne[233] –, prend dès l'année suivante, en 1956, la tête de la Kunsthalle et impulse le tournant vers la modernité qui assure rapidement la réputation de l'institution. Sa programmation, d'abord orientée vers les avant-gardes historiques allemandes ou proches (Grosz en 1957, Klimt et Schiele en 1958, Arp en 1959, Feininger en 1961, Klee en 1962, etc.), inclut à partir surtout du milieu des années 1960 des artistes contemporains internationaux majeurs (comme Paolozzi en 1962, Tinguely en 1964, Morris Louis en 1965 ou Kantor et Rosenquist en 1966)[234], une orientation que va approfondir à partir de 1967 son successeur, choisi par ses soins, Klaus Gallwitz, qui dirigeait jusque-là le *Kunstverein* voisin de Karlsruhe[235]. Loin d'être initiés ou même soutenus par les pouvoirs publics, les choix de Mahlow se font plutôt dans un premier temps contre ceux-ci (et contre les associations d'artistes locaux), grâce à l'appui de l'association d'amis des arts présidée jusqu'en 1970 par Zahn, qui l'aide et lui permet de contourner les avis du ministère, les expositions de l'association n'ayant pas besoin de validation par l'administration[236]. Le seul exemple notable de centre d'art contemporain à l'échelon régional doit donc bien plus son existence et ses orientations à des initiatives extérieures circonstancielles qu'à un quelconque soutien officiel.

Un dernier cas toutefois mérite d'être abordé, d'autant qu'il concerne une institution centrale dans le champ de l'avant-garde allemande et internationale à cette période, à savoir la documenta de Cassel. Contrairement à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, l'initiative de l'exposition en 1955 ne revient pas au *Land* ni à aucune autre instance gouvernementale. L'idée à l'origine de la documenta est d'abord celle d'un artiste, designer et professeur d'art de Cassel, Arnold Bode, qui saisit en 1954 l'occasion qui lui est offerte d'organiser une exposition d'art moderne en marge du « Bundesgartenschau », une exposition horticole fédérale prévue pour

[232] *Ibid.*, p. 36-37.
[233] *Ibid.*, p. 40.
[234] D'après la chronologie des expositions disponible dans *ibid.*, p. 122-138.
[235] *Ibid.*, p. 42.
[236] *Ibid.*, p. 40.

l'année suivante à Cassel. Il réunit autour de lui à cet effet plusieurs personnalités artistiques, comme l'historien et critique d'art Werner Haftmann (dont nous avons déjà exposé le rôle décisif au chapitre 2), le directeur des collections publiques de Cassel, Herbert von Buttlar, ou le directeur de la Kunsthalle de Hambourg, Alfred Hentzen[237], et fonde le 28 avril 1954 l'association « Abendländische Kunst des 20. Jahrhunderts e.V. » (« L'art occidental du 20e siècle »)[238], en charge de l'organisation de la première documenta[239]. S'il s'agit donc d'une initiative indépendante, menée essentiellement, autour de Bode, par un petit groupe d'historiens de l'art, ceux-ci sont néanmoins étroitement liés, d'emblée, avec les pouvoirs publics, au niveau de la ville en premier lieu, mais aussi au niveau régional et fédéral : plusieurs personnalités publiques locales dont le maire, des parlementaires et des ministres de la Hesse comme du *Bund* sont impliqués dans l'association dirigée par Bode, soit directement, soit dans un comité d'honneur qui lui est attaché[240]. Surtout, ils sollicitent pour le financement de l'exposition toutes les administrations susceptibles de verser une contribution[241]. La documenta de 1955 repose ainsi entièrement sur des subventions fédérales, régionales et municipales, parmi lesquelles le *Land* de Hesse tient le premier rang, puisqu'il accorde 100 000 DM au projet de Bode, soit autant que le *Bund* et la ville réunis. Lors des éditions suivantes, les deux principaux financeurs sont le *Land* et la municipalité (à peu près à part égales), assez loin devant l'Etat fédéral (qui les subventionne via le département culturel du ministère de l'Intérieur).

Ces administrations publiques ne se limitent pas à un rôle de financeur tout extérieur mais obtiennent formellement, à la suite de changements organisationnels effectués au cours des deux éditions suivantes, le rôle d'autorités de tutelle de la documenta, sous une forme qui n'a guère changé depuis, du moins dans ses aspects les plus généraux. Début 1959 tout d'abord, l'association de Bode devient la documenta-Gesellschaft, une association à but non lucratif, dont la municipalité de Cassel est le principal actionnaire[242]. Celle-ci sollicite dès l'année suivante le *Kultusminister* de Hesse afin d'obtenir désormais une subvention annuelle en vue de la préparation de la documenta 3 : au vu de l'écho obtenu par la précédente édition, « l'exposition dépasse de loin le cadre d'une manifestation locale » désormais et sa « réalisation […] ne peut plus être seulement l'affaire de la documenta-Gesellschaft et de la ville de Cassel »,

[237] Sur les influences respectives de Bode, Haftmann et Hentzen sur la documenta de 1955, voir Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *op. cit.*, p. 41-61.

[238] Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 166.

[239] Sur les détails de la création de la *documenta*, voir notamment Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 20-22 ; Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *op. cit.*, p. 28-39 ; et Harald Kimpel, *op. cit.*, p. 86-112, 147-189.

[240] Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *op. cit.*, p. 39.

[241] Voir les documents reproduits dans Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 31-32.

[242] Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*, p. 11 ; Harald Kimpel, *op. cit.*, p. 178-179. Les statuts de sont établis le 6 février 1959 et le seul autre sociétaire, aux côtés de la ville de Cassel, est l'important peintre abstrait allemand, Fritz Winter, alors professeur à la Hochschule für bildende Künste de Cassel, avec un apport de 600 DM sur un capital initial de 20 000 DM – on peut y voir là un nouveau signe du lien déterminant qui unit les organisateurs de la documenta à l'abstraction d'après-guerre. Les statuts de la société se trouvent dans DA/D2-33, « Gründungssitzung der "documenta-Gesellschaft m.b.H." vom 30.10.1958 ».

elle est « aussi devenue l'affaire du *Land* de Hesse »[243]. La réponse du ministère va au-delà de la demande du maire de Cassel, puisqu'il intègre en 1961 la documenta-Gesellschaft, restructurée pour n'avoir plus que la région et la ville comme décideurs[244]. Si la direction artistique de la documenta connaîtra par la suite de nombreuses modifications, notamment dans les années 1970 avec la création de la fonction de secrétaire général pour Harald Szeemann, ce cadre administratif général reste en revanche stable tout au long de la période.

La documenta-Gesellschaft s'ordonne autour d'une direction administrative (composée de fonctionnaires municipaux de Cassel) et de deux conseils. D'un côté, le conseil de surveillance (Aufsichtsrat) compte dix sièges répartis à parts égales entre les représentants de la municipalité et ceux de la région, accompagnés de conseillers artistiques et de la direction administrative qui n'ont de voix que consultative[245]. De l'autre, le conseil de la documenta (documenta-Rat) est quant à lui en charge de toutes les questions proprement artistiques : Bode devient naturellement le premier président en 1959 de ce conseil, alors composé de 21 membres (principalement des spécialistes et professionnels artistiques donc, mais aussi des représentants politiques)[246]. Divers sous-comités assistent et préparent ce conseil, en premier lieu pour la sélection des œuvres exposées. Les lignes directrices de la documenta-Gesellschaft fixées en 1961 sont très claires au sujet de cette répartition des rôles : « les directeurs artistique et leurs comités de travail ont une pleine liberté de décision pour toutes les questions artistiques »[247].

Dans les faits, le conseil de surveillance suit de très près l'évolution du programme artistique de la documenta, dont le directeur vient lui présenter à chaque réunion ou presque les avancées, mais les procès-verbaux de ces réunions semblent bien confirmer que les représentants politiques et administratifs qui le composent ne se prononcent que sur la faisabilité technique et financière de ces projets, et non sur leurs orientations artistiques à proprement parler. Bode et ses collaborateurs eux-mêmes ont déclaré à plusieurs reprises avoir été « libres dans leurs décisions, non-contrôlés et non manipulés »[248]. Le seul pouvoir touchant à la définition artistique de la documenta qui revienne au conseil de surveillance concerne la nomination de son directeur[249], ce qui n'est certes pas négligeable, mais ce pouvoir n'est réellement mis à exécution que lors de la cinquième édition avec la désignation de Szeemann

[243] Lettre du maire de Cassel, Dr. Lauriz Lauritzen, au Dr. Ernst Schütte, Minister für Erziehung und Volksbildung (titre du *Kultusminister* de Hesse), 29 septembre 1960. HLA, HHStAW, fonds 504, Nr. 2471.

[244] Voir le procès-verbal de la réunion du conseil de surveillance du 23 janvier 1962, qui prend acte de l'entrée du *Land* dans l'organisation et propose les nouvelles règles de fonctionnement de la société (DA/D3-76).

[245] Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 47 ; Harald Kimpel, *op. cit.*, p. 184-188.

[246] Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 65.

[247] Article 4 des « Richtlinien für die künstlerische Leitung von Ausstellungen der documenta-Gesellschaft vom 21.06.1961 », DA/D2-51.

[248] Cité par Harald Kimpel, parmi d'autres citations allant dans le même sens, *op. cit.*, p. 188.

[249] Il doit aussi approuver la nomination de tous les membres et directeurs des différents comités de travail (dont les noms sont proposés par le directeur de la documenta). Voir les articles 2 et 3 des « Richtlinien für die künstlerische Leitung von Ausstellungen der documenta-Gesellschaft vom 21.06.1961 », *op. cit.*

en lieu et place de Bode, resté à cette position depuis 1955 – et encore, dans les faits, le conseil de surveillance n'a fait qu'avaliser, fin 1969, la désignation (certes contestée) par Bode lui-même de son successeur[250]. Si le *Land* de Hesse suit donc de près l'organisation de la documenta dans les années 1960-1970, il n'a cependant tenu, lors de sa création et sa conception en 1955, d'autre rôle que celui de contributeur financier, il ne s'est vraiment impliqué dans son organisation directe qu'à partir de 1961 et, dans ce cadre, il n'a disposé que d'un pouvoir limité aux questions techniques et budgétaires, dont il n'était pas en outre le seul détenteur.

3.2.3. Une fonction d'appui financier pour des institutions artistiques indépendantes

Bien que les *Länder* n'exercent donc d'autorité directe que sur une portion très limitée des institutions actives dans l'art contemporain (à l'exception des écoles d'art), ils sont en revanche une source de financement importante et régulière pour la plupart d'entre elles. Tous disposent de programmes de subventionnement à destination des musées et lieux d'exposition sur leur territoire, qu'il s'agisse d'institutions municipales ou associatives et privées, principalement pour l'enrichissement de leurs collections et la production d'expositions. Les modalités peuvent varier d'un *Land* à l'autre : s'il s'agit en général d'aides directes, la cité-Etat de Hambourg par exemple choisit de déléguer en grande partie sa politique d'enrichissement des collections artistiques à une Fondation pour la promotion des collections artistiques hambourgeoises[251]. Celle-ci est créée en 1956 à l'initiative de Hans Harder Biermann-Ratjen, *Kultursenator* de 1953 à 1966 (l'équivalent du ministre de la culture à Hambourg), encouragé en ce sens par Alfred Hentzen, directeur de la Kunsthalle, qui pousse à cette époque pour une augmentation de l'investissement public dans les collections d'art hambourgeoises, qu'il considère menacées par, tout à la fois, l'inflation du prix des œuvres, la concurrence accrue des musées d'art moderne sur le marché international et la baisse du mécénat privé. Biermann-Ratjen, lui-même issu d'une famille de collectionneurs et membre de l'association des amis de la Kunsthalle, est néanmoins tenant d'une intervention limitée de l'Etat dans les affaires culturelles, par conviction libérale (il est membre du parti libéral-démocrate) et par attachement à la liberté des arts[252]. Inspirée par le modèle du Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie (une importante association, fondée en 1951 à Cologne, de grands mécènes issus du monde industriel ouest-allemand), la solution d'une fondation, financée et contrôlée à part

[250] Sur les circonstances de cette nomination, voir Harald Kimpel, *op. cit.*, p. 202-203. Celle-ci est validée lors d'une réunion informelle (du moins hors des cadres habituels de la documenta-Gesellschaft) qui se tient au ministère de la Culture de Hesse le 23 janvier 1970 en présence aussi bien des principaux représentants politiques que des différents cercles impliqués dans la direction artistique de l'exposition (HLA, HHStAW, fonds 504, Nr. 2471, note non signée « Documenta V. Besprechung am 23. Januar 1970 »).

[251] Pour un récit détaillé de la création de la fondation, voir Christine Bach, « Korporative Kulturförderung in der frühen Bundesrepublik. Ein Vergleich der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen mit der Deutschen Stiftung Musikleben », Thomas Adam, Manuel Frey, Rupert Graf Strachwitz (éd.), *Stiftungen seit 1800: Kontinuitäten und Diskontinuitäten*, Stuttgart, Lucius & Lucius, 2009, p. 117-138.

[252] Voir notamment son discours de 1954 « Kultur als Staatsressort » reproduit dans Hans Harder Biermann-Ratjen, *Kultur und Staat. Reden und Schriften aus den Jahren 1945-1959*, Hambourg, Hauswedell, 1961, p. 7-11.

égales par le Sénat et par des entreprises privées[253], offre un équilibre entre les besoins de financement accrus des musées locaux et la volonté de poser des limites à l'intervention publique. De fait, la fondation, rapidement dotée d'un budget conséquent[254], permet l'achat d'œuvres importantes (pour la plupart historiques), qui auraient été autrement inaccessibles pour les collections publiques[255]. Si le cas de Hambourg, ville commerciale où le patronage de la bourgeoisie locale tient de longue date une place prépondérante dans la vie culturelle, est certes particulier, cette fondation illustre bien néanmoins le rôle influent du mécénat d'entreprise en Allemagne, mais aussi ses liens étroits avec les pouvoirs publics, qui le distinguent du cas américain où la philanthropie privée agit de manière plus autonome.

Les subventions destinées à des institutions indépendantes des *Länder* sont en général accordées au cas par cas, pour des acquisitions ou des manifestations ponctuelles (et non pas pour des frais de fonctionnement courant, des missions de conservation ou de médiation), sur demande expresse des responsables de ces collections et lieux d'exposition[256]. C'est ce qui explique que leur part dans le budget des musées non régionaux soit souvent assez secondaire – entre 10 et 15% des dépenses des musées en Rhénanie-du-Nord-Westphalie par exemple[257]. Les ministères de la culture entendent généralement limiter leurs subventions à des œuvres majeures (« *Spitzenwerke* ») et des expositions d'importance supra-régionale (« *überregionale Bedeutung* »), deux formules consacrées que l'on retrouve souvent dans les échanges entre le *Kultusministerium* de Rhénanie-du-Nord-Westphalie et les institutions artistiques qui le sollicitent. Si le *Land* n'exprime pas de réserve quant au financement d'œuvres et d'expositions d'artistes modernes et contemporains, ces conditions de financement tendent néanmoins à limiter les aides aux noms les plus reconnus ou consensuels. De fait, les listes de subventions aux acquisitions du ministère de la Culture rhénan pour la période 1962-1966 concernent presque exclusivement de grands noms de l'art moderne allemand et français du début du siècle[258]. De même, les demandes de subventions adressées au *Land* par les institutions

[253] En fait, la ville place une importante somme de départ (500 000 DM) pour encourager les mécènes à rejoindre la fondation. Si les fonds privés sont très inférieurs à ce montant la première année (290 000 DM), ils dépassent d'environ un tiers la subvention publique dans les années 1960 (Christine Bach, *op. cit.*, p. 126).

[254] Un bilan financier publié en 1965 fait état d'un total de 5,6 millions DM versés la fondation depuis sa création en 1956 (Werner Gramberg (éd.), *Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Erwerbungen 1965*, Hambourg, Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen, 1965, p. 9).

[255] A l'instar du *Voyageur contemplant une mer de nuage* de Caspar Friedrich, acquis pour 600 000 DM en 1970 pour la Kunsthalle, dont il est depuis devenu un emblème (Alfred Hentzen (éd.), *20 Jahre Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Ausstellung einer Auswahl der Erwerbungen 1956-1976*, Hambourg, Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen, 1976, p. 7-8).

[256] C'est du moins le cas en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, dont le ministère de la Culture n'accorde de subvention annuelle régulière qu'à un seul musée (le Lippische Landesmuseum de Detmold), d'après un accord conclu en 1948 « Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen im Lande NRW », *op. cit.*).

[257] Le ministère de la Culture évalue le budget total des musées communaux dans la région à 31,6 millions DM environ en 1966 et 36,8 millions en 1970. La somme des subventions qu'il verse à ces mêmes musées s'élève à 3,3 millions en 1966 et 6,2 millions en 1970 (note signée Dr. Becker, « Haushaltsmittel der kommunalen Museen in NW », 26 mai 1971, LA-NRW, NW 393 Nr. 84).

[258] « Liste über die bewilligten Zuschüsse an die Träger öffentlicher Museen für den Ankauf von Werken der

artistiques de Düsseldorf (principalement la Kunsthalle de Düsseldorf et le Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen), pour leurs expositions entre 1966 et 1970, concernent surtout trois catégories d'artistes : des groupes d'artistes locaux, comme la Neue Rheinische Sezession ou les Junge Realisten ; des « modernes classiques », souvent parmi ceux touchés par la mise à l'index de « l'art dégénéré », en particulier lorsqu'ils ont été actifs dans la région, comme Heinrich Campendonk ; et enfin, plus timidement, quelques rares noms de l'art d'après-guerre, choisis parmi les plus consacrés (comme Jules Bissier) ou parmi les notoriétés locales (comme Bruno Goller)[259]. C'est surtout à partir des années 1970 qu'une place plus importante semble être faite aux expositions d'art actuel. Pour le reste, s'il est difficile d'établir précisément les modalités administratives qui régissent l'attribution de ces subventions, a fortiori pour l'ensemble des onze *Länder*, l'examen des archives de Rhénanie-du-Nord-Westphalie montre qu'elles ne semblent pas faire l'objet d'un mécanisme de décision particulièrement élaboré. Le conseiller ministériel en charge des arts plastiques, Mathias Engels (en poste de 1946 à 1976)[260], se contente d'apposer au bas des dossiers des candidats une appréciation manuscrite sommaire, évaluant le projet en termes de qualité artistique, d'importance historique et de visibilité nationale et internationale[261] – une recommandation envoyée ensuite au ministre pour validation. La relative légèreté de cette procédure tient sans doute à ce que ces demandes de subvention émanent d'organisations artistiques bien connues du ministère et concernent en général des artistes et des mouvements dotés déjà d'une certaine reconnaissance : la subvention régionale sert donc surtout à compléter, dans la limite des moyens à disposition, le financement de projets dont la valeur ne réclame pas de grande enquête pour être établie.

Outre l'aide aux acquisitions et aux expositions, le *Kultusministerium* de Rhénanie-du-Nord-Westphalie compte une troisième grande mission à l'égard des musées, à savoir les opérations de construction et de réaménagement de leurs bâtiments, qui accaparent la majeure part du budget pour les arts plastiques de la région[262]. Ces efforts cependant ne concernent que

bildenden Kunst aus Landemitteln für die Rechnungsjahr 1962 bis 1965 », LA-NRW, NW 393 Nr. 88.

[259] D'après le dossier « Beantragung von Finanzzuschüssen zu Kunstausstellungen in Düsseldorf, Bd. III. 1966-70 », LA-NRW, NW 393 Nr. 114.

[260] Historien de l'art de formation, Engels a été proche dans sa jeunesse de la scène moderne dusseldorfoise, notamment de Paul Klee qu'il a rencontré lors de ses études à la Kunstakademie au début des années 1930. Il contribue d'ailleurs à la grande acquisition de 88 œuvres de Klee en 1960 à l'origine de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, que nous avons évoquée plus haut. Il est en revanche plus distant vis-à-vis des avant-gardes contemporaines, se vantant par exemple de n'avoir jamais acquis d'œuvres de Beuys jusqu'à sa retraite en 1976. Sur ce personnage méconnu, voir Claus P. Woitschützke, « Mathias T. Engels – die graue Eminenz », *Rheinische ART* [En ligne], août 2021, http://www.rheinische-art.de/cms/topics/mathias-t.-engels-ministerialrat-kunst historiker-kunstschutzabteilung-kunstfoerderung-paul-klee-ankaeufe.php (consulté le 2 septembre 2021).

[261] A titre d'exemple, Gerhard Richter est présenté en 1971 comme « l'un des représentants les plus réputés et qualifiés de la jeune génération d'artistes de la région » ; « l'influence sur le développement de l'art américain » de Josef Albers est soulignée dans une note de 1970 ; la valeur d'une exposition prévue en 1972 sur Bacon, « l'un des peintres contemporains les plus importants », « ne fait aucun doute » ; la nécessité d'une participation du *Land* à une exposition sur l'« arte concreta » italien en 1971 ne fait « aucun doute » non plus, au vu de l'« importance supra-régionale » du projet ; etc. (dossiers de subvention réunis dans LA-NRW, NW 393 Nr. 112, 113 et 133).

[262] Sur la période 1962-1966, le budget pour les musées et collections régionales atteint un total de 30,6 millions

marginalement les institutions dédiées à l'art contemporain et semblent laisser, en particulier, les centres d'art (sans collection) à la charge des municipalités[263]. En effet, dans les années 1960, la priorité est encore donnée à la reconstruction de musées et monuments détruits pendant la guerre. Seuls deux musées n'ont pas été trop sévèrement endommagés dans la région (le Suermondt-Museum d'Aix-la-Chapelle et le Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld[264]) et, plus de quinze ans après la fin du conflit, un nombre important de musées sont encore complètement ou partiellement fermés ou bien installés dans des lieux provisoires ou devenus inadaptés. Si les plus reconnus d'entre eux ont pu, à la fin des années 1950, bénéficier enfin des travaux nécessaires (comme le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, le Museum am Ostwall de Dortmund ou le Folkwang Museum d'Essen), des musées moins réputés et/ou aux moyens plus limités pâtissent toujours de cette situation : en 1961, un rapport estime les besoins dans ce domaine à 100 millions DM[265] et, en 1970 encore, le *Kultusministerium* compte, à partir d'une enquête menée sur les 40 principaux musées de son territoire, huit institutions toujours logées dans des bâtiments provisoires[266]. C'est pour cette raison qu'est décidée en 1962 l'ouverture d'un budget spécifique pour la reconstruction de ces musées à hauteur de 30 millions DM[267]. A la fin de la décennie cependant, seuls les deux tiers de cette somme ont été dépensés et c'est donc à ce moment-là seulement, en 1969, que l'on propose de changer la destination de ce chapitre budgétaire et d'étendre l'usage des 10 millions DM restants à la création de nouveaux édifices muséaux[268]. On peut voir là un indice, certes mineur, mais significatif, de la clôture d'une époque dominée plus longtemps qu'on ne le croit habituellement par les impératifs de la reconstruction, en particulier dans le domaine des institutions culturelles, qui apparaissaient rarement en tête des priorités politiques dans l'immédiat après-guerre.

3.2.4. L'introuvable politique artistique des *Länder*

Le pouvoir direct ou indirect des *Länder* sur les collections et les lieux d'exposition dédiés à l'art moderne et contemporain demeure donc limité : c'est celui d'une source de financement de second rang, le plus souvent, qui ne s'accompagne pas, en conséquence, d'un droit de regard sur le fonctionnement des institutions concernées. Leur intervention dans le champ des arts

DM environ, dont 10 millions échoient à la Kunstsammlung (l'essentiel, 8,6 millions, pour ses acquisitions) et 10,8 millions pour la reconstruction. Les subventions pour les acquisitions (8,6 millions), les manifestations (970 000 DM) et le Lippische Landesmuseum (210 000 DM) complètent ce budget (« Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen… », *op. cit.*, p. 6).

[263] Le *Land* ne semble pas avoir joué de rôle majeur dans l'ouverture de la nouvelle Kunsthalle de Düsseldorf ou de la Kunsthalle de Cologne en 1967, du moins d'après les archives que nous avons pu consulter. Des subventions sont versées en revanche à la Kunsthalle de Bielefeld, initiée grâce au mécénat de l'héritier du groupe alimentaire Oetker et construite entre 1965 et 1968 sur des plans de Philip Johnson (LA-NRW, NW 393 Nr. 80).

[264] « Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen… », *op. cit.*, p. 3.

[265] « Die staatliche Museumspflege in Nordrhein-Westfalen », *op. cit.*, p. 3.

[266] « Museum in Nordrhein-Westfalen », annexe à une lettre du 28 mai 1971 du conseiller ministériel Mathias Engels au *Kultusminister*. LA-NRW, NW 393 Nr. 84.

[267] « Förderung der (Kunst- und Kulturgeschichtlichen) Museen… », *op. cit.*, p. 3.

[268] Lettre du 10 avril 1969 d'Ursula Sonderkamp, *op. cit.*.

plastiques ne se résume pas cependant au cas des musées et *Kunsthalle*. Les écoles d'art, tout d'abord, dépendent, du moins pour les principales d'entre elles, de leurs administrations régionales respectives[269]. Si les pouvoirs publics laissent habituellement une grande autonomie à ces écoles, à leurs directeurs (en général des artistes ou des historiens de l'art) et aux collèges de professeurs qui les assistent, s'ils n'interviennent que rarement dans la définition de leurs programmes ou l'organisation de leurs diplômes, ils ont en revanche, du fait de leur position d'autorité de tutelle et de principal financeur, un pouvoir sur la nomination des professeurs à la tête des ateliers notamment. Ces nominations se réduisent d'ordinaire à une simple validation par le ministère de propositions émanant du corps enseignant de l'école, mais il peut se produire à cette occasion des tensions et des désaccords, en particulier dans le contexte des mouvements étudiants de la fin des années 1960 : le renvoi de Joseph Beuys en 1972 de la Kunstakademie de Düsseldorf [49], suite à de longues polémiques que nous évoquerons au chapitre 7, est ainsi le fait du ministre de la culture régional Johannes Rau[270].

Les *Länder* interviennent aussi en aval de la formation des artistes par divers types d'encouragements directs : ce sont notamment les programmes d'aide sociale de type « *Künstlerhilfe* » dont nous avons déjà évoqué l'existence au niveau du *Bund*, des commandes et des achats d'œuvres à l'occasion des expositions annuelles d'associations artistiques locales[271] (proches dans l'esprit des acquisitions de l'Etat français dans les salons à cette même période) ou encore des bourses de voyage ou de formation, en général attribuées à de jeunes artistes en devenir[272]. Dans l'ensemble néanmoins, ces aides sociales directes aux artistes restent assez éparses, peu formalisées et d'une importance limitée[273]. On peut également inclure dans cet ensemble disparate d'interventions directes les programmes de type « Kunst am Bau » que nous avons déjà mentionnés à l'échelle fédérale, mais dont la plupart des *Länder* sont également dotés pour le décor de leurs propres bâtiments publics. Ces dispositifs peuvent nourrir une commande artistique assez conséquente – Hambourg par exemple y consacre 2% du montant des chantiers publics –, d'autant que ce sont les *Länder* qui ont la charge des bâtiments scolaires et universitaires propices à ce genre de décors. Toutefois ces actions, que

[269] C'est le cas notamment de la Kunstakademie de Düsseldorf, des Hochschule für bildende Künste de Berlin ou de Hambourg, des Akademien der bildende Künste de Stuttgart, Karlsruhe ou Munich, de la Städelschule de Francfort, etc. Il existe à l'heure actuelle environ 25 écoles d'art aux mains des *Länder* (Peter M. Lynen, « Die Kunstakademie Düsseldorf als staatliche Einrichtung und Künstlergemeinschaft. Ansprüche und Realität von 1945 bis heute », Kunstakademie Düsseldorf (éd.), *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2014, note 4, p. 63).

[270] *Ibid.* Pour un autre cas, celui de la Staatliche Akademie der Bildenden Kunst de Stuttgart, voir : Wolfgang Kermer (éd.), *»1968« und Akademiereform. Von den Studentenunruhen zur Neuorganisation der Stuttgarter Akademie in der siebziger Jahren*, Stuttgart, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 1998.

[271] Par exemples les acquisitions à l'exposition d'hiver annuelle des artistes locaux (« Winterausstellung bildender Künstler von Rheinland und Westfalen »). Voir LA-NRW Nr. 125 et dossiers suivants.

[272] Régulièrement mentionnées dans les bilans annuels des ministères de la culture rapportés dans les volumes de la série *Kulturpolitik der Länder*, *op. cit.*

[273] Pour les deux années 1963 et 1964, le nombre d'artistes récipiendaires de bourses, aides sociales et aides à l'acquisition en Rhénanie-du-Nord-Westphalie s'élève à 23 (Günter Kieslich (éd.), *op. cit.*, p. 200).

nous ne faisons que survoler, sont généralement conçues comme les composantes d'une politique sociale en faveur des artistes vivants plutôt que des mécanismes de distinction et de promotion de la valeur proprement artistique d'œuvres et de tendances actuelles.

On le voit, l'action des *Länder* dans le champ de l'art contemporain n'est certes pas négligeable, mais sa place demeure néanmoins doublement secondaire. C'est une subdivision de moyenne importance d'une politique artistique et patrimoniale elle-même secondarisée, au sein d'administrations culturelles centrées sur l'éducation, l'enseignement supérieur et la recherche. Parler de subdivision apparaît même excessif, cette intervention étant généralement dispersée entre plusieurs services aux frontières et aux intitulés variables (« Musées », « Aide aux artistes » ou « Expositions et manifestations exceptionnelles », selon les années et les organigrammes). L'action publique en matière d'art contemporain se trouve ainsi à la fois morcelée entre plusieurs unités administratives et amalgamée à d'autres domaines d'intervention : ces services ne distinguent pas le plus souvent les arts plastiques d'autres disciplines artistiques et ils mêlent le soutien à la création contemporaine aux tâches de conservation patrimoniale et d'aide sociale aux professionnels du champ. En conséquence, les *Länder* adoptent en la matière une position d'accompagnement et de soutien le plus souvent passifs, essentiellement réduits à un travail de subvention au cas par cas d'initiatives, de programmes et d'institutions pensés et dirigés hors du périmètre de leur autorité. Autrement dit, l'art contemporain ne constitue pas à l'échelle régionale un secteur d'intervention publique pensé et organisé comme tel et, corrélativement, il ne mobilise qu'une part réduite des fonds, des personnels et donc de l'attention des administrations culturelles. L'absence de ligne budgétaire ou de libellé administratif « Arts plastiques » dans les publications de la KMK aussi bien que dans les archives que nous avons consultées (celles des ministères de la Culture de la Hesse et de Rhénanie-du-Nord-Westphalie) est un bon indicateur de cet état de fait. Les budgets sont plutôt structurés par types d'institutions à superviser et financer (musées, écoles d'art, bibliothèques, orchestres, festivals, etc.), signe d'une action publique essentiellement conçue comme gestion courante de l'existant plutôt que comme un domaine d'intervention doté d'une relative autonomie ou d'une unité propre – au point qu'il apparaît difficile de parler d'une politique publique, au sens fort, en matière d'arts plastiques à l'échelon des *Länder*. Ce constat peut sonner comme une critique. Ce serait une erreur : il n'existe sur ce point de lacune des politiques culturelles régionales ouest-allemandes que rapportées, par exemple, au système français, plus centralisé et dirigiste, qu'il n'y a pourtant guère de raison d'ériger en modèle de référence à cette époque, s'agissant de l'engagement public en faveur de l'art contemporain, depuis longtemps à la traîne d'autres pays européens et dont la RFA n'a certainement pas à envier les résultats dans les années 1960. Cet état de fait résulte simplement du mode

d'organisation singulier de ce que l'on peut appeler le secteur public de l'art contemporain en Allemagne de l'Ouest, fondé sur un principe de subsidiarité poussé jusqu'au bout de sa logique : les administrations fédérales et régionales jouent avant tout un rôle d'appui pour des politiques artistiques principalement menées et décidées à l'échelle des villes.

3.3. Le cas berlinois : la RDA, rival et repoussoir des politiques culturelles à l'Ouest

3.3.1. La vie artistique ouest-berlinoise, « vitrine » de la RFA à l'Est

Un cas particulier mérite d'être abordé, avant d'examiner les politiques artistiques municipales à proprement parler : celui de Berlin-Ouest. Comme Hambourg et Brême, Berlin a le statut de cité-Etat, c'est-à-dire le rang administratif d'un *Land*, appliqué à l'échelle d'une ville. Sa singularité cependant ne tient pas uniquement à cette caractéristique administrative, ni d'ailleurs à la vitalité de sa scène artistique : si Berlin a été un centre culturel international de premier ordre sous Weimar, ce n'est plus le cas lors des premières décennies d'existence de la RFA et, même au plan national, elle occupe une place secondaire par rapport à d'autres métropoles comme Cologne ou Düsseldorf. C'est surtout, bien sûr, la situation politique exceptionnelle de l'ancienne capitale allemande, lieu d'affrontement entre les deux blocs au milieu de la RDA, qui donne à sa vie culturelle une importance cruciale aux yeux des dirigeants ouest-allemands et justifie, dans le domaine des arts, une action publique nettement plus interventionniste que dans les autres régions du pays. Dans ce contexte, la construction du mur à l'été 1961 constitue évidemment le principal point de bascule, non seulement sur un plan quantitatif – l'isolement brutal de la ville réclamant un investissement accru dans ses institutions culturelles –, mais aussi parce qu'elle entraîne inévitablement une redéfinition du sens et des objectifs de cette politique publique. Celle-ci était en bonne partie conçue, depuis la création de la RFA, comme une « vitrine » pour le régime occidental – on parle alors de « *Schaufensterpolitik* » ou « politique de la vitrine » –, dont l'une des initiatives les plus exemplaires est le « Plan culturel global pour Berlin », lancé en 1957 par l'administration de Willy Brandt, alors fraîchement élu à la tête de la ville. Ce plan permet aux Berlinois de l'Est d'accéder aux institutions culturelles de l'Ouest en réglant les droits d'entrée sur la base d'une équivalence entre mark de l'Ouest et mark de l'Est, ce qui revient à payer les billets à 25% de leur coût réel, le manque à gagner pour les organisations concernées étant compensé par des fonds fédéraux[274]. C'est un succès – en 1959, 7 millions des visiteurs des institutions artistiques ouest-berlinoises viennent de l'Est, soit environ un tiers du public –, qui participe à rétablir l'attractivité culturelle de Berlin-Ouest, alors que celui-ci apparaissait plutôt en retard sur ce plan face à son voisin jusqu'au milieu des années 1950. Cette initiative peut s'appuyer aussi sur la reconstitution progressive de son tissu culturel, atteint non seulement par les dommages de

[274] Heinrich W. Stendenbach (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1960*, *op. cit.*, p. 53 ; voir aussi à ce sujet Michael Lemke, *Vor der Mauer. Berlin in der Ost-West-Konkurrenz 1948 bis 1961*, Cologne, Böhlau, 2011, p. 434-439.

guerre, mais aussi par l'isolement de la ville vis-à-vis du reste de la RFA, qui n'encourage guère artistes, marchands et mécènes à s'y installer, et par un partage plutôt défavorable avec Berlin-Est, où sont situées nombre d'institutions artistiques de premier plan. Ce déficit combiné d'acteurs privés et d'équipements publics rend d'autant plus nécessaire une politique volontariste de la part de Joachim Tiburtius, sénateur pour l'Education populaire de 1951 à 1963 (fonctions qui s'apparentent à celles d'un ministre de la Culture)[275].

Dans les arts plastiques, ces nouvelles institutions comptent notamment la Haus am Waldsee, ouverte dès 1946 à l'initiative du maire d'arrondissement de Zehlendorff (au Sud-ouest de la ville), avec le soutien également des Alliés. Placée jusqu'en 1958 sous la direction de l'écrivain et historien de l'art Karl Ludwig Skutsch, elle se dédie surtout à ses débuts à l'exposition de modernes classiques persécutés par le régime nazi[276] – ce n'est qu'à partir des années 1960, sous la direction successivement d'Eberhard Marx, Manfred de la Motte et Thomas Kempas, qu'elle s'ouvre à l'art contemporain allemand et international[277]. L'Akademie der Künste est également créée en 1954, en réponse à l'établissement quatre ans plus tôt d'une même Académie des arts à Berlin-Est, présentée par les autorités de la RDA comme l'héritière de l'ancienne Preußische Akademie der Künste, la plus vieille institution de ce genre en Allemagne. L'Akademie der Künste n'est pas, contrairement à la Kunstakademie de Düsseldorf par exemple, une école d'art, mais bien une académie au sens originel, c'est-à-dire une institution multi-disciplinaire rassemblant des artistes élus par leurs pairs. La ressemblance avec les systèmes académiques traditionnels s'arrête là : l'Akademie ouest-berlinoise n'exerce pas de contrôle particulier sur la scène artistique locale et n'organise d'ailleurs pas de salons annuels, mais mène seulement un programme d'expositions comparable à celui d'un centre d'art ordinaire et exerce une fonction consultative auprès de l'administration ouest-berlinoise. Ses membres ne se limitent pas aux représentants d'un art de convention, comme c'est encore le cas de l'Académie des beaux-arts française à cette époque : elle est ouverte aux avant-gardes, poursuivant d'ailleurs en cela un tournant entamé sous Weimar, période à laquelle des artistes modernes jusque-là marginalisés par les instances officielles prussiennes (Liebermann, Corinth, Barlach, Lehmbruck, etc.) avaient intégré l'ancienne Académie des arts de Berlin, avant de s'en

[275] Haut fonctionnaire et membre de la CDU, Tiburtius est maintenu à ce poste de Senator für Volksbildung, entre 1957 et 1963 par Brandt, qui dirige la ville lors de son premier mandat allié à la droite. Sur Tiburtius et sa politique culturelle, voir Gesine Schwan, « Demokratisches Ethos und Weltoffenheit. Die Berliner Kulturpolitik Redslob, Tiburtius und Arndt », Günter et Waldtraut Braun (éd.), *Zu Kunst und Kunstpolitik. Beiträge aus Berlin*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1995, en particulier p. 40-45 ; et Frank Trommler, Hermann Glaser, Hannes Schwenger, « Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland », Wolfgang R. Langenbucher, Ralf Rytlewiski, Bernd Weyergraf (éd.), *Kulturpolitisches Wörterbuch. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983, p. 388.

[276] Ursula-Blak Ulbrich, « Das Kunstamt – Ein Ausstellungsort definiert sich: Karl Ludwig Skutsch, 1946-1958 », Katja Blomberg (éd.), *68 Jahre Haus am Waldsee. Geschichte einer Institution*, Cologne, Walther König, 2013, p. 34-48.

[277] *Ibid.*, p. 50-65.

voir à nouveau exclus par le régime nazi. Conçue comme une « antithèse de l'académie de l'Est », selon les mots de son premier directeur, Hans Scharoun (le futur architecte de la Philharmonie de Berlin), l'Akademie der Künste accorde ainsi, dès ses débuts, dans sa section Arts plastiques une place de premier choix à quelques grands noms des avant-gardes historiques (Arp, Ernst, Dix, Grosz, Kokoschka par exemple) ainsi qu'aux artistes abstraits (Baumeister, Hartung, Moore, Nay, Winter…) que refuse au même moment son homologue orientale[278].

Mais c'est surtout la Galerie des 20. Jahrhunderts (« Galerie du 20e siècle ») qui apparaît à cette période comme le premier organe de l'administration culturelle ouest-berlinoise dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Celle-ci connaît une naissance compliquée, puisqu'elle dérive d'un projet de musée pour les artistes vivants initialement imaginé dans l'après-guerre par Ludwig Justi, l'ancien directeur de la Nationalgalerie qui avait fondé sous Weimar, on s'en souvient, une galerie d'art moderne pionnière au sein du Kronprinzenpalais – aux collections attaquées par les nazis, puis détruite par les bombardements alliés. Nommé en 1946 directeur général des Musées d'Etat de Berlin[279], Justi tente de recréer une collection moderne avec le soutien de l'administration et d'Adolf Jannasch, qui avait assisté dans les années 1920 Wilhelm von Bode à la tête des Musées d'Etat de Berlin[280]. La Galerie des 20. Jahrhunderts est ainsi créée le 7 avril 1948[281] et lance une série d'acquisitions centrée sur les artistes « dégénérés » et la reconstitution des collections de l'ancien Kronprinzenpalais. Mais la mise à l'index progressive, dans la zone soviétique (où se trouvent ces musées), d'un art moderne dénoncé comme « formaliste » complique le travail de Justi et Jannasch. Si le premier choisit de rester jusqu'à sa mort en 1957 à la tête des musées de Berlin-Est, au prix de l'invisibilisation des avant-gardes dans ses expositions, Jannasch décide quant à lui de partir à l'Ouest en décembre 1948, où il propose de reprendre ce projet muséal *ex nihilo*, l'ensemble des œuvres modernes acquises depuis 1946 étant restées sous la garde de Justi[282].

La Galerie des 20. Jahrhunderts est ainsi refondée sous le même nom le 2 mars 1949 avec le soutien des autorités de Berlin-Ouest et Jannasch se voit aussi attribuer le poste de directeur de la section Arts plastiques au sein de l'administration culturelle. Son objectif à travers cette galerie est, selon ses propres mots, de « donner à la jeune génération et aux jeunes artistes des

[278] Hans Gerhard Hannesen, *Die Akademie der Künste in Berlin – Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin, Akademie der Künste, 2005, p. 141. La liste complète des membres de l'Académie depuis 1696 est disponible sur son site, https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/suche.htm (consulté le 6 septembre 2021).

[279] Petra Winter, « »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958 », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°50, 2008, p. 63 et suivantes.

[280] Alexander Jannasch, « Kunsthistoriker und Museumsmann der ersten Stunde. Zur Biografie Adolf Jannaschs », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *op. cit.*, p. 64-69.

[281] Sur les circonstances précises de sa création, voir Petra Winter, « Der Weg zur Galerie des 20. Jahrhunderts 1945 bis 1948 », *ibid.*, p. 14-45 ; et Maike Steinkamp, « Ein neues Kronprinzenpalais? Ludwig Justis Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« nach 1945 », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°52, 2010, p. 117-121.

[282] Maike Steinkamp, *op. cit.*, p. 119. Sur la suite de la Galerie des 20. Jahrhunderts à l'Est, jusqu'à sa fermeture en 1951, voir Petra Winter, « Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Ost-Berlin 1948/49 bis 1951 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *op. cit.*, p. 46-63.

exemples et modèles du développement de l'art moderne depuis 1905-1906 »[283]. Sa première acquisition, une œuvre de Schmidt-Rottluff, illustre à nouveau la place prépondérante accordée dans l'après-guerre en RFA aux avant-gardes historiques et en particulier à l'expressionnisme allemand. Jannasch est en outre entravé par un manque de moyens financiers, humains, matériels : ce n'est qu'en 1955 qu'il peut occuper le poste de directeur de son musée à plein temps et trouver enfin un lieu de présentation permanent pour ses collections, dans un ancien édifice militaire de la Jebenstraβe que le président de la RFA, Theodor Heuss, vient inaugurer en personne. L'espace est toutefois trop limité pour organiser des expositions temporaires et l'installation n'est jamais considérée que comme une solution provisoire par Jannasch, qui défend dès cette époque auprès des pouvoirs publics la construction d'un nouveau bâtiment plus vaste et mieux adapté. Il tire profit pour cela du grand plan de rénovation urbaine, « *Hauptstadt Berlin* », préparé par les autorités de l'Ouest entre 1955 et 1958, alors que l'espoir d'une réunification rapide avec Berlin-Est semble s'éloigner. Ce plan prévoit notamment, pour combler les lacunes laissées par la prise de contrôle de la RDA sur une bonne partie des institutions artistiques de la ville, de créer dans le quartier de Tiergarten un nouveau centre culturel (le « *Kulturforum* »), où l'on décide d'implanter, aux côtés d'une bibliothèque ou de la Philharmonie de Scharoun, le grand musée d'art moderne souhaité par Jannasch[284].

3.3.2. Après 1961 : redéfinition de l'action culturelle et création de la Neue Nationalgalerie

La construction du mur donne un coup de fouet à ce projet. Berlin-Ouest ne peut plus être désormais une vitrine directe de la RFA en territoire est-allemand, ce qui se traduit aussi par une baisse importante de la fréquentation de ses institutions culturelles[285], qui doivent réviser de fond en comble leurs programmes[286]. Cependant la stratégie des pouvoirs publics n'est pas purement défensive : au contraire, les documents et les discours officiels renchérissent sur l'ambition de redonner à Berlin le rang de capitale artistique et scientifique mondiale qui était le sien avant le nazisme[287]. Au-delà des effets de manche rhétoriques, ces affirmations veulent

[283] Cité dans Hanna Strzoda, Christina Thomson, « Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin 1949 bis 1968 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *op. cit.*, p. 72.

[284] Christina Thomson, « Neubau und Fusion... », *op. cit.*, p. 116.

[285] « Dans le domaine de l'art, le 13 août 1961 a laissé la plus visible des blessures ; car du jour au lendemain ont manqué quotidiennement des milliers de visiteurs de l'Est dans les théâtres, les salles de concert et les cinémas. » (Günter Kieslich (éd.), *Kulturpolitik der Länder. 1961-1962, op. cit.*, p. 58).

[286] Ce qu'elles peinent à faire dans un premier temps, selon une note du directeur de l'Ecole supérieure des beaux-arts de Berlin : « S'agissant du développement des expositions berlinoises après 1961, il a été constaté à maintes reprises que l'adaptation à la situation qui prévaut depuis à Berlin n'a toujours pas abouti. […] Alors que les expositions berlinoises avant 1961 étaient des vitrines et des points d'attraction pour les visiteurs est-berlinois et est-allemands […], il faut désormais partir du principe qu'elles sont une partie du programme culturel [ouest-] berlinois. » (Karl Otto, « Ausstellungen in Berlin », 3 avril 1963, LAB/B Rep. 002 - Nr. 10961).

[287] C'est l'argument du Sénat de Berlin-Ouest lorsqu'il propose au gouvernement fédéral de co-financer ses institutions culturelles : « Le but du Sénat, tout particulièrement depuis les événements du 13 août 1961, est de maintenir à Berlin la force d'attraction spirituelle d'une grande métropole. Les institutions artistiques et scientifiques de Berlin doivent de ce fait préserver leur rang au niveau d'une ville d'importance mondiale et, à travers leur action, continuer à donner à Berlin le rayonnement et le cachet d'une capitale nationale et mondiale. » (« Senatsvorlage Nr. 3380. Entwurf eines Abkommens des Senats von Berlin mit der Bundesregierung hinsichtlich

faire entendre que la politique culturelle à Berlin n'est plus désormais un pur enjeu de politique régionale ou municipale, comme c'est le cas partout ailleurs en RFA, mais une affaire « pan-allemande »[288], qui réclame donc la coopération du *Bund* et des *Länder*, voire de ses alliés occidentaux[289] – ce à quoi répond l'implication américaine dans la création du Berliner Künstlerprogramm en 1963, comme nous l'avons vu. C'est ainsi que les ministres de la culture régionaux décident, lors d'une réunion de la KMK en 1962, de créer un organe de coordination, supervisé par Dietrich Mahlow (ce directeur avant-gardiste de la Kunsthalle de Baden-Baden lié à la revue *Das Kunstwerk* que nous avons évoqué plus haut) afin de rassembler toutes les informations pertinentes sur les expositions en cours en RFA et de faciliter leur circulation à Berlin-Ouest – en liaison avec le Deutscher Städtetag (qui représente les municipalités) et le service culturel de l'Auswärtiges Amt dirigé par Dieter Sattler[290].

Une nouvelle impulsion est donnée aussi par un changement à la tête de l'administration culturelle ouest-berlinoise : Tiburtius, qui défendait une conception encore assez traditionnelle et élitiste de la politique culturelle[291], est remplacé en 1963 par Adolf Arndt, un juriste membre du SPD, à la faveur de la victoire écrasante du parti de Brandt lors des élections à la chambre des députés berlinoise. Arndt (qui porte désormais le titre de sénateur pour la Science et l'art) prend l'initiative de créer un *Kunstverein*, grâce aux fonds apportés par la loterie de Berlin, qui finançait déjà une partie des acquisitions de Jannasch depuis le milieu des années 1950[292]. Les précédents *Kunstvereine* berlinois avaient en effet été dissous pendant la guerre[293], sans être remplacés depuis, la situation de la ville ayant conduit les amateurs des arts à reporter leur soutien vers d'autres métropoles ouest-allemandes. Arndt et son successeur à partir de 1964, Werner Stein, s'efforcent donc de raviver « par le haut »[294] l'intérêt pour les arts du public et de potentiels mécènes privés, par la création en 1965 de la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (DGBK). Toutefois, cette ambition d'une « désétatisation de la vie artistique berlinoise », selon les mots de Stein[295], est dans les faits assez ambivalente, puisque l'administration garde la main sur le conseil d'administration du Kunstverein, par crainte que l'argent public arrive

kultureller Einrichtungen Berlins », votée le 13 février 1962, LAB/B Rep. 004 - Nr. 4668).

[288] « Cet objectif, qui comprend aussi la consolidation de Berlin comme centre éducatif, scientifique et artistique, a un caractère pan-allemand. Les institutions culturelles de Berlin ont en effet un impact bien au-delà de Berlin, dans les deux parties de l'Allemagne, et représentent Berlin à l'intérieur et à l'extérieur. » (*Ibid.*).

[289] « Berlin a besoin pour remplir cette mission de l'aide de la République fédérale, des puissances protectrices des Alliés et de toutes les autres nations qui s'y sentent liées par la défense du mode de vie d'un Etat de droit » (« Denkschrift zum Ausbau Berlins als Stätte der Bildung, der Wissenschaft und der Kunst », 23 juin 1962, p. 1, LAB/B Rep. 002 - Nr. 6007).

[290] Ständige Konferenz der Kultusminister – Sekretariat, « Niederschrift über die 58. Sitzung des Kunstausschusses am 4./5.10.1962 in Mainz. Kulturelle Hilfe für Berlin », LAB/B Rep. 004 - Nr. 4668.

[291] Frank Trommler *et al.*, « Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland », *op. cit.*, p. 388.

[292] Hanna Strzoda, Christina Thomson, *op. cit.*, p. 96.

[293] Marius Babias, Sophie Goltz, Kathrin Becker (éd.), *Kunst und Öffentlichkeit. 40 Jahre Neuer Berliner Kunstverein*, Cologne, Walther König, 2010, p. 18.

[294] Frank Trommler *et al.*, *op. cit.*, p. 388.

[295] Cité dans *Ibid.*

entre les mains de « révolutionnaires »[296]. Paradoxalement – nous y reviendrons plus loin –, c'est ce maintien d'un contrôle étatique et cette défiance vis-à-vis des avant-gardes contemporaines qui vont nourrir les contestations, jusqu'à la dissolution de la DGBK en 1969 et la refondation de *Kunstvereine* par des groupes d'artistes et d'étudiants militants.

Entretemps, le projet de Jannasch pour la Galerie des 20. Jahrhunderts a avancé à grands pas. Quelques mois après la construction du mur, il établit les premiers plans de son futur musée[297] et se voit conforté à l'été 1962 par l'adoption au Sénat d'un rapport officiel pour « la consolidation de Berlin comme ville d'éducation, de science et d'art », qui affirme la nécessité de construire un nouveau lieu pour attirer les expositions, « de rang international », qui circulent ailleurs en RFA et qui devra aussi comprendre des espaces de présentation pour les collections de la Galerie[298]. Là aussi, le but est bien, comme l'explique un rapport spécifique commandé dans la foulée sur ce projet, que « Berlin gagne une plus grande force d'attraction comme organisateur et soutien d'expositions d'art » : pouvoir « montrer la collection précieuse, mais en grande partie entreposée dans les réserves » de la Galerie des 20. Jahrhunderts, en ferait « plus encore qu'aujourd'hui un lieu de rencontre culturel »[299]. C'est donc avec le soutien des pouvoirs publics que Jannasch parvient à obtenir l'accord de Mies van der Rohe (officialisé à l'automne 1962[300]) pour prendre en charge la construction de l'édifice, qui sera, comme s'en réjouit ce même rapport, « un point d'attraction supplémentaire pour Berlin »[301].

La nomination en janvier 1965 de Stephan Waetzoldt comme directeur des Musées d'Etat de Berlin-Ouest (placés, comme nous l'avons vu, sous la tutelle de la Fondation du patrimoine culturel prussien, elle-même co-financée par le gouvernement fédéral et les *Länder*) apporte une dernière modification, conséquente, au projet muséal de Jannasch. Constatant la situation précaire de nombre de ses musées, Waetzoldt cherche en effet à lancer ou relancer divers projets de construction et il cible parmi ses priorités les collections de la Nationalgalerie, dont la portion restée à Berlin-Ouest est entreposée dans le Château de Charlottenbourg, où seul un cinquième des œuvres peut être exposé. Comme celles-ci contiennent plusieurs centaines de pièces des 19e et 20e siècles, Waetzoldt ranime l'idée, gelée sous son prédécesseur, d'une fusion de cette partie de la Nationalgalerie avec les collections modernes berlinoises que dirige Jannasch. Si cette proposition fait l'objet de discussions tendues dans un premier temps – le Sénat de Berlin étant

[296] *Ibid.*

[297] *Ibid.*, p. 118.

[298] « Denkschrift zum Ausbau Berlins als Stätte der Bildung, der Wissenschaft und der Kunst », *op. cit.*, p. 35. Celui-ci est complété en 1963 par un rapport qui réaffirme notamment le besoin de coordonner les expositions de Berlin avec les autres *Länder*, sous la supervision de Dietrich Mahlow (« Zweiter Bericht über den Ausbau Berlins zu einer Stätte der Bildung, der Wissenschaften und der Kunst », p. 37, LAB/B Rep 014 - Nr. 1512).

[299] « Bericht über die Errichtung eines Gebäude für repräsentative Kunstausstellungen und für die Galerie des 20. Jahrhunderts », annexe à une proposition de loi du Sénat du 3 juillet 1962, LAB/B Rep 014 - Nr. 315.

[300] Hanna Strzoda, Christina Thomson, *op. cit.*, p. 120.

[301] « Bericht über die Errichtung eines Gebäude für repräsentative Kunstausstellungen… », *op. cit.*

réticent à l'idée d'abandonner le contrôle d'un projet qu'il a mené jusque-là de bout en bout –, Jannasch y est plutôt favorable, d'autant qu'il s'inquiète de ne pouvoir occuper avec les seules œuvres de la Galerie des 20. Jahrhunderts le vaste bâtiment conçu par van der Rohe. Surtout, la Fondation du patrimoine culturel prussien s'engage à prendre en charge 15 des 25 millions que doit coûter le futur musée. Un accord entre les deux parties est conclu à la fin de l'année 1965 et en janvier 1966, l'institution prend le nom de Neue Nationalgalerie, tandis que Jannasch et Waetzoldt recrutent comme directeur Werner Haftmann , qui venait de quitter l'organisation de la documenta de Cassel, dont il avait façonné les trois premières éditions [58]. Haftmann est assisté d'une commission d'achat resserrée où siègent, aux côtés des représentants du *Land* de Berlin et de la Fondation fédérale, un troisième financeur, la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, chargée de mettre les fonds de la loterie berlinoise au service des acquisitions de la Neue Nationalgalerie. C'est là en effet le grand souci des concepteurs du musée, ouvert en septembre 1968 : si l'objectif affiché est de doter Berlin-Ouest d'un musée d'art moderne du niveau de la Tate Gallery à Londres ou du MNAM à Paris[302], les collections, amputées par le régime nazi puis par la séparation avec Berlin-Est, comportent d'importantes lacunes[303] et le budget d'acquisition annuel d'un million de marks reste limité au vu des prix du marché[304]. Cette inquiétude montre aussi que la Neue Nationalgalerie est surtout préoccupée, à ses débuts, par la reconstitution d'une collection prestigieuse d'artistes modernes consacrés, plutôt que par le soutien à la création actuelle. C'était là un reproche déjà adressé au travail de Jannasch à la tête de la Galerie des 20. Jahrhunderts[305]. Le choix comme directeur de Haftmann, dont la dernière documenta avait été critiquée pour sa fixation sur une peinture abstraite déjà consacrée et son omission des avant-gardes des années 1960, conforte cette orientation[306] et empêche dans un premier temps la Neue Nationalgalerie, tournée vers le passé de l'art du 20e siècle plus que vers son présent [55], d'apparaître comme une institution pleinement novatrice, susceptible de concurrencer les plus grands musées d'art contemporain internationaux.

Si la création de la DGBK puis celle de la Neue Nationalgalerie sont donc affectées de certains défauts qui en feront rapidement des objets de critiques et de contestations après 1968,

[302] C'est la justification donnée à l'accord entre Berlin et la Fondation pour le nouveau musée : « la raison de ces efforts tient au fait que ni la Fondation du patrimoine culturel prussien, ni Berlin ne sont financièrement en situation d'apporter à eux seuls les moyens d'acquisition qui sont nécessaires, dans les conditions actuelles du marché de l'art, pour bâtir une collection digne d'une capitale mondiale, à peu près comparable à celle de la Tate Gallery londonienne et du Musée d'art moderne parisien. » (« Vorlage über die Zustimmung des Senats für einen Vertrag zwischen dem Land Berlin und der Stiftung Preussischer Kulturbesitz über die Vereinigung der Sammlungen der Nationalgalerie und der Galerie des 20. Jahrhunderts », LAB/B Rep. 002 - Nr. 11248).

[303] Picasso ou Klee par exemple sont très mal représentés (Hanna Strzoda, Christina Thomson, *op. cit.*, p. 136). On trouve plusieurs documents évaluant en détail les lacunes de la collection dans LAB/B Rep. 014 - Nr. 77.

[304] De l'aveu même de leurs responsables (« Vorlage über die Zustimmung des Senats… », *op. cit.*).

[305] La presse critique ainsi en 1964 la mauvaise représentation dans les acquisitions de Jannasch de tout l'art de « l'époque post-expressionniste » (Hanna Strzoda, Christina Thomson, *op. cit.*, p. 93).

[306] Vincenza Benedettino, « Werner Haftmann as the Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin (1967–1974): Survey of the Curatorial Concept in the West German National Modern Art Gallery during the Cold War », *Actual Problems of Theory and History of Art*, n°10, 2020, p. 692-702.

elles démontrent bien toutefois l'investissement nouveau de la ville-Etat dans la culture et, en particulier, dans les arts plastiques à partir des années 1960. En ce sens, le cas de Berlin-Ouest apparaît à la fois exemplaire et peu représentatif rapporté à l'histoire générale des politiques culturelles ouest-allemandes. Peu représentatif, car son administration se distingue de celle des autres *Länder* (et même des grandes municipalités ouest-allemandes) par une action culturelle plus volontariste et interventionniste, du fait d'enjeux géopolitiques spécifiques : rétablir et stimuler l'attractivité artistique de Berlin-Ouest apparaît comme un objectif de première importance pour l'affirmation du jeune Etat ouest-allemand comme pour ses partenaires occidentaux. Il est significatif que, dans cette perspective, le développement de programmes et d'institutions spécifiquement tournés vers la promotion de l'art moderne et contemporain soit apparu comme l'un des moyens les plus sûrs d'assurer ce rayonnement international.

C'est ce en quoi cette politique est en revanche assez caractéristique des orientations artistiques poursuivies par les pouvoirs publics en RFA à cette période. Le cas berlinois concentre et exacerbe une ambition communément partagée de différenciation culturelle et idéologique vis-à-vis, tout à la fois, du passé nazi et de la RDA voisine, répondant à un objectif d'intégration au camp occidental qui structure toute la politique ouest-allemande à cette période. Cela ne va pas d'ailleurs sans difficultés, l'administration semblant partagée, comme nous l'avons vu, entre une volonté d'intervention poussée, afin de soutenir la vie artistique ouest-berlinoise, et la nécessité de « désétatiser » celle-ci, pour se distinguer du dirigisme de la RDA. Cette stratégie, qui déborde donc le cadre strict des politiques culturelles et se sert plutôt de celles-ci comme d'un instrument géopolitique, fait en tout cas du soutien aux avant-gardes passées et présentes un marqueur identitaire pour les pouvoirs publics en RFA.

4. Les villes et l'art contemporain : un tournant artistique « par le bas »

4.1. Le rôle prépondérant des municipalités en matière de politique artistique

Retracer l'histoire des politiques culturelles à l'échelle des villes se heurte à plusieurs obstacles, à commencer par la dispersion et la difficulté d'accès des sources, qui ne laissent d'autre choix que de multiplier les études de cas, mais aussi le nombre limité de publications sur le sujet, surtout dans une perspective générale et historique[307]. Pourtant, comme l'affirment régulièrement les publications du Deutscher Städtetag (l'association des villes allemandes),

[307] Pour un état de l'art sur ce thème, comprenant surtout des études de cas ville par ville, voir Karl Ditte, Cordula Obergassel, « Einleitung », *Id.* (éd.), *Vom Bildungsideal zum Standortfaktor. Stâdtische Kultur und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Paderborn, 2012, p. 3-7. Outre cette publication collective, on peut citer deux rares ouvrages de synthèse, plus anciens, mais toujours pertinents : Rainer Frank, *Kultur auf dem Prüfstand*, *op. cit.* ; et Markus Pohlmann, *Kulturpolitik in Deutschland. Städtisch organisierte Kultur und Kulturadministration*, Munich, Minerva Publikation, 1994. De manière générale, la bibliographie existante tend à se subdiviser entre, d'un côté, des études de cas focalisées sur une ou deux villes tout au plus et, de l'autre, des analyses générales portant sur l'évolution des doctrines et mots d'ordre des politiques culturelles, mais sans les relier à un examen plus concret de « la réalité de la culture municipale », comme le note Susanne Dengel (« Demokratisierung städtischer Kulturpolitik in den 1970er Jahren », Karl Ditte, Cordula Obergassel (éd.), *op. cit.*, p. 165).

mais aussi des travaux universitaires moins suspects de parti-pris[308] : en Allemagne, « la politique culturelle est une politique municipale » (*Kulturpolitik ist Kommunalpolitik*[309]).

4.1.1. Financement, organisation et coordination des politiques culturelles municipales

Outre le principe de subsidiarité déjà évoqué, deux autres facteurs jouent en ce sens. Premièrement, la politique culturelle, au sens restreint défini plus haut, occupe au niveau communal une place comparativement plus importante qu'à l'échelle régionale. Les politiques éducatives et scientifiques étant principalement prises en charge par les *Länder*, elles ne marginalisent pas, autant que pour ces derniers, l'action artistique dans les administrations municipales. Enseignement et culture sont d'ailleurs plus souvent séparés dans l'organisation administrative des municipalités[310]. C'est ce qu'illustrent déjà les cas particuliers des villes-Etat de Hambourg et Berlin, où ce qui est habituellement traité par un même *Kultusminister* dans les autres *Länder* y est pris en charge par deux administrations distinctes : Senatsverwaltung für Schulwesen et Senatsverwaltung für Wissenschaft und Kunst à Berlin, Schulbehörde et Kulturbehörde à Hambourg. On trouve cette même distinction dans plusieurs municipalités (comme Cologne), même si elle concerne surtout des villes de grande taille, caractérisées par un plus haut degré de différenciation des services administratifs. Même lorsque ce n'est pas le cas, comme à Düsseldorf dont l'administration unit dans un même département les trois services Ecole, Culture et Théâtre[311], le service culturel jouit d'une plus grande importance relative, comme l'illustrent les données budgétaires : sur la première moitié de la décennie (1960-1964), les dépenses culturelles atteignent en moyenne 3,5% du budget municipal général (soit une part budgétaire deux fois plus élevée que dans le cas des *Länder*) et représentent 30% du budget éducatif[312], ce qui leur donne là aussi une importance comparative nettement plus avantageuse qu'à l'échelon régional[313]. On trouve aussi un équilibre budgétaire plus favorable à la culture dans le cas de Cologne où, en 1968 par exemple, les institutions artistiques (musées, théâtres, orchestres) représentent une dépense totale de 35,9 millions DM contre 9,2 millions DM pour celles de l'enseignement supérieur (université et formation continue)[314] – on se souvient qu'au niveau des *Länder*, ce rapport était inversé, aux alentours de 1 à 3 en 1960 et jusqu'à 1 pour 8 à l'orée des années 1970.

[308] « La politique culturelle a été et est toujours essentiellement en Allemagne une politique municipale » (Armin Klein, *op. cit.*, p. 150).

[309] Un slogan qui ouvre par exemple une conférence de presse du DST en 1986 (Jürgen Grabbe (éd.), *Stadt und Kultur. Arbeitshilfen des Deutschen Städtetages zur städtischen Kulturpolitik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1986, p. 9).

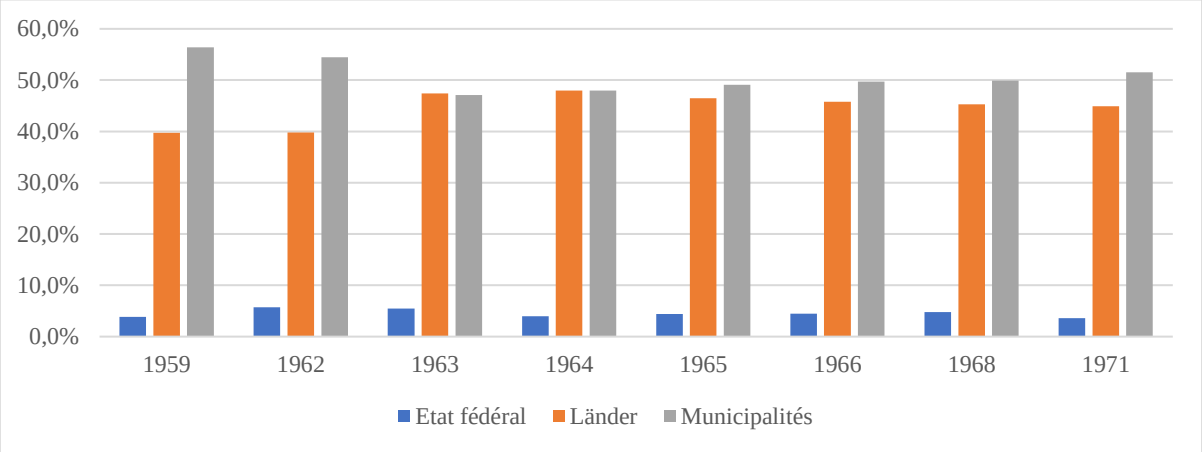
[310] D'après un questionnaire envoyé en 1991 par Markus Pohlmann à 143 services culturels municipaux, 60% d'entre eux sont autonomes et 40% liés à un autre service (en général les sports et/ou l'éducation) (*op. cit.*, p. 204).

[311] Voir les organigrammes des administrations culturelles de Cologne et Düsseldorf : Annexes III-7 et 8.

[312] D'après les données budgétaires publiées dans les rapports administratifs annuels de Düsseldorf (*Verwaltungsberichte*), conservés dans les archives municipales de la ville.

[313] Les dépenses « Art et culture » représente en moyenne sur la même période 1,7% des dépenses totales des *Länder* et à peine plus de 10% de leur budget éducatif (d'après les données budgétaires déjà citées tirées des volumes *Kulturpolitik der Länder* édités par la KMK).

[314] Josef Baumann (éd.), *Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1969*, Cologne, Statistisches Amt, 1969, p. 149.



Graphique 11. Parts respectives de l'Etat fédéral, des *Länder* et des villes dans les dépenses artistiques (« *Kunst- und Kulturpflege* »), 1959-1971[315].

Ces considérations ne se limitent pas aux cas de Cologne et Düsseldorf : si, comme nous l'avons vu, les *Länder* sont d'assez loin les principaux contributeurs publics aux dépenses culturelles entendues au sens large, lorsque l'on isole en revanche la politique artistique au sens strict, les communes apparaissent comme la première source de financement. Comme pour les régions, l'investissement culturel global des villes ne résulte pas seulement d'une somme d'initiatives isolées, mais est poussé par un organe de coordination et de représentation des municipalités à l'échelle nationale, le Deutscher Städtetag (DST). Fondé en 1905[316], celui-ci n'est pas tout à fait analogue à la KMK : il n'est pas spécialisé en effet dans le champ des politiques culturelles, mais traite de tous les domaines d'action et d'intérêt des villes ouest-allemandes. Le DST s'intéresse d'ailleurs assez tard à la culture, à partir seulement de l'après-Seconde Guerre mondiale[317]. Il se dote ainsi en 1947 d'un responsable des questions culturelles appuyé par une commission composée d'une trentaine de membres, pour l'essentiel des maires et des adjoints à la culture municipaux[318]. Plutôt orientés au départ vers la diffusion de conseils pratiques aux communes, ces instances élaborent peu à peu une doctrine d'action plus générale, établie et rendue publique lors d'une réunion du DST à Stuttgart en janvier 1952, sous le titre de « *Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit* » (« Principes directeurs de l'action culturelle municipale »), généralement abrégé en « *Stuttgarter Richtlinien* » (« Lignes directrices de Stuttgart »)[319]. Celles-ci constituent pendant près de vingt ans le texte de référence du DST dans ce domaine, jusqu'à leur redéfinition au début des années 1970[320]. Si le DST ne revendique pas, comme la KMK, une quelconque forme de souveraineté ou d'exclusivité en la matière[321], il va,

[315] Volumes *Kulturpolitik der Länder*, *op. cit.*
[316] Pour un bref historique avant 1945, voir Karl Ditte, « Die Kulturpolitik des Deutschen Städtetages 1947-2010 », *Id.* et Cordula Obergassel (éd.), *op. cit.*, p. 335-336.
[317] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 60.
[318] Karl Ditte, *op. cit.*, p. 336.
[319] Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 104-112.
[320] Karl Ditte, *op. cit.*, p. 340.
[321] « Les villes ne revendiquent pas de droits exclusifs pour leur travail culturel » (« Leitsätze zur kommunalen

à partir de cette date, s'efforcer de faire de la politique culturelle un champ d'intervention autonome et indispensable de l'action municipale[322]. Dans le secteur des arts plastiques, le texte de 1952 détaille ainsi huit recommandations : les communes sont encouragées à soutenir les musées, acquisitions et expositions qui se produisent sur leur territoire, à réserver une part des budgets de construction publique pour la commande artistique ou encore à financer les *Kunstvereine* locaux. Surtout, le DST affirme que « les musées ne sont pas seulement des salles du trésor pour des œuvres du passé, mais aussi des lieux d'exposition pour des œuvres […] du présent », prise de position notable à une période où prédominent encore des options artistiques plutôt conservatrices à la tête des municipalités – nous y reviendrons.

Ce travail de coordination du DST concerne également les modalités d'organisation de l'action culturelle dans les villes, à laquelle est consacré le paragraphe final des « *Stuttgarter Richtlinien* ». Il y recommande notamment la création dans chaque ville d'une commission culturelle (*Kulturausschuss*), composée de figures impliquées dans la vie artistique locale, la désignation d'un adjoint à la culture (*Kulturdezernent*) et évoque la possibilité d'instituer des conseils consultatifs pour les institutions culturelles locales[323]. De fait, la forme des administrations culturelles municipales en RFA est relativement standardisée, autour de ces deux organes centraux que sont le *Kulturausschuss* et le *Kulturdezernent*. Les principales disparités tiennent, d'une part, aux différences de taille : l'autonomie, les moyens et les capacités d'initiative des services culturels augmentent logiquement à proportion de la taille de la commune et, dans les années 1950, beaucoup de villes de petite et moyenne envergure sont encore dépourvues de toute administration culturelle, même embryonnaire[324]. D'autre part, il existe tendanciellement un plus grand centralisme culturel dans les villes du Sud (Bade-Wurtemberg, Bavière et Hesse), tandis que celles du Nord privilégient le soutien à des organisations indépendantes[325] ; nous avons déjà observé un trait similaire au niveau des *Länder*, à propos du mode d'administration des musées en Rhénanie-du-Nord-Westphalie et en Bavière, qui apparaissent comme deux modèles opposés à cet égard. Ces différences mises à part, la plupart des grandes villes ouest-allemandes fonctionnent sur un modèle organisationnel similaire. La commission culturelle supervise l'ensemble des actions menées par la municipalité dans ce domaine et se tient aussi informée des initiatives privées en la matière[326].

Kulturarbeit », article 3, Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.* p. 105).

[322] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 61.

[323] « Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit », articles 53 et 54, *op. cit.*, p. 112.

[324] L'ancien référent culturel d'Ingolstadt rappelle ainsi que sa ville (environ 50 000 habitants) n'était pas dotée d'un service culturel dans les années 1950 et ne disposait d'aucun lieu d'exposition (« Erinnerungen an die Anfänge des "Kunstverein Ingolstadt e.V." », Isabella Kreim, Christine Fuchs, Angelika Wegener-Hüssen (éd.), *Kunst ist schön. 1960-2000, 40 Jahre Kunstverein Ingolstadt*, Ingolstadt, Kunstverein Ingolstadt, 2000, p. 14-15).

[325] C'est le constat – ici résumé de manière très schématique – que dresse Markus Pohlmann à partir d'une large enquête menée sur plus de 200 villes allemandes (*op. cit.*, p. 99-103 notamment).

[326] D'après les procès-verbaux de réunions des comités culturels de Cassel, Düsseldorf et Krefeld que nous avons pu consulter dans leurs archives municipales respectives.

Ses membres comprennent des fonctionnaires du service culturel, des élus du conseil municipal représentant leur parti, les directeurs des principales institutions culturelles de la ville, mais aussi souvent des citoyens choisis pour leur rôle et leur intérêt en la matière. S'il est une étape obligatoire pour la plupart des dépenses et projets culturels de la ville et de ses institutions[327], son rôle néanmoins est plus celui d'un organe de contrôle et de validation qu'un lieu d'initiative et de conception – ce qui ne l'empêche pas de jouer un rôle parfois décisif, plutôt d'ailleurs dans un sens négatif, lorsqu'il bloque certaines propositions (pour leur coût, leurs implications politiques ou leur anticonformisme artistique par exemple). Mais le personnage-clef de la culture municipale est surtout le *Kulturdezernent*, sur lequel d'ailleurs le DST publie une série de recommandations détaillées dès 1948[328]. Son profil peut varier, administrateur public, intellectuel, artiste ou professionnel de la culture, mais c'est lui qui dirige le service culturel (lorsqu'il en existe un) et représente la ville auprès des acteurs des différents champs artistiques. L'affirmation progressive de la culture, à partir des années 1960, comme compétence et enjeu de premier plan pour les pouvoirs publics en RFA et, surtout, la « Nouvelle politique culturelle » des années 1970, dont nous reparlerons, sont principalement portées par des figures reconnues de *Kulturdezernente*, au premier rang desquels Hermann Glaser et Hilmar Hoffmann.

4.1.2. La ville, échelon décisif pour les institutions de l'art contemporain

Outre, donc, ces instruments budgétaires et administratifs, un second facteur, plus crucial peut-être, contribue à faire des villes l'échelle décisive pour les politiques culturelles : la plupart des institutions artistiques en dépendent plus ou moins directement. C'est particulièrement le cas parmi celles qui sont actives dans le champ de l'art contemporain. En effet, tandis que les *Landesmuseen*, nous l'avons vu, sont souvent de grands musées universels, plutôt focalisés de ce fait sur l'art ancien, les musées pionniers dans la reconnaissance des avant-gardes après 1945 sont pour la plupart des institutions municipales, en général des structures légères, plus favorables à ce type d'initiatives. D'abord, parce que leurs budgets modestes ne leur permettent guère d'acquérir les œuvres d'artistes consacrés[329] : dans un contexte de hausse des prix du marché et de concurrence exacerbée, puisque la plupart des grandes collections ouest-

[327] Un document officiel recense ainsi parmi les compétences du *Kulturausschuss* de Düsseldorf : 1) les dépenses budgétaires pour les institutions et associations culturelles, pour les monuments, pour l'achat de peintures et de sculptures (au-delà de 10 000 DM), pour l'achat d'autres types d'œuvres (au-delà de 2000 DM) ; 2) la vente et l'échange d'œuvres (au-delà de 2000 DM) ; 3) les modalités, le montant et l'étendue de l'aide aux artistes ; 4) la location et la mise à disposition d'espaces à des fins culturelles ; 5) les contrats avec des associations ou des institutions culturelles ; 6) l'installation d'œuvres et monuments dans l'espace public, le décor des édifices publics, après consultation de commissions spécialisées (« Zuständigkeitsordnung », 11 juin 1963, SAD/0-1-4-29307).

[328] Commission culturelle du DST, « Ergänzungsleitsätze für den Kulturdezernenten », 1948, LAB/3/00-10.

[329] A titre d'exemple, Johannes Cladders dispose à son arrivée à la tête du musée de Mönchengladbach en 1967 d'un budget annuel de 10 000 DM pour les expositions et 71 000 DM pour les acquisitions (Walter Grasskamp, *Johannes Cladders*, Cologne, DuMont, 2004, p. 37-38), un chiffre à comparer aux 10 millions versés entre 1962 et 1966 à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen par le *Land* (voir plus haut). Nous avons plus haut, par exemple, qu'un tableau comme le *Voyageur contemplant une mer de nuage* de Caspar Friedrich coûte en 1970 à la Kunsthalle de Hambourg 600 000 DM.

allemandes cherchent à reconstituer un catalogue complet des maîtres modernes du début du siècle, l'art contemporain peut apparaître, pour de petits musées privés de chefs-d'œuvre et/ou meurtris par les spoliations nazies et les dommages de guerre, comme le moyen le plus abordable de se doter de collections de valeur – ou du moins distinctives[330]. D'autre part, la direction de ces musées est plus accessible que celle de leurs homologues d'envergure nationale et internationale pour des conservateurs au profil hétérodoxe ou en début de carrière, tendanciellement plus intéressés par la création actuelle. Ils peuvent en outre, à la tête d'équipes réduites, imprimer plus facilement un goût non-conventionnel à l'ensemble de leur programmation. Plus généralement, le renouvellement à la tête des musées ouest-allemands, qui s'accélèrera à la fin des années 1960 comme nous le verrons ensuite, est favorisé dès l'après-guerre par la délégitimation d'un certain nombre de conservateurs de musée compromis avec le nazisme[331]. Paul Wember par exemple est nommé directeur du Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld en 1947 à 34 ans, après avoir donné une conférence sur Munch à l'invitation du *Museumsverein*[332]. Le peintre Thomas Grochowiak est recruté à 40 ans (en 1954) à la tête de la Kunsthalle de Recklinghausen, où il avait cofondé en 1948 un groupe d'artistes de tendance abstraite (*Junger Westen*)[333]. Udo Kultermann prend quant à lui la tête du Museum Morsbroich de Leverkusen à 32 ans, où il organise dès l'année suivante, en 1960, une exposition remarquée sur le monochrome dans la peinture contemporaine (avec Fontana, Piene, Klein, etc.)[334].

Surtout, à côté de ces musées ouverts à la création la plus récente – encore rares dans la RFA des années 1950[335] –, la très large majorité des centres d'art dépendent plus ou moins étroitement des municipalités. Il s'agit tout d'abord des quelques *Kunsthalle* publiques, comme celle de Cologne, ouverte en 1967[336], ou celle de Düsseldorf, inaugurée la même année et qui s'impose rapidement, sous la direction de Karl Ruhrberg, comme l'un des lieux d'exposition de référence pour l'art contemporain en RFA : l'ancienne Kunsthalle avait été partiellement détruite pendant la guerre et son programme d'exposition éclectique, sur lequel la ville reprend la main à cette occasion, était jusqu'alors divisé entre plusieurs associations artistiques locales. C'est aussi et surtout le cas des *Kunstvereine*, qui sont certes pour la plupart des associations

[330] Busso Diekamp, l'adjoint à la culture de Mönchengladbach entre 1964 et 1993, a ainsi expliqué que le directeur du musée municipal, Heinrich Dattenberg, avait commencé à se tourner vers l'art contemporain faute de moyens pour continuer la politique d'acquisitions d'« expressionnistes classiques » qu'il avait entamée dans l'après-guerre – même la peinture abstraite des débuts de la RFA devenait difficilement accessible, le conduisant à se tourner vers la jeune garde, comme Zero ou Beuys (Busso Diekamp, *Bemerkungen. Aus 30 Jahres Schul- und Kulturpoitik in Mönchengladbach 1964-1993*, Mönchengladbach, Otto von Bylandt-Gesellschaft, 2017, p. 66-67).

[331] « Nombre de directeurs de musées ont été incriminés pour leur coopération avec le régime nazi et ainsi de jeunes historiens de l'art comme Wember ou Cladders ou des *outsiders* comme Ruhrberg, König et moi-même avons eu l'opportunité de prendre le contrôle » (Entretien avec Klaus Honnef, 2 mars 2019, Annexes IV-1.1.).

[332] Sabine Röder, « "Mann kann nicht mit dem Kopf durch die Wand". Wie die Kunstmuseen 1947-1960 Krefeld zu einem Ort der Avantgarde wurden », Sylvia Martin et *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 121.

[333] Walter Grasskamp, *Thomas Grochowiak*, Cologne, König, 2009.

[334] Antje Kramer, *L'Aventure allemande…*, *op. cit.*, p. 73.

[335] On peut aussi citer le Museum am Ostwall de Dortmund ou le Von der Heydt-Museum de Wuppertal.

[336] Birgit Kilp, *Alle für Kultur. Die Ära Kurt Hackenberg in Köln 1955-1979*, Cologne, Wienand, 2009, p. 50.

fondé par des amateurs d'art, mais qui, nous l'avons déjà évoqué, entretiennent des liens étroits avec les municipalités. Celles-ci financent non seulement leurs expositions, mais aussi leurs frais courants (ce que ne font pas les *Länder*), parfois sur des bases contractuelles : le Kunstvereine für Rheinlande und Westfalen dispose ainsi d'un contrat avec la ville de Düsseldorf, qui lui assure au début des années 1960 le versement annuel de 30 000 DM, sans compter les subventions ponctuelles qui peuvent être apportées au budget de certaines manifestations[337]. De plus, les élus de la ville sont en général représentés dans les conseils d'administration de ces *Kunstvereine*, où ils bénéficient, en tant que financeurs de premier plan, de positions privilégiées : le Kunstverein de Hanovre, par exemple, auquel la municipalité garantit de combler tout déficit éventuel de ses expositions (outre une subvention annuelle de 12 000 DM), a pour président le maire de la ville et pour secrétaire son adjoint à la culture – il est aussi logé gratuitement dans un bâtiment public[338]. La mise à disposition de lieux d'exposition, sous diverses conditions, constitue en effet le troisième type de soutien apporté par les villes à ces associations : le Kunstverein d'Ingolstadt, créé en 1959 à l'initiative d'une poignée de citoyens, se voit ainsi prêter plusieurs édifices publics jusqu'à ce que la mairie finance en 1964 l'aménagement de salles d'exposition durables dans le nouveau théâtre municipal[339]. Ils peuvent même financer des aménagements de plus grande ampleur : la construction d'une nouvelle aile pour le Württembergischer Kunstverein, qui lui offre l'un des espaces d'exposition les plus modernes en Allemagne à son inauguration en 1961, est principalement financée par un apport de la municipalité de Suttgart[340].

Le caractère formellement privé d'établissements et de manifestations artistiques n'empêche donc pas qu'ils puissent servir d'instruments à l'action culturelle publique. Une illustration singulière en est donnée par la création en 1967 de la foire de Cologne, généralement considérée comme la première foire d'art contemporain au monde. L'adjoint à la culture de la ville, Kurt Hackenberg, accorde une subvention de 10 000 DM à son organisatrice, l'Association des marchands d'arts allemands progressistes (Verein progressiver deutscher Kunsthändler), avant de mettre à disposition des galeristes l'année suivante la Kunsthalle locale[341]. Loin d'être un financement irréfléchi ou routinier, ce soutien public à des entreprises

[337] « Vertrag zwischen dem Rat der Stadt Düsseldorf und dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen », 15 juillet 1959, SAD/0-1-4-29478.

[338] Note en annexe d'une lettre non signée, adressée à Friedrich Tamms (adjoint municipal à l'aménagement du territoire), 29 octobre 1959. Cette note compile des informations sur les relations avec leurs municipalités respectives de plusieurs *Kunstvereine* (Cologne, Darmstadt, Francfort, Stuttgart, Hambourg, Hanovre), où l'on retrouve le même type de liens financiers, matériels et personnels que nous décrivons ici.

[339] Rudolf Koller, *op. cit.*, p. 21.

[340] Kurt Leipner, « Die Ausstellungsräume des Württembergischen Kunstverein », Ilse Czigens (éd.), *150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1827-1977*, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1977, p. 122.

[341] Eberhard Illner, « Von der Botschaft zur Gesellschaftskritik. Kulturpolitik in Köln 1945-1979 », Historisches Archiv der Stadt Köln (éd.), *Kunst und Kultur in Köln nach 1945: Musik, Theater, Tanz, Literatur, Museen*, Cologne, Wienand Verlag, 1996, p. 39-40.

privées correspond à une stratégie assumée de Hackenberg pour élever la ville, selon ses propres mots, au rang de « métropole des arts »[342]. Si la manœuvre est d'abord critiquée comme un assujettissement des moyens municipaux à des intérêts marchands, elle réussit au-delà de ses propres espérances, puisque Cologne devient rapidement, après 1967, le principal centre du marché de l'art contemporain en RFA, voire en Europe[343]. En réponse, la ville voisine de Düsseldorf fonde en 1968 sa propre foire, « Prospect », qui entend se distinguer de sa rivale par une orientation plus avant-gardiste et supposément moins commerciale, comme l'indique son intitulé complet : « *Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde* » (« Aperçu international sur l'art des galeries de l'avant-garde »). Elle est aussi exclusivement composée de galeries internationales, une sélection en fait contrainte par les pressions qu'exerce l'association colonaise pour que les galeries allemandes n'y participent pas. Si cette foire est prédominée par les choix de son initiateur, l'important galeriste Konrad Fischer – qui avait lui-même débuté sa carrière comme artiste, aux côtés de Polke et Richter dans le groupe du « Réalisme Capitaliste » [28] –, elle a bénéficié aussi du soutien actif des autorités municipales, à travers des subventions et l'accueil de la Kunsthalle de Düsseldorf[344] [64]. Ces deux foires offrent en tout cas un exemple de coordination entre pouvoirs publics, organisations privées à but non lucratif[345] et secteur marchand, symptomatique des modalités de l'action culturelle à l'échelle municipale en Allemagne, souvent appuyée sur des agents théoriquement extérieurs à la puissance publique, mais collaborant à des stratégies de politique artistique explicites, stimulées en l'occurrence par la rivalité entre deux grands centres culturels voisins.

Enfin, comme les *Länder*, les villes mènent une série d'actions pour les arts plastiques au-delà du soutien aux institutions[346] : décor des édifices publics, aide sociale aux artistes, subvention aux expositions[347], construction d'ateliers, acquisition d'œuvres d'artistes locaux[348], etc. Ce sont aussi les municipalités qui distribuent (à travers des jurys de professionnels) la majeure part des prix artistiques, assez nombreux et importants en Allemagne[349], d'autant qu'ils

[342] *Ibid.* Voir le bilan positif fait de cette initiative quelques années plus tard dans la presse : Gisela Brackert, « Anregen, hinhören, mitmachen. Porträt des Kölner Kulturdezernent Kurt Hackenberg », *Die Zeit*, 2 avril 1971.

[343] Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 231 *sqq.*

[344] Dans le contrat établi avec les organisateurs de « Prospect » pour l'édition de 1969, la ville de Düsseldorf s'engage ainsi à verser une subvention de 28 000 DM et à mettre à disposition divers lieux pour la manifestation (« Vertrag zwischen Düsseldorf und Konrad Fischer-Lueg und Hans Strelow », 8 mai 1969, SAD-0-1-4-29371).

[345] Sur le rôle du tiers secteur dans ces politiques municipales, voir Markus Pohlmann, *op. cit.*, p. 273-283.

[346] Karl Zuhorn, « Kulturpflege », Hans Peters (éd.), *Handbuch der kommunalen Wissenschaft und Praxis*, Berlin / Gottingen / Heidelberg, Springer-Verlag, 1957, p. 191-192.

[347] Attribuées selon des critères tout à fait comparables à ceux observés au niveau régional, c'est-à-dire en premier lieu la notoriété supra-locale de l'artiste concerné. « Artiste reconnu digne de soutien […] qui a déjà été représenté à plusieurs reprises hors de Düsseldorf » : c'est la formule répétée sur les procès-verbaux du comité culturel de la ville de Düsseldorf pour ce type de subvention (par exemple celui du 21 janvier 1969 pour des expositions de Winfred Gaul, Horst Lerche et Helmut Sundhauβen, SAD/0-1-4-29187).

[348] La ville de Düsseldorf achète par exemple chaque année quelques œuvres lors de l'exposition d'hiver (« Winterausstellung ») à laquelle participent les artistes régionaux (voir SAD/0-1-4-29307).

[349] Karl Fohrbeck et Andreas Wiesand en répertorient 83 pour les seuls arts plastiques en 1978. La plupart des *Länder* sont aussi dotés de prix culturels, qu'ils concernent ou non les arts plastiques, mais les villes, par définition

sont dotés de montants parfois conséquents[350], qui les assimilent à de véritables bourses de travail – certains comprennent d'ailleurs des catégories destinées explicitement à soutenir la carrière de jeunes artistes, comme le Förderpreis für Bildende Kunst de Düsseldorf créé en 1971 pour les artistes de moins de 35 ans et doté de 4 000 DM[351].

4.2. Le cadre libéral-conservateur des politiques artistiques municipales

Les municipalités constituent donc l'échelon principal d'intervention publique dans le champ de l'art contemporain en RFA. Leur action est cependant bordée d'importantes limites, pour partie subies, pour partie voulues et institutionnalisées.

4.2.1. Une intervention publique structurellement limitée

Si les services culturels des grandes villes bénéficient en général, nous l'avons vu, d'un degré d'autonomie et de spécialisation qu'ils n'ont pas au niveau des *Länder*, ce n'est pas le cas en revanche pour une majorité de municipalités de moindre importance. Ce déficit d'institutionnalisation des administrations culturelles se traduit aussi par un manque de personnel, à la fois sur le plan quantitatif et qualitatif : la plupart de ces services, même dans des villes relativement importantes, ne disposent généralement que d'un petit nombre d'employés, sans formation ni expérience spécifique dans les arts[352]. Le fait que ces difficultés concernent surtout les villes de taille moyenne ne doit pas amener à les négliger : contrairement aux cas français ou américain, l'activité artistique n'est pas concentrée en RFA dans une poignée de grandes métropoles. Au contraire, la vitalité de la culture et du champ de l'art contemporain tout particulièrement repose en large partie sur des institutions situées dans des villes assez modestes (du moins en nombre d'habitants) : c'est à Aix-la-Chapelle, Baden-Baden, Cassel, Krefeld, Leverkusen, Recklinghausen, Mönchengladbach, Münster, etc. que l'on trouve parmi les lieux d'exposition les plus novateurs et favorables à l'avant-garde dans les années 1950-1960 – autant de villes qui ont alors entre 100 et 200 000 habitants et ne sont donc pas toujours en mesure de se doter de services culturels développés.

Les limites de l'action culturelle municipale tiennent aussi simplement à une question d'échelle. Parce qu'une administration communale n'a pas l'envergure territoriale, les moyens financiers et l'autonomie décisionnelle d'une administration régionale ou nationale, elle tend souvent à se concentrer seulement sur le bon fonctionnement de l'existant : à faire tourner, pour ainsi dire, les affaires courantes[353]. En conséquence, on ne trouve pas ou peu, au niveau des communes, d'efforts d'élaboration doctrinale et de planification à long terme des politiques

---

plus nombreuses, en attribuent la majeure part (environ 30% contre 6% pour les *Länder*) (*Handbuch der Kulturpreise*, Cologne, DuMont, 1978, p. XIII et p. XLIX).

[350] L'un des mieux dotés dans les arts plastiques est le Lichtwarkpreis de Hambourg, doté de 20 000 DM, soit l'équivalent approximativement d'un an de salaire moyen en RFA à cette période (*ibid.*, p. 233).

[351] *Ibid.*, p. 217.

[352] Markus Pohlmann, *op. cit.*, p. 162.

[353] *Ibid.*, p. 149.

culturelles (surtout dans un secteur spécifique comme les arts plastiques), comme c'est souvent le cas au niveau de grandes régions, de l'Etat central et d'organisations internationales[354]. En-dehors de situations tout à fait spécifiques comme celle de Berlin-Ouest, la conception de grands programmes volontaristes d'action artistique, comme l'on en trouvait au sein du ministère des Affaires culturelles ou du National Endowment for the Arts, n'a guère de sens à l'échelle d'une ville. Autrement dit, le principe de subsidiarité qui structure les politiques culturelles ouest-allemandes ne conduit pas à attribuer aux villes, par un simple effet de translation, le type d'action politico-administrative que l'on observait à des niveaux supérieurs dans les cas français et américains, mais, en réduisant son échelle, il en modifie aussi la nature et en dissout, pour une large part, les aspects les plus réflexifs et programmatiques[355].

Cela ne signifie pas que les politiques culturelles ouest-allemandes soient des politiques aveugles. Elles se constituent plutôt sur un mode opposé à celles évoquées dans les chapitres précédents : non pas par l'application descendante et plus ou moins contraignante de modèles et d'objectifs déterminés par une autorité supérieure centrale, mais par l'addition d'initiatives – n'interdisant pas, bien sûr, des formes de collaborations ponctuelles et de coordination lâches – qui jouissent, grâce à l'absence de centralisation, d'une véritable autonomie d'action dans leur champ de compétence propre, bien que celui-ci soit, par contrecoup, beaucoup plus restreint. La politique culturelle des villes ouest-allemandes, explique ainsi Karl Ditte, « réagit souvent à des initiatives citoyennes et repose sur une addition de mesures spécifiques » ; elle « consiste donc en règle générale jusque dans les années 1960 à administrer les institutions culturelles existantes, à subventionner les associations artistiques et à organiser des célébrations »[356]. Il rejoint en cela les analyses établies dans le cas des villes françaises par Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, parlant de « jeu du catalogue » pour désigner ce type de programmation culturelle, fondée moins sur une planification volontariste que sur le saupoudrage des aides et l'accumulation opportuniste de programmes et d'institutions parfois hétéroclites[357] – signe qu'il s'agit bien là d'une limite consubstantielle à l'action culturelle municipale plus qu'une spécificité des villes ouest-allemandes.

[354] « Il manque dans la plupart des villes une conception globale de la politique culturelle », comme le souligne Karl Ditte (*op. cit.*, p. 335).

[355] Même si nous n'avons pas procédé à un dépouillement exhaustif des archives des services culturels des quelques municipalités que nous avons étudiées plus en détail – Cassel, Krefeld et, surtout, Düsseldorf –, nous n'avons trouvé dans celles-ci aucun document qui exprime une doctrine d'action détaillée ou qui fixe un programme de moyen-long terme dans le domaine culturel, comme l'on trouve fréquemment dans les archives du ministère des Affaires culturelles ou du National Endowment for the Arts. L'absence est par principe difficile à prouver, mais la simple difficulté à trouver de tels documents est déjà remarquable, d'autant qu'il s'agit là de trois villes à l'activité artistique et culturelle importante en Allemagne, chacune à leur échelle. Si cela peut en un sens décevoir le chercheur, pour qui de tels documents offrent un accès assez direct aux enjeux, débats et principes qui orientent les politiques artistiques à une période donnée, leur absence n'en est pas moins significative – et c'est d'ailleurs l'un des intérêts du comparatisme que de faire ressortir ce type d'absences, autrement peu visibles.

[356] *Op. cit.*, p. 335.

[357] Erhard Friedberg, Philippe Urfalino, *Le Jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La Documentation française, 1984.

4.2.2. Qui décide ? Le rôle décisif, mais encadré, des directeurs d'institutions artistiques

A ces limites structurelles des politiques municipales s'ajoutent des formes d'auto-limitation volontaires : « il est considéré comme illégitime, voire nocif, qu'une administration s'ingère dans la libre disposition des institutions culturelles au-delà des nécessités techniques et financières ou même veuille influencer les centres d'intérêt culturels de la population »[358]. En effet, la subsidiarité qui est au fondement de toute la politique culturelle ouest-allemande ne doit pas s'entendre seulement comme une primauté de principe accordée à l'échelon administratif et géographique le plus bas, mais aussi et surtout comme une préférence pour la délégation des décisions et des initiatives culturelles à des individus et des organisations choisis pour leur compétence spécifique dans le domaine concerné et relativement autonomes vis-à-vis des autorités politiques et administratives, soit qu'ils bénéficient d'un certain degré d'indépendance au sein de l'administration, soit qu'ils y soient tout à fait extérieurs – un mode d'action publique qu'illustrait bien déjà la place prépondérante des *Mittlerorganisationen* dans la diplomatie culturelle fédérale. On peut dire en ce sens que le principe de subsidiarité culturelle comprend deux dimensions, l'une verticale (délégation de pouvoir vers le bas de la hiérarchie politico-administrative) et l'autre horizontale (délégation vers des agents spécialisés plus ou moins extérieurs à l'administration centrale). Cette seconde dimension peut se matérialiser par la mise en place de mécanismes concrets de délégation, par exemple la constitution de comités d'experts indépendants – à l'instar des jurys rassemblés pour décider de l'attribution des prix artistiques municipaux – ou, de manière plus informelle, par des pratiques régulières de consultation des professionnels de la culture et d'accompagnement sans ingérence des initiatives privés.

Plusieurs textes prescriptifs du DST insistent sur ces préceptes tout au long de la période, dès les « Principes directeurs pour les adjoints à la culture » adoptés en 1948[359]. A leur suite, les « *Stuttgarter Richtlinien* » de 1952 rejettent, dans une perspective clairement libérale, toute forme de dirigisme : « les villes sont conscientes que l'action culturelle communale ne se réduit pas à l'administration et, surtout, qu'elle ne doit pas être une activité extérieure, mais qu'il est important d'éveiller et de préserver une vie culturelle authentique parmi les citoyens. »[360]. En ce sens, « elles reconnaissent les accomplissements des forces culturelles indépendantes et

[358] Karl Ditte, *op. cit.*, p. 335.

[359] « L'adjoint à la culture doit être conscient que la vie culturelle de la ville a besoin de la participation active de la population et des organisations culturelles locales privées et ne doit donc pas être déterminée et façonnée par l'administration seulement. Les encourager à coordonner leurs activités, donner des suggestions et créer les conditions pour le développement des forces culturelles actives de la ville, appartiennent à ses devoirs les plus nobles. […] L'adjoint à la culture doit s'assurer dans les questions artistiques et culturelles de la collaboration d'artistes locaux et de spécialistes et profiter de chaque occasion pour créer, par un contact personnel avec ceux-ci, les conditions d'une collaboration responsable et fructueuse entre l'administration et la population dans le domaine culturel. » (« Ergänzungsleitsätze für den Kulturdezernenten », *op. cit.*).

[360] « Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit » (article 52), *op. cit.*, p. 112.

tiennent à une coopération de confiance avec celles-ci »[361]. Ce principe est réaffirmé par le DST dans sa déclaration de 1965, qui insiste notamment sur la nécessité de laisser toute liberté aux directeurs des institutions culturelles locales[362], ce qui est aussi une réponse aux manifestations d'hostilité voire aux tentatives de censure qui émaillent la période – nous en donnerons quelques exemples plus loin. Au-delà des textes officiels, ces principes sont intériorisés par les administrateurs publics : maires et *Kulturdezernente* craignent d'être désignés comme des censeurs s'ils s'immiscent de trop près dans la vie artistique locale[363], ce qui représente un risque de délégitimation peut-être plus grand en RFA que dans tout autre pays occidental, quelques années après la chute du IIIe Reich et à une période de forte tension avec le régime dirigiste de la RDA. Ce double contre-modèle est l'une des raisons pour lesquelles « jusque tard dans les années 1960, l'adjoint municipal à la culture était considéré non pas comme un "manager" mais comme un curateur [*Kurator*], comme "un homme à qui est confié la charge de quelque chose d'intrinsèquement autonome" »[364].

De ce fait, la question « qui gouverne ? », fondamentale pour toute analyse de politiques publiques[365], peut apparaître compliquée, dans le cas des politiques culturelles ouest-allemandes, par cette dispersion verticale et horizontale des centres de décision[366]. On peut tout de même y répondre qu'un rôle prépondérant est accordé aux directeurs d'établissements culturels spécialisés, publics ou parapublics. C'est très clair, en tout cas, dans le secteur de l'art contemporain. Il s'agit certes d'un pouvoir de décision sous dépendance – ses choix doivent être validés par divers organes de l'administration municipale –, très restreint – il n'a pas de légitimité pour s'aventurer au-delà d'un domaine de compétence délimité par la spécialité culturelle de l'institution dont il a la charge – et partagé – il doit se coordonner avec d'autres experts publics (directeurs d'établissements aux compétences proches, par exemple les autres musées de la ville) et privés (associations d'artistes, *Kunstvereine*, *Museumsvereine*, etc.). Néanmoins, comme nous l'avons vu déjà à travers toute une série d'exemples, ce sont bien ces directeurs d'institutions artistiques qui initient, dans les faits, l'essentiel des décisions publiques dans les arts plastiques : ce sont eux qui définissent les politiques d'acquisitions et les programmes d'expositions, qui composent les jurys d'attribution des prix, les commissions pour les divers types de commande publique ou encore pour l'allocation des aides sociales aux

[361] *Ibid.*, p. 105.

[362] « Kultur bildelt Gesellschaft – Gesellschaft bildet Kultur », *op. cit.*, p. 17.

[363] Markus Pohlmann, *op. cit.*, p. 269 *sqq.*

[364] Eberhard Illner, *op. cit.*, p. 42. Les termes rapportés sont tirés d'un article de Hans Schumann, adjoint à la culture de Stuttgart, intitulé « Über die Aufgaben des Kulturdezernenten » (« Sur les missions de l'adjoint à la culture ») et publié en 1953 dans *Der Städtetag* (la publication associée, donc, au DST).

[365] William Genieys, Patrick Hassenteufel, « Qui gouverne les politiques publiques ? Par-delà la sociologie des élites », *Gouvernement et action publique*, n°2, 2012, p. 89-115.

[366] Ditte et Obergassel évoquent les multiples réponses que peut recevoir en RFA « la question de savoir quels acteurs déterminent la politique culturelle des villes : maire, conseil municipal, adjoint à la culture, comité culturel, partis, administration, directeurs des institutions ou groupes d'intérêts » (*op. cit.*, p. 4).

artistes. Siégeant en général dans la commission culturelle municipale, ils tendent donc à assumer pour l'administration une fonction d'expert dès qu'une question est soulevée qui relève de leur domaine de compétence, même si celle-ci ne concerne pas directement l'institution dont ils sont responsables. L'échelle municipale (a fortiori dans des villes de taille moyenne) joue pour cela en leur faveur : ils sont souvent seuls, au sein de l'administration, à disposer de compétences spécifiques dans le secteur d'intervention concerné, d'autant plus dans un domaine aussi ésotérique que la création plastique moderne et contemporaine, ce qui leur confère une légitimité difficilement contestable par les élus et les autres fonctionnaires. En conséquence, ils bénéficient aussi d'un véritable pouvoir d'initiative, non seulement pour leur propre institution, mais aussi pour la création de nouveaux programmes et organisations, pour les opérations de construction ou de réaménagement, parfois en lien avec des associations et des mécènes privés. De fait, la consultation des archives des administrations culturelles municipales montre bien que celles-ci se contentent la plupart du temps d'avaliser les propositions qui leur sont soumises par le conservateur du musée ou le directeur de la *Kunsthalle* de la ville – ceux-ci étant tenus de lui présenter régulièrement la programmation à venir. Cette autonomie est d'autant plus grande dans le cas des *Kunstvereine*, largement financés sur fonds publics mais ne dépendant pas directement des autorités locales[367]. Les refus de celles-ci, lorsqu'ils se produisent, tiennent le plus souvent à des contraintes matérielles ou financières, plutôt qu'à des divergences esthétiques assumées.

Pour autant, si l'administration a donc surtout une « fonction d'aide »[368], celle-ci n'est pas accessoire ni nécessairement passive. Le soutien des services culturels peut s'avérer déterminant, en particulier s'agissant de manifestations ou d'institutions sujettes aux rejets d'une partie de la population, de la presse ou de la classe politique locales, comme peuvent l'être les acquisitions ou les expositions d'art moderne et contemporain[369]. A l'inverse, un *Kulturausschuss* ou un *Kulturdezernent* conservateur sur le plan artistique peut représenter un obstacle bien réel pour ces directeurs d'institutions : même des organisations privées comme les *Kunstvereine* ne peuvent guère survivre s'ils se voient privés des subsides de leur commune.

L'exemple de Paul Wember, qui fait du Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld, à partir du milieu des années 1950 – il en est le directeur de 1947 à 1975 –, le musée le plus avant-gardiste en RFA, voire en Europe, en est une bonne illustration. Son action est loin de recueillir

[367] Comme nous l'ont confirmé deux importants directeurs de *Kunstvereine* à cette époque : « des fonds publics assez étroits étaient mis à notre disposition chaque année – sans examen du programme d'expositions. Il n'y avait aucune évaluation non plus. En ce sens nous étions libres, dans les limites de ce budget serré. » (Entretien avec Uwe M. Schneede, 11 février 2019, Annexes IV-1.4.) ; « J'étais complètement indépendant dans mes choix artistiques. Seul le budget fixait les limites de mes activités. » (Entretien avec Klaus Honnef, *op. cit.*).

[368] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 66.

[369] Directeur de la Kunsthalle de Cologne en 1973-1974, Manfred Schneckenburger nous a confirmé ainsi l'importance, pour éviter « contraintes et ingérences » politiques, de bénéficier de « l'autorité d'un adjoint à la culture courageux », en l'occurrence Kurt Hackenberg (entretien du 20 janvier 2019, Annexes IV-1-3).

l'assentiment des élus locaux et c'est en luttant pied à pied avec l'administration municipale qu'il parvient à imposer, au fil des dix ou quinze premières années de son mandat, l'art contemporain à Krefeld. Wember se distingue en effet dès l'après-guerre par sa volonté, non pas seulement de réhabiliter les modernes allemands persécutés par le nazisme – ce qui, déjà, n'est pas toujours facile dans une petite ville allemande à la fin des années 1940 –, mais aussi de soutenir les tendances artistiques les plus récentes, dans une perspective internationale qui plus est. Ce faisant, il se heurte au conservatisme artistique d'une partie de la presse et des élus municipaux, mais également aux artistes locaux, nombreux à Krefeld, du fait de la présence d'une école d'arts appliqués, et qui considèrent, comme souvent en RFA, que la programmation contemporaine d'un musée municipal a surtout pour mission le soutien à la scène régionale. Prise à parti par ces artistes, la mairie ne manque pas de le rappeler dès son arrivée à Wember, ce qui l'oblige à ruser, en identifiant des représentants locaux des tendances d'avant-garde qu'il veut présenter : Helmuth Macke ou Heinrich Campendonk, par exemple, lorsqu'il s'agit de montrer des expressionnistes du début du siècle, ou Joseph Beuys, qu'il intègre dans chaque édition de l'exposition périodique « Art de Basse-Rhénanie » dans les années 1950, à un moment où celui-ci est encore peu reconnu[370]. Il alterne également les types d'expositions, en équilibrant ses choix les plus novateurs par la présentation régulière d'artistes plus conventionnels ou consacrés : « nous faisions parfois de grands pas en arrière, lorsqu'une exposition avait été décriée comme bien trop progressive ou avant-gardiste »[371].

Cette défiance officielle entrave, peut-être plus encore que son programme d'expositions, sa politique d'acquisitions, celle-ci réclamant des sommes plus conséquentes, soumises systématiquement, au-delà de 2 000 DM, à l'approbation successive du conseil d'administration du musée, de la commission culturelle, puis de la commission des finances publiques et enfin, pour les achats les plus importants, du conseil municipal lui-même, où l'art moderne trouve peu de soutiens enthousiastes[372]. Si certains refus s'expliquent par un contexte budgétaire difficile – comme celui, en 1952, de l'acquisition d'une collection privée d'art moderne pour 100 000 DM, à un moment où la priorité reste la reconstruction de la ville –, d'autres tiennent clairement à des motifs esthétiques, comme l'opposition à l'achat d'une sculpture de Giacometti trois ans plus tard[373]. Plus lentement qu'il ne l'aurait voulu sans doute, Wember parvient néanmoins à acquérir de manière particulièrement précoce des œuvres de la nouvelle génération d'avant-gardes européennes qui émerge à la fin des années 1950, comme Burri en 1956, Tapiès et Klein dès 1957, Mack en 1958, Tinguely en 1959[374].

[370] Sabine Röder, « "Man kann nicht mit dem Kopf durch die Wand"… », *op. cit.*, p. 128-129.
[371] Paul Wember, cité dans *ibid.*, p. 136.
[372] *Ibid.*, p. 125.
[373] *Ibid.*, p. 130.
[374] *Ibid.*, p. 137.

Mais le désaccord le plus notable entre le conservateur et les pouvoirs publics se produit en 1955, lorsqu'Ulrich Lange, héritier d'un industriel et collectionneur krefeldois, propose de mettre gratuitement à disposition du musée municipal une villa construite par Mies van der Rohe en 1927 – une offre que rejettent dans un premier temps les responsables municipaux, considérant l'architecture de Mies comme inadaptée à l'accueil d'un musée[375]. Le problème se reproduit d'ailleurs dix ans plus tard, lorsque Lange propose au terme de ce premier prêt de vendre définitivement l'édifice à la ville, à un prix favorable, ce que Wember n'obtient qu'au terme de longues négociations[376]. Il fait de cette extension du musée, appelée la Haus Lange, un « foyer expérimental », selon ses propres mots[377], ou, comme le désigne la presse plus ironiquement, « un lieu de culte de l'avant-gardisme »[378]. Il y réalise en effet ses expositions les plus novatrices[379] – les plus contestées aussi, au premier rang desquelles « Monochromes et feux » de Klein en 1961 [20]. Celle-ci déclenche une véritable campagne de la presse contre Wember, au point que la mairie doit intervenir, cette fois, pour le défendre[380]. C'est là le premier signe d'une lente normalisation de ses rapports avec les pouvoirs publics, qui constatent, au-delà de ces réactions locales virulentes, la reconnaissance nationale et internationale dont bénéficie dans la presse spécialisée le musée de Wember. Ainsi, lorsque de nouvelles critiques s'abattent, en 1965, sur une exposition Arman, la commission culturelle municipale appuie désormais son travail : « le but des expositions de la Haus Lange est de familiariser le public avec la création artistique d'aujourd'hui et d'ouvrir l'art moderne à la discussion »[381].

D'autres cas à l'inverse révèlent le rôle déclencheur que peut jouer pour les institutions artistiques un *Kulturdezernent* bien disposé envers la création actuelle. A Nuremberg, par exemple, la nomination comme adjoint à la culture en 1964 de Hermann Glaser, l'une de ces grandes figures de *Kulturdezernente* qui façonneront la « Nouvelle politique culturelle » des années 1970, conduit à une réorientation de l'action de la ville en direction des arts plastiques. La Fränkische Galerie qui avait été fondée en 1931 comme un lieu d'exposition pour les artistes franconiens voit ainsi son budget doubler, tout d'abord, pour lui permettre de développer une programmation « à l'accent supra-régional »[382], avant d'être renommée « Kunsthalle

[375] D'après Paul Wember, « Erinnerungen an die ersten zwanzig Jahre im Museum Haus Lange », Museum Haus Lange (éd.), *Dreißig Jahre durch die Kunst. Museum Haus Lange 1955-1985*, cat. exp., Museum Haus Lange et Museum Haus Esters, Krefeld (15 septembre-1er décembre 1985), Krefeld, Krefelder Kunstmuseen, 1985, p. 28.

[376] Sabine Röder, « "Man kann nicht mit dem Kopf durch die Wand"… », *op. cit.*, p. 133.

[377] *Ibid.*, p. 139.

[378] Cité dans Sabine Röder, « Blasphemie, Nackedeis und des Kaisers neue Kleider. Chronik eines Kunstskandals », Sylvia Martin et *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 147.

[379] La liste complète (comptant notamment Tinguely en 1959, Zero en 1963, Rauschenberg en 1964, Arman, Duchamp et Twombly en 1965, etc.) se trouve dans Museum Haus Lange (éd.), *op. cit.*, p. 23 et suivantes.

[380] Sabine Röder, « Blasphemie, Nackedeis und des Kaisers neue Kleider… », *op. cit.*, p. 148. Sur cette exposition et les autres que Wember consacre aux Nouveaux Réalistes dans les années 1960, voir aussi Antje Kramer, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme*, *op. cit.*, p. 65-81.

[381] « Niederschrift übert die 3. Sitzung des Kulturausschusses », 3 juin 1965, SAKF/10/932.

[382] Cité dans Wiltrud Fischer-Pache, « Von der "Kunst-Ausstellungs-Halle" zur "Kunsthalle". Die Fränkische

Nürnberg » en 1967 : cet abandon de l'ancien nom, jugé « trop limité à une région », accompagne le recrutement à sa tête de Dietrich Mahlow, venu de la Kunsthalle de Baden-Baden, avec pour objectif affiché de « faire de Nuremberg un centre artistique [*Kunststadt*] de rang international »[383], grâce à une réorientation rapide vers l'art contemporain[384]. Au-delà de ce cas, on observe souvent, dans les villes dotées d'institutions artistiques favorables à l'avant-garde, la présence d'adjoints à la culture à la stature et la légitimité importantes, qu'ils mettent au service des choix effectués par leurs directeurs de musées, de *Kunsthalle* ou de *Kunstvereine*. Nous avons déjà cité Kurt Hackenberg à Cologne et Hermann Glaser à Nuremberg, nous pourrions aussi évoquer le cas de Busso Diekamp à Mönchengladbach, qui apporte un soutien sans faille aux directeurs du musée municipal, Heinrich Dattenberg puis Johannes Cladders, en défendant leurs choix d'acquisitions face aux critiques des élus municipaux, quitte à dissimuler certains montants ou à ruser sur l'emploi des budgets[385] – ce qui montre, en passant, que l'administration d'une ville est loin de fonctionner d'un bloc : Wember lui-même a pu recevoir pour certaines acquisitions le soutien direct du maire et échouer néanmoins à cause de l'opposition des autres membres du conseil municipal[386].

Cependant, même dans ces cas, l'action des services culturels communaux consiste moins à impulser ou à orienter les choix des institutions artistiques qu'à « prodiguer de l'aide, ouvrir des voies, déplacer des obstacles », selon le mot d'ordre que se donne l'association des villes bavaroises en matière de culture[387]. Si ces politiques tendent à devenir plus expansionnistes et volontaristes à partir de la fin des années 1960, comme nous le verrons, les modalités de leur action ne changent pas radicalement par rapport à ces principes fixés dès les débuts de la RFA. Les éloges adressés au terme de son mandat à Hackenberg, *Kulturdezernent* de Cologne de 1955 à 1979, sont significatifs à cet égard. Tandis qu'en France, les grandes figures de l'Etat culturel, comme Malraux ou Lang, sont louées d'ordinaire pour le caractère original et visionnaire de leurs projets, pour leur capacité à inventer de nouveaux types de pratiques et d'organisations (comme les Maisons de la culture ou les FRAC), Hackenberg est célébré pour n'avoir jamais formulé de « programme de politique culturelle pour Cologne au sens strict » et pour avoir élevé la ville au rang de grand centre artistique « avec tant de modestie et de retenue […] que la ville elle-même en a retiré l'impression que tout ou presque avait émergé d'elle-

Galerie und die Ausstellungstätigkeit der Städtischen Kunstsammlungen 1913-1966 », Ellen Seifermann, Michael Diefenbacher (éd.), *Von der Kunst-Ausstellungs-Halle zur Kunsthalle Nürnberg 1913-2003*, Nuremberg, Hofmann Verlag, 2003, p. 64.

[383] *Ibid.*, p. 66.

[384] Avec des expositions Klein et Kolář dès 1968, Dine en 1969, etc. (Günter Braunsberg, « Innovation und Kontinuität. Die Kunsthalle Nürnberg und ihre Ausstellungen 1967-1998 », *ibid.*, p. 75). Mahlow fonde aussi en 1967 l'Institut für moderne Kunst, un centre de documentation sur l'art moderne et contemporain (*ibid.*, p. 72).

[385] Pour quelques anecdotes de ce type, voir Busso Diekamp, *op. cit.*, p. 73.

[386] Sabine Röder, « "Man kann nicht mit dem Kopf durch die Wand"… », *op. cit.*, p. 134.

[387] Cité par Karl Ditte, *op. cit.*, p. 335.

même »[388] – l'inverse en somme de l'image dressée de Malraux dans la presse française à son départ du ministère, celle d'un prophète inspiré et d'un politique impotent.

4.2.3. Du conservatisme des années de reconstruction aux prémices d'une nouvelle politique artistique

Outre ces limites structurelles subies, outres ces limites doctrinales de fond, l'action culturelle municipale est bornée aussi par des limites plus contingentes, liées à la situation politique et idéologique qui prédomine dans les premières années d'existence de la RFA – et qui explique peut-être que l'enjeu culturel se soit imposé plus tardivement dans le débat public qu'en France ou aux Etats-Unis. Les affaires culturelles apparaissent en effet pendant longtemps comme le parent pauvre des politiques et des budgets municipaux. Le DST insiste bien dès les « *Stuttgarter Richtlinien* » de 1952 sur la nécessité et l'urgence de la reconstruction des institutions artistiques et patrimoniales[389]. Mais dans les faits, celle-ci n'intervient qu'assez tardivement, une fois les structures économiques, de logement, de transport rétablies[390], comme nous l'avons constaté à propos des musées de Rhénanie-du-Nord-Westphalie.

Il existe bien pourtant une certaine effervescence culturelle dans l'immédiat après-guerre : nous avons mentionné le grand nombre d'expositions à Berlin dès 1945 ; de la même manière, les musées de Düsseldorf sont en mesure dès 1949 de proposer plus d'une vingtaine d'expositions dans l'année[391]. Mais ces manifestations temporaires, souvent hébergées dans des lieux provisoires et réquisitionnés pour l'occasion, apparaissent plus comme un défi à la détresse matérielle d'après-guerre et une réaction à douze années de répression, qu'elles ne fondent une politique d'investissement durable dans les instruments de l'action culturelle municipale en RFA. Au contraire, les responsables culturels se heurtent souvent après 1945 à des arbitrages délicats, devant défendre leurs budgets dans un contexte longtemps marqué par l'urgence sociale[392], et leurs dépenses continuent d'apparaître tout au long des années 1950 comme le premier poste budgétaire menacé en cas de difficultés[393]. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1960 que les adjoints à la culture parviennent à faire entendre publiquement leur opposition à ce type de coupes budgétaires récurrentes[394]. Le DST se fait d'ailleurs l'écho de ces revendications, dans sa brève déclaration générale de 1965, où il insiste sur la nécessité d'abonder convenablement ces budgets, qui sont « des investissements rentables pour le

[388] Article de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en 1981, cité dans Eberhard Illner, *op. cit.*, p. 33.

[389] « Malgré leurs difficultés économiques, [les villes] doivent accorder les fonds courants nécessaires à leur action culturelle. Elles doivent constamment se convaincre que les moyens accordés par le budget culturel sont dépensés de manière économique et appropriée. […] Dans les villes détruites, les institutions au service de la culture doivent urgemment être reconstruites » (« *Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit* », *op. cit.*, p. 105).

[390] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 68. Eberhard Illner souligne aussi la longueur de la phase de reconstruction des institutions culturelles à Cologne, qui s'étend jusque dans la seconde moitié des années 1950 (*op. cit.*, p. 13).

[391] Wolfgang Horn, *Kulturpolitik in Düsseldorf*, *op. cit.*, p. 88.

[392] Marcus Pohlmann, *op. cit.*, p. 90.

[393] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 66.

[394] *Ibid.*, p. 72.

futur »[395], et de maintenir une continuité dans ces dépenses : « les activités culturelles ne peuvent être temporairement interrompues et redémarrées à volonté »[396].

A cette marginalisation relative des politiques culturelles s'ajoute une conception plus positivement conservatrice de leurs missions et de leurs contenus[397]. Celle-ci tient d'abord, là aussi, au contexte des années d'après-guerre : les nécessités même de la reconstruction amènent à privilégier la remise sur pied d'institutions existantes et la restauration du patrimoine culturel allemand plutôt qu'à créer de nouvelles organisations et à s'aventurer vers la création la plus récente. Plus profondément, les débuts de la RFA sont marqués par le désir d'effacer au plus vite le souvenir du nazisme pour renouer avec une certaine normalité culturelle et politique, plutôt que par la volonté d'une rupture réfléchie et refondatrice avec le régime antérieur. Au contraire, « c'était comme si la rupture historique revendiquée par le fascisme rendait cette catégorie même taboue dans la période d'après-guerre », se rappelle Peter Bürger[398], voyant là l'une des raisons pour lesquelles la réhabilitation de l'art moderne se fait au prix d'un effacement de sa dimension négatrice et subversive – et donc de la marginalisation de certaines avant-gardes, comme Dada, moins propices à cet objectif de reconstruction nationale que l'expressionnisme allemand. Le DST explique ainsi en 1948 que le *Kulturdezernent* « doit diriger son service avec la conscience que le soin pour les biens et les valeurs transmises et l'encouragement des forces culturelles contemporaines présentent précisément, dans le temps d'urgence actuelle, un apport essentiel à la guérison de notre patrie »[399]. Et la déclaration fondatrice qui ouvre en 1952 les « *Stuttgarter Richtlinien* » renchérit sur cette volonté de renouer les fils d'une tradition culturelle interrompue en présentant les villes allemandes comme les « gardiennes et tutrices de la culture allemande »[400]. C'est donc une conception thérapeutique et restauratrice des politiques culturelles qui domine dans la première décennie d'existence de la RFA, centrée sur le redressement des institutions de la haute culture, ce qu'explique bien le contexte historique, mais qui n'en est pas moins défavorable à des modes d'action publique et des contenus artistiques plus novateurs ou moins conventionnels.

Ce conservatisme de circonstance, pour ainsi dire, peut se doubler d'un antimodernisme artistique plus franchement assumé, dont nous avons déjà cité l'un des défenseurs alors les plus influents, Hans Sedlmayr, qui publie, après *Verlust der Mitte* en 1948, un nouveau pamphlet

[395] « Kultur bildelt Gesellschaft – Gesellschaft bildet Kultur », *op. cit.*, p. 16.

[396] *Ibid.* L'importance de ce problème est suffisante pour qu'il fasse l'objet de nouvelles déclarations dès l'année suivante : « Zum Kulturetat der Städte. Kulturausschuss 20./21.10.1966. Schnellbrief des DST vom 24.10.1966 » et « Kulturausschuss 28.9.1967. Schnellbrief des DST vom 4.10.1967 », Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 30-33. Les années 1966-1967 sont aussi une période de récession économique en Allemagne, d'où ces inquiétudes formulées par des responsables culturels qui craignent à nouveau que leurs budgets en fassent les frais les premiers.

[397] Sur le conservatisme de la culture municipale dans les années 1950, voir Rainer Frank, *op. cit.*, p. 60-68.

[398] Peter Bürger, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt… », *op. cit.*, p. 698.

[399] « Ergänzungsleitsätze für den Kulturdezernenten », *op. cit.*

[400] « Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit », *op. cit.*, p. 104.

contre l'art moderne en 1955, *Die Revolution der modernen Kunst*[401]. Les années 1950 sont en effet marquées par la persistance, dans une partie de la population, de la classe politique et du monde de l'art donc, d'attitudes hostiles et répressives vis-à-vis des avant-gardes. Nous en avons vu quelques exemples à l'échelon régional, mais les polémiques sont récurrentes aussi au niveau des villes, surtout celles de taille modeste, où la rareté relative des manifestations d'art moderne les rend plus sujettes aux contestations, tandis que le manque d'autonomie des administrations culturelles prive ce type d'œuvres de défenseurs efficaces[402]. Le directeur du musée de Leverkusen, Curt Schweicher, se heurte ainsi à de telles protestations fondées sur « une vision de l'art codifiée par le *Völkischer Beobachter* » lorsqu'il expose en 1953 une sélection de la « Jeune peinture allemande »[403] et, à la fin de la décennie encore, l'installation dans plusieurs villes ouest-allemandes de sculptures extérieures de Henry Moore cause un tel scandale que celles-ci doivent être déplacées dans des lieux plus discrets[404].

Le régionalisme des artistes locaux, relayés par divers syndicats et associations, joue également en ce sens, comme nous avons pu le voir à Krefeld où Wember doit affronter, non pas seulement l'administration municipale, mais aussi les pressions des artistes krefeldois, qui se refusent à voir leur place dans les expositions, les commandes et les acquisitions publiques diminuer au profit d'une meilleure représentation de l'actualité artistique nationale et internationale – une ligne de fracture géographique qui recoupe en général une opposition esthétique, la scène locale, prise dans son ensemble, étant souvent identifiée à un art conventionnel et « provincial » par des critiques d'art et des directeurs de lieux d'exposition plus intéressés par la participation au jeu international des avant-gardes. De même, les artistes de Düsseldorf font parvenir à la ville en 1957 un mémorandum critique sur les insuffisances de l'action municipale en faveur des arts plastiques, dans lequel ils regrettent ouvertement la politique artistique menée « entre 1934 et 1945 »[405]. Sans aller jusqu'à ces extrémités, il est clair que les associations d'artistes, dont le nombre et l'influence constituent l'un des traits distinctifs du champ de l'art ouest-allemand, jouent un rôle ambivalent dans le développement des politiques et des institutions artistiques, poussant d'un côté leur expansion, freinant souvent de l'autre le travail de leurs responsables pour donner à voir un art novateur et/ou international. Le bilan que dresse en 1964 un manifeste signé de divers artistes d'avant-garde de Düsseldorf est en tout cas sévère :

[401] Morgane Walter, *op. cit.*, p. 78.

[402] Mais on trouve de semblables difficultés dans des villes de plus grande taille : Eberhard Illner rapporte plusieurs anecdotes illustrant le caractère assez conformiste et conservateur du rapport des autorités municipales à Cologne en matière d'art et de culture dans les années 1950 (*op. cit.*, p. 24-25).

[403] La référence au quotidien nazi est tirée d'un compte-rendu de cet épisode de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, cité dans Karl Ruhrberg (éd.), *Zeitzeichen*, *op. cit.*, p. 463.

[404] Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, *op. cit.*, p. 125.

[405] « Neue Kunsthalle in zwei Jahren ? », *Düsseldorfer Nachrichten*, 18 mai 1957, SAD/0-1-4-31482.

L'absence d'experts qui soient en contact permanent avec l'art et les artistes contemporains, le manque de puissants marchands d'art en République fédérale et la lenteur avec laquelle on s'habitue ici aux règles du jeu démocratiques, ne sont que quelques-unes des raisons de fond de ce dilettantisme en matière de politique artistique qui prévaut à Bonn, dans de nombreux ministères de la culture et villes avec leurs musées et Kunstvereine.[406]

Ces obstacles sont néanmoins en partie conjoncturels et liés aussi au contexte politique général de l'ère Adenauer[407]. Le milieu des années 1960 marque ainsi un premier moment d'inflexion par rapport à ce relatif conservatisme des politiques culturelles qui prévalaient depuis l'après-guerre. Si l'on ne parle pas encore alors de « *Neue Kulturpolitik* », le DST adopte et diffuse cependant un certain nombre de déclarations qui en préfigurent certains traits. Ce sont d'abord des textes de portée sectorielle, comme les deux déclarations consacrées aux musées en 1962 et 1968 portant sur la nécessité d'approfondir leurs relations au public et leur mission éducative[408]. C'est aussi et surtout une résolution plus générale adoptée à Nuremberg en 1965, première étape vers une révision de fond des « *Stuttgarter Richtlinien* » de 1952[409], qui insiste surtout sur le rôle de la culture dans le cadre de discussions plus larges sur les transformations à apporter aux villes. En effet, comme en France et aux Etats-Unis à la même époque, les résultats d'une urbanisation rapide et mal contrôlée font l'objet dans les années 1960 de critiques croissantes. C'est d'autant plus le cas en RFA que les villes, lourdement détruites pendant la guerre, ont connu après 1945 une reconstruction à la hâte, dominée par des urgences pratiques. Face aux insuffisances qui en découlent, l'esthétisation et la « culturalisation » de l'environnement urbain apparaissent comme un moyen privilégié d'humaniser les villes et d'améliorer la qualité de vie collective, des impératifs politiques de plus en plus discutés dans le débat public[410]. C'est en ce sens que le DST affirme en 1965 que « l'aménagement [*Selbstgestaltung*] des villes est en même temps leur première mission culturelle »[411].

Parallèlement, le renouvellement progressif du personnel installé à la tête des institutions artistiques ouest-allemandes après 1945 offre des opportunités pour de nouvelles figures plus ouvertes à l'art contemporain international. Si Wember apparaissait assez isolé au début des années 1950, au milieu de collègues se cantonnant soit à l'art ancien, soit à la réhabilitation de modernes déjà consacrés, il est peu à peu rejoint par des directeurs de musées et de lieux

[406] Ce « *Düsseldorfer Manifest* », rédigé par Karl Otto Götz sous le titre *Die Kunstpolitik der Bundesrepublik – Eine Misère*, est signé par Brüning, Geiger, Mack, Pfahler, Piene, etc. (Dieter Honisch (éd.), *op. cit.*, p. 528).

[407] Jost Hermand, « Modernism Restored », *op. cit.*, p. 39.

[408] « Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Präsidium DST 27.6.1962 », Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 76-79 ; « Bildungsauftrag der Museen. Präsidium DST 3./4.9.1968 », *ibid.*, p. 80-82.

[409] Il s'agit cependant d'un texte plus court que les principes directeurs édictés en 1952 puis révisés en 1970, qui ne détaille pas de recommandations spécifiques (« Kultur bildet Gesellschaft – Gesellschaft bildet Kultur », Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 14-18).

[410] Rainer Frank parle d'une « phase urbanistique de la politique culturelle municipale » dans les années 1960 (*op. cit.*, p. 68). Voir aussi à ce sujet Karl Ditte, *op. cit.*, p. 343.

[411] Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 14.

d'exposition proches de ses options : nous avons cité déjà la nomination Grochowiak à la Kunsthalle de Recklinghausen en 1954, de Mahlow à la Kunsthalle de Baden-Baden en 1957, de Kultermann au musée de Leverkusen en 1959 ; on peut aussi mentionner celles de Klaus Gallwitz cette même année au Badischer Kunstverein (qui succédera ensuite à Mahlow à Baden-Baden), de Dieter Honisch au Westfälischer Kunstverein de Münster en 1961 (qui donnera un accent plus contemporain à la Neue Nationalgalerie, après Werner Haftmann) ou de Manfred de la Motte à la Haus am Waldsee au même moment (un jeune curateur qui s'était formé auprès de Mahlow à Baden-Baden et de Sandberg au Stedelijk Museum d'Amsterdam). Si ces nouvelles figures et les réorientations artistiques qu'elles enclenchent dans leurs institutions respectives demeurent encore assez éparses, elles participent néanmoins de la construction progressive d'un réseau qui s'accélèrera nettement à partir de la fin des années 1960 – nous y reviendrons en détail au chapitre 9. C'est d'ailleurs grâce aux collaborations avec ces nouveaux acteurs, nationaux et internationaux – Sandberg séjourne ainsi chaque été à Krefeld pour échanger avec lui[412] – que Wember parvient à la fin des années 1950 à étendre sa programmation contemporaine, même lorsque les fonds municipaux viennent à manquer.

La conjonction de ces deux phénomènes – prise en compte croissante du rôle de l'action culturelle dans les administrations publiques, premiers éléments de renouvellement à la tête des lieux d'exposition d'art moderne et contemporain – entraîne une multiplication des nouvelles institutions artistiques et des entreprises de construction ou de réaménagement des édifices existants ; nous en avons donné déjà de nombreux exemples, de la Neue Nationalgalerie à la Kunsthalle de Düsseldorf. Elle encourage aussi à le développement d'une action municipale plus planifiée et autonome dans les arts plastiques : c'est ce qu'illustre par exemple la création à Düsseldorf en mai 1966 d'une commission spécialisée sur les arts plastiques, composée des trois principaux directeurs de lieux d'exposition de la ville (Ruhberg, Schmalenbach et von Kalnein), chargés surtout dans un premier temps de décider de l'attribution des aides aux artistes de la ville – et dont Sigmar Polke, d'ailleurs, est l'un des premiers à bénéficier[413].

5. Conclusion : le cas de la RFA, révélateur du rôle majeur des intermédiaires artistiques

Si l'on schématise l'articulation des différents niveaux des politique culturelles ouest-allemandes, l'Etat central est donc au mieux une force d'appui mineure pour les *Länder*, qui apparaissent eux-mêmes le plus souvent comme des partenaires de second rang pour des programmes artistiques élaborés au niveau des villes, lesquelles à leur tour se limitent généralement à accompagner des institutions culturelles locales largement autonomes dans leur fonctionnement et, surtout, dans leurs choix artistiques. Cet emboîtement renversé des échelles de l'action artistique tient à la mise en œuvre d'un principe de subsidiarité qui imprègne toute

[412] Sabine Röder, « "Mann kann nicht mit dem Kopf durch die Wand"… », *op. cit.*, p. 137.
[413] « Anlage zu Punkt 5 der Tagesordnung zur Sitzung des Kulturausschuss », 11 juin 1968, SAD/0-104-29559.

la vie publique de la jeune République fédérale allemande, mais trouve l'une de ses applications les plus abouties dans le domaine de la culture. Bien sûr, le développement d'institutions actives dans le champ de l'art contemporain est généralement lié à l'existence, à ces différents échelons, d'administrations bien disposées en leur faveur. En revanche, on n'observe presque aucun cas significatif dans lequel la création de telles institutions ou la réorientation d'institutions existantes vers l'art actuel aurait pour cause suffisante ou même seulement principale l'action des pouvoirs publics. A de rares exceptions près, les villes, et a fortiori les *Länder* et le *Bund*, adoptent dans ce domaine une attitude allant de la tolérance passive (voire d'une résistance larvée) au soutien bienveillant. Leurs administrations se limitent pour l'essentiel à répondre, de manière routinière ou au coup par coup, à des contraintes, des besoins, des projets formulés et suivis par des agents extérieurs. C'est surtout le cas avant que ne commencent à apparaître, à la fin des années 1960, les linéaments d'une « *Neue Kulturpolitik* » au nom de laquelle sera revendiquée, par la suite, une conception plus active et réflexive de l'action culturelle.

En ce sens, il apparaît difficile de parler d'une politique de l'art contemporain en RFA, comme il en existe en France ou aux Etats-Unis à cette période. Les catégories même de « création artistique » ou de « *visual arts* » qu'emploient respectivement le ministère des Affaires culturelles de Malraux et le National Endowment for the Arts de Stevens pour désigner leur action dans ce domaine, n'appartiennent pas au répertoire des politiques publiques ouest-allemandes et l'on n'en trouve pas d'équivalent spécifique. Si l'on peut bien classer dans un même ensemble, rétrospectivement, une somme d'activités éparses qui touchent à l'art contemporain au sein de ces diverses entités administratives, elles ne sont quasiment jamais pensées et organisées comme telles et ne sont donc pas dotées de doctrines d'action ni d'instruments organisationnels appropriés. Ce sont là pourtant quelques-unes des conditions minimales pour caractériser et identifier une politique publique, si l'on entend par là non pas seulement l'existence « en soi » d'opérations politico-administratives dans un secteur donné, mais bien l'existence « pour soi » d'une action réfléchie et organisée comme telle, qui prend ce secteur comme son objet et sa finalité[414]. En ce sens, la politique artistique ouest-allemande – et c'est là un enseignement paradoxal au terme de ce chapitre – apparaît comme un objet introuvable, une absence relative que révèle la comparaison avec deux autres Etats appartenant au même bloc des démocraties libérales occidentales.

Pourtant, il faut bien constater qu'il existe en RFA un dense réseau d'organisations publiques impliquées dans le champ de l'art contemporain. Celui-ci semble même plus étendu

[414] Comme l'entendent les approches « cognitives » de l'analyse des politiques publiques, insistant sur le rôle des représentations des acteurs comme éléments constituants de ces politiques : voir à ce sujet Pierre Muller, « L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue française de science politique*, vol. 50, n°2, 2000, p. 189-208 ; et, pour des compléments critiques, Pascale Laborier, « Historicité et sociologie de l'action publique », *Id.* et Dany Trom (éd.), *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF, 2003, en particulier p. 421-430.

et, sous certains critères, plus efficaces que dans les deux autres espaces nationaux étudiés. Si l'on tient compte en outre de l'état de déliquescence du monde de l'art allemand après la guerre et le nazisme, il est tout à fait remarquable que, suivant ces modalités d'organisation politico-administrative, les institutions artistiques ouest-allemandes puissent apparaître dès les années 1960 parmi les plus avancées, en Europe et dans le monde, pour ce qui est de la reconnaissance, de la promotion et de la diffusion des avant-gardes internationales les plus récentes. Comment expliquer la coexistence de ces deux constats qui semblent s'opposer – d'un côté, des politiques culturelles peu interventionnistes et peu volontaristes à tous leurs échelons, de l'autre, le dynamisme remarquable des institutions artistiques publiques locales ?

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette opposition n'est qu'apparente : c'est précisément parce que les gouvernements et leurs administrations soutiennent de manière consistante ces établissements publics tout en exerçant sur eux un faible pouvoir prescriptif, en laissant une grande latitude à leurs dirigeants, que ceux-ci ont pu introduire, dans le cadre des musées, des *Kunsthalle*, des écoles d'art, les formes les plus expérimentales et les moins conventionnelles de l'art contemporain. Si le tournant des institutions publiques vers l'avant-garde a été impulsé « par le haut » aux Etats-Unis et en France, c'est au contraire une conversion « par le bas » qui s'est produite en Allemagne, émergeant d'initiatives d'abord assez isolées, puis démultipliées par des effets d'entraînement et de réseau. Ce rôle tout à fait décisif de certaines catégories d'intermédiaires entre champ artistique et champ politico-administratif se retrouve d'ailleurs, comme on le verra, dans les deux autres pays étudiés. En ce sens – et c'est là l'un des grands intérêts du comparatisme – le cas ouest-allemand, dans sa différence spécifique même, permet d'éclairer ceux de la France et des Etats-Unis.

Chapitre 6. L'Etat à l'appui des avant-gardes : les facteurs communs d'un tournant historique

Nous nous sommes efforcés, dans les chapitres précédents, d'identifier les acteurs et les processus par lesquels se sont mis en place, en France, aux Etats-Unis et en RFA, des cadres politico-administratifs favorables à un soutien, une reconnaissance et une diffusion accrus de l'art moderne et contemporain. Parce que ces transformations sont principalement déterminées à un niveau national ou infra-national, nous nous sommes jusqu'ici concentrés sur les spécificités de chacun de ces trois pays, à la fois en termes d'histoire et d'organisation de l'intervention publique dans le champ de l'art – selon une approche assez descriptive qui répondait non seulement au besoin d'une caractérisation précise de chacun de ces cas, afin d'éviter les risques d'un comparatisme homogénéisant, mais aussi à un effort indispensable de clarification préalable, au vu du nombre, de la variété et de la complexité des agents, individuels ou collectifs, impliqués dans ces changements. Bien que nous ayons mentionné à plusieurs reprises l'existence de points de contact et d'échanges entre les institutions artistiques de ces différents espaces nationaux, les éléments de comparaison sont restés cantonnés jusqu'ici à une place secondaire. Ou, plutôt, la comparaison nous a servi surtout à singulariser chaque cas national, conduisant par contrecoup à laisser en suspens l'analyse des causes et des trajectoires de changement communes ou similaires. Celle-ci pourtant constitue bien l'enjeu central de nos recherches, qui visent à expliquer l'émergence d'un soutien public généralisé à l'art d'avant-garde, tendance partagée par la plupart des pays occidentaux impliqués dans le champ transnational de l'art à cette période, et dont nous avons détaillé les résultats, au chapitre 2, dans les cas américain, français et ouest-allemand. Sans abandonner pour autant le travail de spécification à chaque fois qu'il sera nécessaire, il apparaît donc indispensable à présent de dépasser la juxtaposition des cas pour croiser plus étroitement les évolutions de ces trois pays, afin de dégager, dans une perspective désormais plus synchronique que diachronique, des catégories communes de facteurs de changement, susceptibles d'expliquer la convergence de leurs dynamiques et de leurs résultats respectifs. En ce sens, la comparaison approfondie de ces trois histoires nationales doit permettre désormais de passer du « comment » au « pourquoi »[1].

1. Une intervention non demandée

Le moyen a priori le plus évident d'expliquer l'apparition et l'institutionnalisation d'une intervention publique nouvelle dans un secteur donné réside dans l'identification de demandes en provenance d'un ou plusieurs groupes sociaux, dont cette intervention constituerait la

[1] L'élaboration et la mise à l'épreuve de modèles explicatifs généraux constituent l'un des principaux intérêts et apports de la méthode comparatiste en histoire, comme l'expliquaient déjà ses « pères fondateurs » (Elise Julien, « Le comparatisme en histoire. Rappels historiographiques et approches méthodologiques », *Hypothèses*, n°8, 2005, p. 194).

réponse de la part des autorités politiques et administratives compétentes. Or la particularité des politiques artistiques, et des institutions formées et soutenues dans leur sillage, est qu'elles ne paraissent répondre à aucune demande sociale susceptible d'exercer une pression décisive en leur faveur. En effet, les deux catégories de destinataires que se donnent les politiques culturelles, conformément à leur double objectif fondateur – soutenir la création artistique, élargir son accès au plus grand nombre[2] –, ne semblent pas demandeuses d'une action en ce sens, surtout dans le secteur spécifique des arts plastiques. Qu'il s'agisse des acteurs sectoriels – les artistes mais aussi l'ensemble des professionnels impliqués dans la production artistique, potentiellement bénéficiaires des programmes de soutien à la création – ou de la population générale – en particulier ces « non-publics »[3] vers lesquels l'effort de démocratisation est orienté en priorité –, les ressortissants[4] de l'intervention publique dans l'art contemporain ne manifestent initialement à son égard qu'une faible adhésion dans le meilleur des cas, au pire un franc rejet, en tout cas aucune mobilisation suffisante pour en expliquer le développement.

1.1. Entre hostilité et indifférence : l'absence de demande du grand public

1.1.1. Le soutien à l'art contemporain exposé aux rejets

C'est du côté du public, bien sûr, que l'absence de demande d'intervention dans ce secteur semble la plus évidente. Les rapports de la population aux institutions publiques de l'art contemporain et à leurs manifestations apparaissent difficultueux et polémiques, marqués par des expressions de rejet récurrentes, plus ou moins fortement médiatisées, dont nous avons déjà évoqué de nombreux exemples. Au-delà de l'hostilité et de l'incompréhension courantes que peut manifester en général le grand public à l'égard des œuvres d'avant-garde, aussi bien historiques que récentes, ces réactions paraissent s'aggraver en proportion du degré de publicité et de la hauteur des investissements publics dont bénéficient ces œuvres. Plus les autorités soutiennent ouvertement les œuvres et les expositions en question, plus leur participation dans

[2] Ces deux objectifs (auquel s'ajoute la préservation et la diffusion du patrimoine) sont ceux du décret fondateur du ministère des Affaires culturelles : « Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité […] au plus grand nombre […] et de favoriser la création des œuvres de l'art » (décret n°59-889 du 24 juillet 1959, *op. cit.*). Ce sont ceux aussi que se donne le National Council on the Arts lors de sa réunion fondatrice en avril 1965 : « Le Conseil doit diriger ses efforts vers deux objectifs majeurs : élargir la participation du public dans les Arts et offrir plus opportunités aux activités et à la formation des professionnels » (NEA (éd.), *Annual Report 1964-1965, op. cit.*, p. 15-16). On les retrouve formulés, enfin, par diverses administrations culturelles en RFA, par exemple dans un rapport du Sénat de Berlin sur les arts plastiques : « Le but des initiatives publiques dans le soutien à l'art et la culture doit être le citoyen ; il convient de *faciliter son accès à l'art* et *d'encourager sa compréhension de l'art*. La participation du public à l'art ne peut être soutenue que si les artistes et du même coup l'art sont également soutenus – et pas seulement d'un point de vue social. » (*Bildende Künst in Berlin. Bericht des Senats von Berlin*, 1974, p. 5. LAB/B Rep 002 - Nr. 9332).

[3] Selon la formule, diffusée à partir de 1968 en France, désignant (par contraste avec les publics effectifs) les segments de la population sans accès aux activités culturelles, du moins celles qu'entendent promouvoir les politiques publiques. Voir Sabine Lacerenza, « L'émergence du "non-public" comme problème public », Pascale Ancel, Alain Pessin (éd.), *Les Non-publics. Les arts en réception*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 37-52.

[4] C'est-à-dire les destinataires ou les clientèles d'une politique publique, selon le lexique des politistes : Julien Lévy, Philippe Warin, « Ressortissants », Laurie Boussaguet, Sophie Jacquot, Pauline Ravinet (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 555-561.

le financement de ces productions est importante (dans l'absolu ou en part relative), plus ce soutien est le fait d'échelons hiérarchiques élevés de l'administration, voire assumé directement par des élus de premier plan, plus ces œuvres sont présentées dans l'espace public ou des bâtiments officiels à grande visibilité – plus les critiques sont fortes et mobilisatrices. Autrement dit, il existe bien une contestation spécifique du soutien public apporté à l'art contemporain (et non pas seulement de l'art contemporain comme tel), qui perdure d'ailleurs aujourd'hui, selon des modalités et pour des raisons largement inchangées[5].

Les motifs et les formes de ces contestations sont assez semblables d'un pays à l'autre, bien que les trois cas étudiés n'aient pas la même histoire à ce sujet. Aux Etats-Unis, elles sont marquées par une double caractéristique. D'une part, l'absence de tradition d'intervention dans ce secteur, contrairement aux pays européens, cause des difficultés particulières de légitimation pour toute action publique en faveur des arts – difficultés qui n'ont d'ailleurs jamais été véritablement surmontées, comme l'illustre l'histoire ultérieure du NEA, peu à peu privé de ses prérogatives et de son budget dans les années 1980-1990. Cette difficulté est redoublée dans le cas spécifique des arts plastiques par le caractère relativement tardif de l'implantation des avant-gardes artistiques aux Etats-Unis, longtemps perçues comme un produit d'importation européen, corrupteur ou anti-national, de sorte que tout soutien public en leur faveur doit s'affronter à l'orée des années 1960 à un double procès en légitimité. D'autre part, de la mise à l'index de la WPA par le Committee on Un-American Activities à la fin des années 1930 aux « *culture wars* » du début des années 1990, les activités de l'Etat fédéral dans la culture, et en particulier dans l'art actuel, ont souvent constitué un prétexte conflictuel privilégié et mobilisateur pour les conservateurs américains et leurs porte-paroles (associatifs, politiques, intellectuels, etc.). Ce phénomène se retrouve bien sûr dans d'autres pays, l'art contemporain constituant, par son élitisme et son ésotérisme, un champ de bataille souvent avantageux pour qui entend dénoncer à travers lui l'extension excessive de l'intervention publique ou l'abandon des valeurs traditionnelles. Mais il est particulièrement marqué aux Etats-Unis, du fait de la légitimation inaccomplie des politiques artistiques, d'une tradition d'opposition radicale à l'interventionnisme fédéral et aussi, sans doute, d'une moindre sécularisation de la société états-unienne (le rôle des associations religieuses étant déterminant dans ces contestations). Sans plus s'étendre sur ces raisons (qui ne sont d'ailleurs pas exhaustives), il est clair que l'anticipation d'une forte opposition de la population (ou d'influents relais associatifs) au soutien fédéral aux arts a longtemps représenté un obstacle majeur à la mise en place d'une telle politique.

En RFA, si les entreprises de réhabilitation de l'art moderne sont soutenues et nombreuses dans l'après-guerre, c'est qu'elles doivent s'affronter à l'hostilité non moins forte et

[5] Voir notamment à ce sujet : Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Fayard, 2012.

profondément enracinée de la population, d'autant que l'antimodernisme d'extrême-droite ne disparaît pas avec le nazisme et continue d'être relayé par certaines fractions du monde intellectuel et artistique, dont certains réchappés des politiques de dénazification, à l'instar de Hans Sedlmayr. Ces cas de rejets, qui se poursuivent bien au-delà de l'immédiat après-guerre[6], ne doivent pas cependant être systématiquement réduits au passé nazi et sont d'ailleurs tout à fait comparables à ce qu'on observe en France et aux Etats-Unis à la même période. Toutefois, ces polémiques y apparaissent relativement moins retentissantes, du fait de la non-centralisation des institutions culturelles : aucune grande administration centrale, à l'instar du ministère parisien ou de l'agence de Washington, n'est susceptible de concentrer les critiques et leurs responsables sont en général des figures locales, moins distantes et étrangères que ne semblent l'être les grands administrateurs culturels d'Etat français ou américains. La contrepartie de cette situation est que de nombreuses institutions artistiques présentent régulièrement des œuvres et des expositions non-conventionnelles, diversement transgressives, dans de petites localités et auprès d'un public moins familier de l'actualité artistique que celui des grands centres urbains. De ce fait, elle suscite des conflits récurrents, qui ne dépassent souvent guère la presse locale, mais qui ont une incidence très directe et significative sur la vie des institutions concernées, comme nous l'avons vu dans le cas du musée de Paul Wember à Krefeld.

Enfin, l'intervention publique dans le secteur culturel n'a pas en France le même manque de légitimité qu'aux Etats-Unis et l'art moderne n'a pas connu de répression comparable à celle du IIIe Reich, mais on y retrouve le même type d'expressions de défiance et d'hostilité relayées dans la presse ou par des élus, comme on a pu l'observer à propos des grands décors publics produits par Braque, Chagall ou Masson. D'ailleurs, l'inspecteur des Beaux-arts Raymond Cogniat justifie ses choix prudents en matière de commande artistique par la nécessité de ne pas heurter le goût du public non initié à l'art des avant-gardes qui fréquente les bâtiments officiels où se trouveront ces œuvres. Comme le remarque Philippe Bettinelli, l'esthétique assez conservatrice qui en découle démontre, plus qu'« un véritable "goût de l'Etat", […] une politique décorative pragmatique, répartissant les artistes entre musées et salles des fêtes en fonction de leur propension à y être acceptés »[7]. Elle indique assez en tout cas que le goût du grand public est constamment présent à l'esprit des responsables culturels comme un obstacle majeur à tout soutien trop visible de l'Etat aux formes les moins conventionnelles de l'art actuel.

Il ne faudrait pas pour autant extrapoler de ces manifestations de rejet régulières et durables l'existence d'une opposition majoritaire affirmée au sein de la population à l'égard des diverses formes d'action publique dans le champ de l'art. D'une part, les différents exemples

[6] Markus Pohlmann donne quelques exemples de polémiques de ce type des années 1960 aux années 1980 (*op. cit.*, p. 255-256). Voir aussi les cas de scandales publics recensés dans Dieter Honisch (éd.), *op. cit.*, p. 453-616.

[7] Philippe Bettinelli, « Permanence et mutations d'un modèle : la commande d'œuvres d'art dans l'espace public de la Libération à la Ve République », *op. cit.*, p. 113-114.

que nous avons cités ne peuvent pas être interprétés comme l'expression directe d'une hypothétique opinion publique globale. Ces mobilisations sont à chaque fois celles d'acteurs spécifiques et hétérogènes, pour une part impliqués et/ou relayés avec un succès variable dans les champs médiatique, intellectuel et politique. Ils ne partagent jamais exactement les mêmes motivations ni nécessairement la volonté d'élever leur critique d'une situation particulière à une opposition générale aux politiques de soutien à l'art actuel. Il est d'ailleurs bien possible qu'en lieu et place d'une aversion généralisée, l'attitude dominante vis-à-vis de l'art contemporain et des initiatives publiques en sa faveur ait été (et soit encore) tout simplement l'indifférence[8].

D'autre part, comme l'ont bien montré Paul DiMaggio et Becky Pettit à propos du cas américain[9], les polémiques autour des politiques culturelles constituent un cas typique de débat public asymétrique. Alors que les sondages et enquêtes indiquaient dans les années 1990 une adhésion nettement majoritaire aux politiques de soutien aux arts, le NEA a constitué une cible de choix pour des groupes par conséquent minoritaires et qui sont parvenus pourtant à convaincre le Congrès de diminuer les fonds et de supprimer certains programmes de l'agence fédérale. Cette situation paradoxale s'explique par le caractère diffus, ambivalent et de ce fait faiblement mobilisateur du soutien majoritaire à ces politiques et, inversement, la forte mobilisation d'un petit nombre d'opposants organisés et bien relayés grâce à la médiation de représentants religieux et politiques conservateurs reconnus[10]. Néanmoins, du point de vue des décideurs publics, la dimension polémique et mobilisatrice d'une opposition même minoritaire peut suffire à constituer un obstacle insurmontable à la mise en place de la mesure concernée, a fortiori lorsqu'elle n'est pas contrebalancée par des manifestations de soutien de force à peu près équivalente et/ou lorsque cette mesure ne constitue pas un enjeu prioritaire pour les dirigeants politiques en place – et l'on sait que les politiques culturelles occupent de manière générale une place secondaire dans la hiérarchie des politiques publiques. Le coût apparaît alors trop élevé – surtout en termes d'image publique – pour des bénéfices trop incertains. C'est bien le cas dans les différents exemples de rejets et contestations que nous avons évoqués : ceux-ci ne génèrent le plus souvent de réaction de soutien que corporatiste, parmi le petit nombre des professionnels du champ artistique plus ou moins directement menacés par l'éventualité d'un retrait des aides publiques ou d'une censure, mais guère au-delà. Même si l'on laisse donc en

[8] A titre indicatif, Jost Hermand cite un sondage mené en 1955 selon lequel 6% seulement des Allemands de l'Ouest « aiment la peinture moderne dans le style de Picasso », 32% la rejettent, 11% sont indécis et 51% n'en ont jamais entendu parler (« Modernism restored », *op. cit.*, p. 35). Ce résultat renvoie plus généralement au problème des « non-réponses » trop souvent négligées ou invisibilisées dans les comptes rendus et les analyses (surtout sondagières) des débats publics, au profit de la mise en valeur d'alternatives binaires bien tranchées (Pierre Bourdieu, « L'opinion publique n'existe pas » [1972], *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 222-235).

[9] « Public Opinion and Political Vulnerability: Why Has the National Endowment for the Arts Been Such an Attractive Target? », *Working Papers Series*, n°7, Princeton University, 1999.

[10] DiMaggio et Pettit estiment au terme de leur enquête statistique que le débat autour du NEA a opposé une majorité de 60% de soutiens faiblement mobilisés à une minorité très active de 15 à 20% d'opposants (*ibid.*).

suspens la question de l'opinion dominante quant aux mesures publiques de soutien à l'art contemporain, il est bien clair en tout cas qu'il n'existe pas de demande pressante en leur faveur susceptible d'expliquer, même partiellement, la mise en place de telles mesures.

1.1.2. Les tentatives inabouties de construction d'une demande sociale

Il y a pourtant au cours des années 1960, appuyant plus ou moins directement la mise en place de ces politiques artistiques alors nouvelles, diverses tentatives de suggérer l'existence d'une demande sociale au moins potentielle ou mal identifiée jusqu'alors. Ce sont surtout les chiffres de fréquentation croissants et parfois exceptionnels de certains musées et expositions de premier plan qui ont fourni à cette ligne argumentative ses principaux éléments. Nous avons évoqué le thème récurrent aux Etats-Unis du « *cultural boom* » utilisé par la presse pour désigner à partir de la fin des années 1950 le sentiment d'un intérêt grandissant du public pour les activités culturelles et repris par les promoteurs d'une politique publique des arts. De l'autre côté de l'Atlantique, comme en écho à Kennedy qui déclarait en 1962 que « plus de gens participent chaque année à des concerts qu'à des matches de baseball »[11], Malraux défend à l'Assemblée le budget de son nouveau ministère en avançant que « dans le monde, depuis l'année dernière, le nombre des entrées dans les musées a dépassé le nombre des entrées dans les stades »[12] – tandis que le président de l'Akademie der Künste déclare quelques années plus tard devant les élus ouest-berlinois qu'« il est statistiquement établi que le nombre des visiteurs d'expositions d'art a dépassé celui des spectateurs de matches de football »[13].

Cette fréquentation accrue fait l'objet de travaux de chiffrage précis de la part des administrations culturelles afin de démontrer la nécessité et la légitimité d'un investissement public dans ces secteurs, en particulier dans celui des arts plastiques[14]. L'important rapport Belmont[15], réalisé en 1968, à la demande de Lyndon Johnson lui-même, par le Federal Council on the Arts and Humanities (l'entité qui chapeaute le NEA), consacre ainsi un long chapitre aux « demandes pesant sur les musées » et compile à cet effet de nombreuses statistiques : la fréquentation des musées est passée de 50 millions de visites annuelles à la fin des années 1930 à près de 300 millions en 1968 et pourrait monter, selon les estimations des auteurs, à 450 millions en 1978, une augmentation nettement plus rapide que celle de la population. « Ces chiffres », annonce le rapport, « sont une mesure de la demande publique sur les musées

[11] Cité par Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 37. Voir *supra*, chapitre 4, 2.2.2.

[12] La déclaration de Malraux est en fait antérieure d'un an à celle de Kennedy (« Présentation du budget des affaires culturelles », 26 octobre 1961, *Discours prononcés à l'Assemblée nationale 1945-1976*, *op. cit.*).

[13] Propos de l'architecte Werner Düttman, rapportés dans le procès-verbal de l'« Ausschuss für Wissenschaft und Kunst. 109. (öffentliche Informations-) Siztung », 25 novembre 1974, p. 11, LAB/B Rep. 002 - Nr. 9332.

[14] Gary O. Larson parle ainsi du développement, à la fin des années 1950, d'une étrange passion pour le « chiffrage culturel [*culture-counting*] » (*op. cit.*, p. 230-232).

[15] *The Condition and Needs of America's Museums*, mai 1968, NA-RS/14. Le rapport a été conçu sous l'égide de l'American Association of Museums, mandatée par le Federal Council on the Arts and the Humanities pour répondre à la demande formulée par le président américain en 1967. Le nom de « Belmont report » sous lequel il a été ensuite publié vient du lieu de réunion de ces spécialistes (la Belmont House dans le Maryland).

américains »[16] et cette demande « excède l'offre »[17], ce qui justifie l'apport de fonds fédéraux nécessaires à l'ajustement de cette offre muséale en voie d'être dépassée[18]. Ces données concernent l'ensemble des musées, y compris ceux d'art ancien et les musées non-artistiques, mais d'autres chiffres plus spécifiquement liés aux expositions d'art moderne et contemporain frappent également les esprits à cette époque. En France, la fréquentation de l'exposition-hommage consacrée à Picasso en 1966 dans les Galeries nationales du Grand Palais est une surprise [43] : elle accueille en effet plus de 400 000 visiteurs, tandis qu'au même moment, la collection Walter-Guillaume – centrée sur les avant-gardes françaises du début du siècle – en reçoit près de 350 000 à l'Orangerie[19]. C'est là un record en France (voire à l'international) pour une exposition dédiée à un artiste moderne vivant et le succès comparable des rétrospectives consacrées en 1970, toujours au Grand Palais, à Chagall (250 000 visiteurs) puis Matisse (350 000 visiteurs) peut laisser supposer l'existence d'un intérêt consistant de la part d'un public élargi pour les modernes consacrés à tout le moins[20]. En Allemagne, la documenta de Cassel connaît elle aussi un succès public grandissant d'édition en édition : alors qu'elle accueillait déjà 130 000 visiteurs environ lors des expositions de 1955 et 1959, elle passe la barre des 200 000 dans les années 1960 (220 000 visiteurs en 1968)[21].

Si ces chiffres peuvent servir les argumentaires en faveur d'un soutien public accru aux institutions de l'art contemporain, ils restent l'apanage de manifestations exceptionnelles, objets d'une publicité spécifique, et ne se retrouvent pas (ou peu) dans la fréquentation ordinaire des lieux d'exposition. Ainsi le MNAM accueille, au milieu des années 1960, de 20 à 40 000 visiteurs pour ses expositions de peinture, de 10 à 20 000 pour celles de sculpture[22]. Au même moment, la Kunsthalle de Mannheim, pourtant un musée réputé, n'attire que quelques milliers de visiteurs pour ses expositions d'art moderne, même s'agissant d'artistes vivants alors de premier plan (5900 pour Calder en 1959, 7500 pour Nay en 1967, 5500 pour Picasso en 1969[23]).

[16] *Ibid.*, p. 32

[17] *Ibid.*, p. 34.

[18] Ce rapport apparaît comme une déclinaison à propos des institutions muséales de l'approche économique des problèmes culturels développée deux ans plus tôt par Baumol et Bowen au sujet des arts du spectacle dans leur fameux rapport produit pour le Twentieth Century Fund, *Performing Arts: The Economic Dilemma*. De la même manière que ceux-ci démontrait l'existence dans le spectacle vivant d'un déficit structurel (et nécessairement voué à croître sans compensation extérieure), le rapport Belmont vise à objectiver par des indicateurs économiques la nécessité d'une intervention publique pour assurer la survie des musées. C'est un argument efficace auprès des décideurs politiques et en particulier des responsables des finances publiques, généralement plus réceptifs à ces objectivations statistiques qu'aux déclarations lyriques sur les valeurs humanistes de l'art.

[19] Renée Grimaud (éd.), *50 ans d'expositions au Grand Palais*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2010.

[20] Au-delà du seul cas de l'art moderne et contemporain, la fréquentation des musées nationaux entre 1960 et 1974 connaît un bond de 150% en France (Philippe Poirrier, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *op. cit.*, p. 130).

[21] Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*, p. 171, 189, 209 et 231.

[22] Marie-Aimée Latournerie, « Projet de réforme du Musée national d'art moderne », *op. cit.*, p. 4. Selon Pierre Cabanne, le MNAM accueille environ 100 000 visiteurs annuels en 1960 et 165 000 en 1971, soit des chiffres très en-deçà d'autres grands musées – le Louvre en accueille un million et demi à la même époque (*op. cit.*, p. 96).

[23] « Kunsthalle Mannheim, Ausstellungen 1946-1966 », document transmis par la Kunsthalle. Les chiffres d'un lieu comme la Haus der Kunst à Munich sont en revanche nettement plus élevés, bien que cela concerne surtout

Les fréquentations records précédemment citées indiquent donc tout au plus une disponibilité sous certaines conditions d'un nouveau public pour des expositions-événements dédiées aux noms les plus réputés de l'art moderne et promues au-delà du cadre ordinaire des institutions spécialisées. Les concepteurs de la Neue Nationalgalerie insistent bien plus, pour défendre leur projet de nouveau musée, sur la saturation des espaces de stockage des collections que sur celle des espaces d'exposition par le public (d'ailleurs bien peu présent dans leur argumentaire). Au contraire, c'est la construction de nouveaux lieux d'exposition qui doit permettre, dans une perspective volontariste, l'attraction d'un nouveau public, dont l'intérêt potentiel pour de telles institutions est moins attesté que supputé, à partir de divers indicateurs socio-démographiques (croissance et rajeunissement relatif de la population, augmentation du temps de loisir et du nombre de diplômés, etc.). Même les responsables les plus engagés en faveur d'une réforme des musées d'art moderne au bénéfice du grand public restent mesurés dans leurs anticipations : le rapport Latournerie de 1966 sur le MNAM, tout en plaidant avec force pour une plus grande ouverture au public et un approfondissement du travail de médiation, considère ainsi qu'il serait « peu réaliste de se fixer comme but d'attirer la foule au Musée d'Art Moderne »[24].

Surtout, au-delà de l'absence d'attraction durable et vérifiable du grand public pour l'art moderne et contemporain, l'argument de la demande sociale constitue une justification risquée, à double tranchant, pour les promoteurs de ces politiques artistiques. D'une part, arguer de l'augmentation de la consommation culturelle peut exposer à l'objection de l'inutilité d'une intervention publique supplémentaire. C'est l'impasse logique à laquelle se heurte au milieu des années 1950 aux Etats-Unis l'argumentaire des défenseurs au Congrès d'une politique fédérale des arts : s'ils dépeignent la vie artistique américaine comme déclinante et nécessitant de toute urgence une intervention de l'Etat, leurs opposants peuvent répondre qu'il n'est guère raisonnable de subventionner des activités culturelles en voie de perdre leur public ; s'ils insistent au contraire sur le « *cultural boom* » qui a dynamisé les arts aux Etats-Unis au cours des dernières années, il leur est objecté à l'inverse qu'il est inutile de créer une demande assistée pour des productions déjà capables de s'épanouir en l'état actuel[25].

Même dans le cas français, où l'intervention publique dans l'économie des arts existe de longue date et apparaît de ce fait moins difficile à légitimer qu'aux Etats-Unis, l'argument de la demande présente un important problème. Identifier et quantifier des « besoins culturels »,

---

les modernes consacrés du début du siècle (126 000 visiteurs pour Gauguin en 1960, 87 000 pour Braque en 1963, 104 000 pour Klee en 1970) plutôt que des artistes à la réputation établie depuis l'après-guerre (16 000 pour Sutherland et 7000 pour Wotruba en 1967 par exemple) : voir Sabine Brantl (éd.), *Haus der Kunst 1937-1997. Eine historische Dokumentation*, Munich, Haus der Kunst, 1998, p. 87-89.

[24] Une remarque rétrospectivement bien pessimiste, au vu du succès public du Centre Pompidou dix ans plus tard (Marie-Aimée Latournerie, « Projet de réforme du Musée national d'art moderne », *op. cit.*, p. 18).

[25] Gary O. Larson analyse l'impasse que représente cette alternative argumentaire (« *feast or famine* » selon sa formule) dans *The Reluctant Patron*, *op. cit.*, p. 105-109.

comme entend le faire le Plan, revient à concevoir la politique du nouveau ministère comme simple réponse aux goûts préexistants du public et expose de ce fait au risque d'en faire une politique d'assistance à la culture de masse, qui constitue, comme nous le verrons, un repoussoir commun à tous les concepteurs et responsables de ces politiques, que ce soit en France, aux Etats-Unis ou en RFA. C'est ce qui explique les analyses contournées et très spéculatives du directeur de cabinet de Malraux en 1967 lorsqu'il exprime la doctrine du ministère sur ce point :

> *Sans doute constate-t-on une progression sensible de la fréquentation des musées, des expositions et du vrai théâtre […]. Mais il ne faut pas y voir trop vite le signe d'un véritable besoin de culture, besoin étant pris au sens d'une exigence pleinement consciente, volontaire. […] Nous ne voulons pas dire par là que ce serait uniquement par mimétisme que les manifestations artistiques […] attireraient aujourd'hui un public croissant, mais que ce besoin de culture artistique dont on parle si complaisamment est peut-être beaucoup plus une disponibilité ou un obscur pressentiment qu'une exigence consciente et volontaire. Et il serait sans doute plus réaliste de parler d'un appel vers quelque chose dont la nécessité se ferait sentir obscurément, dont l'art serait le symbole par excellence et dont le nom serait : la culture.*[26]

Si les efforts de légitimation de ces politiques culturelles réclament bien de démontrer qu'elles répondent à une forme d'utilité sociale, les « besoins culturels » de la population ne peuvent être que des aspirations latentes et d'« obscurs pressentiments », en attente d'être définis, interprétés et mis en forme par les experts de l'administration culturelle – sans quoi la conformation aux besoins objectivement constatables obligerait à aligner la distribution des subventions publiques sur les critères des productions commerciales et à soutenir des activités jugées dégradantes, car situées hors du cercle de la culture savante. Bien que les contextes français et américain ne donnent donc pas tout à fait le même sens à ce problème, justifier la mise en place de politiques artistiques par l'existence – de toute façon bien hypothétique – d'une demande générale à laquelle celles-ci devraient répondre risque de conduire, d'une manière ou d'une autre, à déclarer inutile toute intervention publique corrective par rapport au fonctionnement autonome de l'économie des biens culturels.

1.2. La défiance du champ de l'art vis-à-vis de l'intervention publique

Si la population destinataire des efforts de démocratisation culturelle ne paraît donc guère exercer de pression sur les autorités publiques susceptible d'expliquer, même partiellement, la mise en place de ces mécanismes de soutien à l'art contemporain, l'hypothèse d'une demande sectorielle cette fois, en provenance des professionnels et des institutions du champ artistique, semble offrir une piste d'explication a priori plus convaincante : en effet, malgré la centralité déclarée de l'impératif de démocratisation, ces politiques artistiques se structurent en fait, dans les années 1960, en privilégiant le plus souvent l'objectif d'assistance aux producteurs et aux organisations artistiques sur les missions de médiation en direction du grand public.

[26] « La nouvelle mission culturelle de la collectivité », *op. cit.*, p. 15-16.

1.2.1. Des artistes inorganisés

Pourtant, ces programmes publics, comme nous l'avons constaté en retraçant leur mise en place et leur développement, ne sont pas précédés non plus de demandes appuyées de la part des artistes, leurs premiers bénéficiaires supposés. Ceux-ci n'interviennent que marginalement dans la définition et le fonctionnement des organisations concernées – l'une des rares exceptions étant le National Council on the Arts qui supervise l'ensemble des départements du NEA, majoritairement composé d'artistes, mais où les artistes plasticiens ne jouent dans les faits qu'un rôle assez secondaire par rapport aux représentants du monde de la musique ou du théâtre. La prépondérance de ces derniers dans le cas du NEA est d'ailleurs symptomatique d'une différence notable entre arts du spectacle et arts plastiques en termes de capacité de mobilisation et de représentation de leurs intérêts respectifs. Les plasticiens se distinguent en effet par un relatif manque d'auto-organisation, lié au caractère traditionnellement individuel de la production d'œuvres et à la prédominance, malgré les dynamiques de groupe des avant-gardes, d'un modèle de créateur solitaire[27].

L'Allemagne se différencie toutefois des cas français et américain, par l'existence d'une véritable tradition d'organisation collective des artistes[28], qu'incarne notamment le Deutscher Künstlerbund, né dans le sillage des Sécessions du début du siècle et refondé en 1950 par quelques figures consacrées des avant-gardes expressionnistes et abstraites (Willi Baumeister, Karl Hartung, Karl Hofer, Karl Schmidt-Rottluff), avec pour président d'honneur Theodor Heuss, alors président de la République fédérale[29]. C'est là d'ailleurs l'un des indices de l'étroite intrication du Deutscher Künstlerbund avec les pouvoirs publics, dont il tire la majeure part de ses financements[30], et un nouveau signe de la difficulté, caractéristique du système culturel ouest-allemand, à tracer une claire délimitation entre le secteur public et les associations privées qui en constituent tantôt les relais, tantôt les inspiratrices. A côté du Deutscher Künstlerbund et de ses importantes expositions annuelles, une myriade de petites organisations sont fondées ou refondées dans les années d'après-guerre à une échelle locale, mais elles sont bien plus souvent conçues comme des groupes d'intérêt pour les artistes d'un territoire donné et des instruments de publicisation des œuvres de leurs membres, plutôt que des cercles réunis autour de tendances ou de doctrines artistiques particulières. Ces associations d'artistes sont en

[27] Cette situation persiste toujours : le récent « rapport Racine », remis au ministère de la Culture sur les « artistes-auteurs » regrette ainsi dès ses premières lignes que ceux-ci « demeurent insuffisamment organisés pour faire entendre leur voix et que les pouvoirs publics ne les prennent qu'imparfaitement en considération dans leurs politiques. » (Bruno Racine, « L'auteur et l'acte de création », janvier 2020, p. 3).

[28] Bien que Charles McClelland note que, même en Allemagne, « pour diverses raisons, les artistes ont ressenti moins de nécessité à s'organiser que les membres d'autres professions » (*Prophets, Paupers, or Professional? A Social History of Everyday Visual Artists in Modern Germany, 1850-Present*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 116).

[29] Sur les premières années du nouveau Deutscher Künstlerbund, voir Myriam Maiser, *Der Streit um die Moderne im Deutschen Künstlerbund unter dem ersten Vorsitzenden Karl Hofer. Eine Analyse der Ausstellungen von 1951 bis 1955*, thèse de doctorat, Berlin, Freie Universität, 2007.

[30] Aussi bien de ministères fédéraux que de diverses villes et régions (*ibid.*, p. 23-24).

mesure de peser sur les orientations suivies par les politiques artistiques au niveau régional et municipal par l'organisation régulières de grandes expositions, généralement accompagnées d'acquisitions de la part des villes ou des régions, à l'instar de la *Winterausstellung* annuelle de Düsseldorf que nous avons déjà rapidement évoquée – mais aussi par certaines prises de position, par exemple lorsque le Deutscher Künstlerbund attaque en 1953 le financement public d'une exposition de peinture figurative à Darmstadt jugée rétrograde[31]. Dans l'ensemble néanmoins, ces associations restent, par leur raison d'être même – une mission de représentation pondérée de la communauté professionnelle des artistes –, assez peu engagées en faveur des tendances artistiques les plus récentes et/ou les plus novatrices, en particulier avant les années 1960[32]. Elles tendent plutôt, assez logiquement, à reproduire en leur sein les équilibres et les conflits qui structurent le champ de l'art ouest-allemand en général. C'est le cas surtout des petits groupes d'artistes locaux, qui se rapprochent en un sens de la situation à la même période des salons artistiques français, pour une part héritiers eux aussi d'anciennes organisations modernistes, bénéficiaires également des acquisitions régulières de l'Etat, mais fondés sur un modèle quelque peu sclérosé et guère propice (voire souvent défavorable) au développement d'une politique nouvelle de soutien public aux avant-gardes émergentes.

1.2.2. Des musées conservateurs

Les principaux agents du champ artistique susceptibles de porter une demande organisée d'intervention sont en fait les institutions muséales. Leur niveau de dépendance vis-à-vis des autorités publiques et leurs relations avec celles-ci diffèrent néanmoins grandement selon les trois pays étudiés. Aux Etats-Unis, si les musées d'art moderne sont très majoritairement privés et ne dépendent que faiblement de la subvention publique, leurs responsables font partie des acteurs les plus impliqués dans les réseaux d'action publique à l'origine de la création d'agences culturelles comme le NYSCA et le NEA, que ce soit comme lobbyistes ou à titre d'experts sollicités de manière formelle ou informelle : nous l'avons vu, Lloyd Goodrich (directeur du Whitney Museum), René d'Harnoncourt (directeur du MoMA) ou Henry Geldzahler (conservateur d'art du 20e siècle au Metropolitan Museum) ont contribué à façonner de manière décisive les programmes d'aides publiques dans le domaine des arts visuels. C'est aussi le cas de certaines organisations collectives : l'American Association of Museums, par exemple, dont nous avons déjà mentionné le rôle dans l'élaboration du Belmont Report de 1968, est sollicitée cette même année par le NEA pour la mise en place de son programme d'aide aux acquisitions (« Museum Purchase Plan »). D'autres associations diversement liées au monde des musées, comme le Committee on Government and Art ou l'American Federation of Arts, exercent aussi

[31] *Ibid.*, p. 484.

[32] Après 1950, le Deutscher Künstlerbund, « contrairement à son objectif, n'a pas présenté une image fidèle de l'avant-garde. Il n'a exposé que l'élite des générations de peintres abstraits d'âge moyen ou avancé, et a négligé les importantes générations montantes novatrices de l'art allemand » (Myriam Maiser, *op. cit.*, p. 243-244).

des activités d'expertise et de lobbying en faveur des politiques artistiques et assument parfois la réalisation, sur une base contractuelle, de certaines missions de service public, à l'instar de l'American Federation of Arts organisant les expositions itinérantes du NYSCA.

En RFA également, les musées peuvent jouer un rôle notable dans le développement et le fonctionnement des politiques culturelles. S'ils sont pour la plupart des institutions publiques, sous la tutelle d'administrations locales, ils sont aussi organisés à un niveau régional et national pour porter leurs revendications face aux pouvoirs publics. C'est l'une des missions notamment du Deutscher Museumsbund, reformé en 1960 à Hanovre, après sa dissolution au sortir de la période nazie et diverses péripéties dans les années 1950 : il pèse dans les années suivantes, à travers ses congrès, ses prises de position et certaines grandes manifestations, pour défendre auprès des autorités les budgets des musées et mener des actions en direction du grand public[33], à un moment où, l'on s'en rappelle, ces questions animent aussi les assemblées du DST et de la KMK où se réunissent les principaux représentants des administrations culturelles. En France en revanche, les musées (en particulier s'agissant des grands musées nationaux) ne représentent pas une force de mobilisation autonome face aux pouvoirs publics, du fait de leur intégration et de l'assujettissement de leur politique d'acquisitions à une administration centralisée, placée sous l'égide de la direction des Musées de France.

Ce dernier cas montre l'ambivalence du rôle des musées dans la mise en place de programmes en faveur de l'art contemporain. Même si leur action n'a pas été aussi paralysante aux Etats-Unis et en Allemagne qu'en France – où la DMF et le corps des conservateurs ont constitué le principal obstacle aux acquisitions et aux expositions d'artistes vivants –, ils sont loin néanmoins de s'être mobilisés dans leur ensemble en faveur d'une meilleure reconnaissance publique de l'art actuel, et en particulier en son sein des tendances les plus avant-gardistes. On se rappelle ainsi des récriminations d'Allon Schoener, directeur des Arts visuels au sein du NYSCA, contre les conservateurs de musées dominant au sein du conseil et des panels de l'agence, jugés porteur d'une « philosophie moribonde » et d'« un point de vue de patricien du 19e siècle »[34]. En RFA, si certains conservateurs de musées comme Wember, Kultermann ou Cladders font office de pionniers en matière d'acquisition et d'exposition de la scène d'avant-garde, ils sont loin de constituer une majorité et, dans leur ensemble, les musées apparaissent encore dans les années 1960 comme une puissance conservatrice[35]. C'est que,

[33] En 1967, le Museumsbund réclame dans son premier mémorandum une hausse des budgets, en faveur surtout d'une trentaine de musées dont les dommages de guerre n'ont toujours pas été traités. Cette même année, il organise une grande semaine des musées et consacre son congrès annuel à la question du public (« Museen und Öffentlichkeit »), avec un grand écho dans la presse comme dans la sphère politique (Kristina Kratz-Kessemeier, « „…daß sie dabei ihr Gesicht nicht verloren." Brüche und Kontinuitäten im Deutschen Museumsbund während des Nationalsozialismus und in der frühen Bundesrepublik », *Museumskunde*, n°83, décembre 2017, p. 87).

[34] Allon Schoener, mémorandum à John B. Hightower du 30 octobre 1969, « The Other Report », *op. cit.*

[35] Klaus Honnef et Uwe M. Schneede, alors deux jeunes curateurs favorables à une meilleure reconnaissance des avant-gardes contemporaines, décrivent ainsi la majorité des musées ouest-allemands des années 1960 comme

d'une part, les institutions spécialisées dans l'art moderne et contemporain ne représentent alors qu'une très petite minorité des musées. D'autre part, ces musées restent pour beaucoup attachés à leur mission de conservation, parfois conçue comme une priorité quasi exclusive, et à une conception élitaire, continuiste et sacralisée de l'art, y compris moderne, difficilement compatible avec (et ouvertement critiquée par) les tendances avant-gardistes les plus récentes.

1.2.3. Une défiance structurelle

Au faible degré d'organisation des artistes, à l'isolement des rares musées ouverts à l'art contemporain au sein d'un monde muséal majoritairement conservateur, s'ajoute un troisième élément d'inhibition des potentielles demandes d'intervention publique en provenance du champ artistique : la défiance généralisée des différents agents de ce champ, à commencer par les artistes d'avant-garde eux-mêmes, vis-à-vis de toute immixtion de l'Etat dans leurs activités.

Celle-ci constitue d'une part un héritage historique intériorisé dont nous avons déjà retracé les origines, du divorce entre art moderne et institutions officielles au 19e siècle aux politiques répressives des régimes totalitaires à partir des années 1930. Et elle s'enracine d'autre part dans des facteurs plus structurels, l'autonomisation du champ de l'art acquise depuis le 19e siècle ayant consacré un principe d'autodétermination des producteurs artistiques, jugé menacé par toute intervention de puissances extérieures porteuses de finalités propres, comme le sont généralement l'Etat et ses représentants. C'est ce qui explique que le développement de l'intervention publique en faveur de la création plastique ait souvent été accueilli avec plus de défiance que d'enthousiasme par ceux qui devaient en être les principaux bénéficiaires. Si ces avancées peuvent être bien sûr reçues avec intérêt par certains artistes auxquels elles offrent des possibilités accrues de distinction symbolique et de rétribution financière dans un secteur très concurrentiel et précaire, ceux-ci n'expriment guère leur adhésion publiquement, en vertu même de la valeur déterminante accordée dans le champ au respect de l'autonomie artistique, qui pousse les artistes en quête de reconnaissance à afficher leur désintéressement vis-à-vis de toute forme de gratification commerciale ou institutionnelle, y compris quand ils les recherchent activement[36]. Cette suspicion généralisée, résultat de l'histoire structurante du champ artistique, est d'autant plus forte que la perspective d'un contrôle bureaucratique des arts, indexé sur une

« mortellement ennuyeux », « terriblement poussiéreux et rassis » (cités dans Stephanie Seidel, *Die Institutionalisierung der Gegenwartskunst in den 1970er Jahren*, mémoire de master, Lunebourg, Leuphana Universität, 2010, p. 22). Quant au Museumsbund, il était, jusqu'au milieu des années 1960 au moins, « une organisation structurée par une orientation de droite conservatrice » (Wolfgang Klausewitz, « 75 Jahre DMB – Die Entwicklungsphasen des Deutschen Museumsbund », *Museumskunde*, n°57, 1992, p. 19).

[36] La « dénégation de l'"économie" » caractéristique des marchés artistiques, selon la formule de Bourdieu, s'étend bien souvent, dans les secteurs non marchands de cette économie, à une dénégation du rôle des institutions sur lesquelles repose pourtant le fonctionnement de ces secteurs non marchands de l'art – ce qui n'empêche certes pas les artistes d'agir en vue d'obtenir des aides, des acquisitions et des expositions de la part de ces institutions, de même que la dénégation de l'intérêt économique n'empêche pas (et conditionne même d'une certaine manière) la poursuite, par ces mêmes producteurs culturels, de stratégies de défense et maximisation de leurs profits (Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, 1977, p. 4-5).

forme de goût officiel, peut apparaître en pleine guerre froide comme un danger bien réel. Symbole parmi d'autres de cette réaction ambivalente du monde de l'art, Georges Segal s'oppose dans un premier temps à la mise en place du NEA, redoutant l'instauration d'« un système de type soviétique », avant d'intégrer l'un des *peer panels* du Visual Arts Program, une fois convaincu par Roger Stevens de l'intérêt et de l'intégrité du travail de l'agence[37].

En outre, les diverses formes de soutien public à l'art contemporain, même une fois mises en place, restent toujours très exposées à la critique en provenance des artistes et critiques d'art : tout soupçon de contrôle ou de censure, toute expression (même non-contraignante) d'une préférence esthétique de la part d'un responsable public, menacent de provoquer des dénonciations polémiques, en provenance de tout bord artistique ou politique. En France par exemple, le groupe de l'Homme Témoin, en particulier en son sein Bernard Lorjou, s'attaquent régulièrement au début des années 1960, dans une perspective plutôt réactionnaire, à l'administration culturelle et notamment à Malraux et Cogniat, jugés responsables de l'élévation de l'art abstrait (que Lorjou exècre) au rang d'art officiel de la Ve République[38]. On retrouve à la même époque de semblables débats en RFA, notamment à l'occasion des documentas, perçues par de larges pans du monde artistique comme l'expression d'un art officiel et dénoncées à ce titre par les artistes et critiques d'art, en fonction des partis-pris relevés à chaque édition : ainsi, en 1959, c'est l'excessive consécration de l'abstraction d'après-guerre qui est attaquée[39], et en 1964 et 1968 la prédominance des artistes étrangers (notamment américains) au détriment des allemands[40]. Ces critiques tendent en fait à balancer entre deux positions difficilement compatibles : adoptant souvent un discours de dénonciation radicale et virulente de toute ingérence de l'Etat dans les arts – suivant en cela le ton typique des manifestes d'avant-garde –, elles réclament cependant surtout sur le fond une correction des biais identifiés (à tort ou à raison) dans les choix officiels et qui leur paraissent défavoriser leur propre position, ce qui peut paradoxalement se traduire par une demande d'intervention accrue. Ces attaques récurrentes, jusque dans leurs ambivalences, indiquent donc bien la difficulté des institutions et des politiques artistiques à assoir leur légitimité auprès des acteurs du champ et réciproquement les contraintes contradictoires qui pèsent sur la formulation de demandes de soutien public de la part des artistes, même parmi les plus favorables à ces nouveaux développements.

[37] John Pultz, « An "Electric" Alliance ? », *op. cit.*, p. 13-14.

[38] Voir par exemple sa « Lettre ouverte au Général De Gaulle » publiée en septembre 1963, à l'occasion de la troisième Biennale de Paris, dans laquelle Lorjou se plaint d'être opprimé par les officiels de culture, et notamment par un « "condottière" de pacotille » (Malraux), accusé de privilégier l'abstrait au figuratif : « L'abstrait imbécile, apatride, vide, art de dégénérés est devenu par la volonté de votre ministre de la culture, l'ART officiel français. Nous, peintres sans conformismes n'avons ni murs, ni musées, ni commandes, ni radio » (AN/19890127-513, dossier « Organisation des Biennales 1959-1966 », chemise « Année 1963 »).

[39] Par exemple à l'occasion du premier « Débat sur l'art de Baden-Baden » en novembre 1959, consacré à la question « L'art moderne est-il administré ? », et au cours duquel plusieurs intervenants formulent l'accusation d'un dirigisme culturel officiel excessivement favorable à l'art abstrait (voir Dieter Honisch (éd.), *op. cit.*, p. 511).

[40] *Ibid.*, p. 529-530 et p. 546-547.

Ce problème est accru par la volonté, commune aux trois pays étudiés, de ne distinguer et soutenir que « l'excellence » : l'intervention publique, loin d'adopter une attitude corrective vis-à-vis du caractère très concurrentiel du marché, suit elle-même une logique hautement sélective – qui redouble d'ailleurs pour une part certains succès déjà acquis sur le marché –, ce qui l'expose au mécontentement des candidats rejetés. Le Visual Artists' Fellowship Program du NEA, nous l'avons vu, ne récompense ainsi que quelques dizaines d'artistes chaque année alors qu'il reçoit plusieurs centaines, voire plusieurs milliers de candidatures spontanées. C'est surtout le cas dans les années 1960 où le développement de l'action culturelle ne s'accompagne pas encore de la création de nouveaux budgets ou d'une élévation des budgets préexistants, en particulier dans le secteur des arts plastiques, souvent un peu négligé derrière les montants plus considérables mobilisés par le spectacle vivant. A la défiance de principe des artistes vis-à-vis du rôle de l'Etat s'ajoutent donc des réactions de frustration, nées de mécanismes d'aides publiques très exclusifs et sous pression budgétaire[41]. Il en découle des suspicions de favoritisme (au profit de certaines tendances artistiques, de certains cercles de relations, des intérêts commerciaux de certains galeristes ou collectionneurs en vue, etc.) qui renforcent pour les artistes l'assimilation de l'action de l'Etat à une ingérence illégitime.

La critique d'art, en revanche, par définition moins hostile à ces logiques sélectives, peut exprimer publiquement l'attente d'un soutien officiel accru aux artistes vivants et presser en faveur d'une plus grande ouverture des institutions publiques à l'avant-garde. On se rappelle par exemple Pierre Restany appelant en 1964 à un changement de direction à la tête du MNAM et plus généralement à un renouvellement des « représentants de la France officielle en matière d'art contemporain »[42] – ou bien, sur un versant plus positif, la satisfaction exprimée par Hilton Kramer et Thomas B. Hess à l'annonce de la première liste d'artistes visuels primés par le NEA fin 1966[43]. Mais ces prises de position ne dépassent pas le stade du jugement individuel pour atteindre celui de la mobilisation collective ; elles demeurent ainsi assez sporadiques, inorganisées et ne peuvent en tout cas être considérées à elles seules comme une pression décisive expliquant la mise en place et l'accroissement des mécanismes d'assistance publique à l'art contemporain, et en particulier à ses productions les plus expérimentales.

1.3. Bilan : deux types de destinataires visés, deux sources de critiques aux motifs opposés

Non seulement il n'existe donc pas, à l'orée des années 1960, de demande pressante pour étendre l'action publique dans le champ artistique, mais l'art contemporain apparaît en outre

[41] C'est un risque dont est tout à fait consciente par exemple la direction du NEA. Dans un mémo déjà cité, adressé en 1968 à Roger Stevens au sujet des bourses individuelles aux artistes, Charles C. Mark fait part d'une certaine inquiétude face aux « lettres furieuses de candidats déçus et de critiques auto-proclamés » qui saisissent parfois de leur cas le représentant parlementaire de leur circonscription, contraignant le NEA à d'interminables justifications (« Recommendations on Individual Grant Program », *op. cit.*).

[42] Pierre Restany, « Une cinglante leçon à l'Etat », *op. cit.*

[43] Voir *supra*, chapitre 4, 3.3.2.

comme un secteur d'intervention propice aux contestations bruyantes et doublement exposé, du côté du grand public et du côté des acteurs sectoriels. Plus encore, ces deux oppositions récurrentes se fondent sur des principes antagonistes, puisque les artistes et leurs soutiens se défient de l'Etat et de ses représentants au nom de leur autonomie spécifique, tandis que leurs détracteurs dans la population rejettent au contraire l'appui et le financement inconditionnel de productions culturelles jugées trop ésotériques ou transgressives, en tout cas sans utilité sociale démontrable – de sorte qu'il apparaît difficile de satisfaire l'une de ces deux cibles sans mécontenter l'autre. Cet aspect polémique devrait être d'autant plus rédhibitoire pour les décideurs publics que la virulence potentielle de ces oppositions et leur capacité à obtenir d'importants relais dans le monde intellectuel et médiatique semblent inversement proportionnelles à leur importance dans l'éventail des sujets de politique publique[44]. Il faut en déduire que, même s'il existe des différences notables à cet égard d'un pays à l'autre, la mise en place, le développement ou la réorientation des politiques artistiques et des institutions afférentes ne s'expliquer que marginalement par des mobilisations extérieures.

2. Dans le sillage des politiques culturelles

Le développement d'une action publique en faveur de l'art contemporain dépend donc essentiellement d'initiatives et de mobilisations internes au champ politico-administratif. Elle émerge avant tout comme un sous-produit du développement des politiques culturelles, dont les arts plastiques, et a fortiori le domaine restreint de la création contemporaine, ne constituent qu'une cible et une préoccupation indirectes et subalternes. Indirectes, au sens où les causes et les motivations de cette intervention nouvelle dans les arts plastiques sont d'abord celles d'une politique publique plus globale, dont elle n'est qu'une ramification, un domaine d'application particulier – l'une des caractéristiques des politiques culturelles étant de se décliner en une gamme de sous-secteurs d'action, formés et délimités en fonction des différentes disciplines artistiques établies. Subalternes, au sens où les arts plastiques, sans occuper non plus une place négligeable ou purement incidentelle au sein de ces politiques culturelles, n'en constituent pas cependant un enjeu prépondérant, que ce soit en termes d'investissement matériel et financier, d'importance symbolique ou d'utilité au regard de leurs missions générales.

En effet, les différents sous-secteurs d'intervention ne se voient pas attribuer, dans l'économie générale des politiques culturelles, des fonctions et des valeurs strictement équivalentes. Comme la plupart des politiques publiques – mais peut-être plus encore, du fait

[44] Livingston Biddle, directeur du NEA de 1977 à 1981, ayant participé à la création de l'agence en 1965 en tant qu'assistant du sénateur Claiborne Pell, explique bien comment ce type de réticences pouvaient freiner les velléités d'intervention des parlementaires dans ce domaine : « Les arts étaient considérés comme un terrain potentiellement trop dangereux pour que le Congrès s'en mêle. La période maccarthyste était encore suffisamment proche pour que les artistes soient assimilés occasionnellement au communisme. Donner des bourses à des artistes individuels était donc considéré par certains comme un risque. […] Il y avait toujours le soupçon qu'un artiste puisse causer des problèmes aux protagonistes de ce programme » (cité par Michael Brenson, *op. cit.*, p. 8).

de la multiplicité difficilement conciliable de leurs objectifs et secteurs d'intervention –, les politiques culturelles, dans leurs buts et leurs modes d'action, ne constituent pas un bloc monolithique. Elles impliquent plutôt une multiplicité hétéroclite d'agents, de programmes, de doctrines pratiques, à la cohérence seulement partielle et locale, mais dont l'hétérogénéité même présente une double utilité, pour répondre, d'une part, à la diversité d'objectifs généraux entrant souvent en tension et, d'autre part, aux particularités imposées depuis « l'extérieur », par la variété irréductible des champs et des lieux d'intervention. Les contradictions dans les fins ou les modes d'intervention entre deux programmes publics rangés sous la même catégorie (la « culture ») ne représentent donc un problème que pour une analyse *ex post* imprégnée d'un idéal de mise en cohérence logique. Pour les responsables publics, elles peuvent représenter au contraire une solution pratique à des tensions qui ne pourraient être résolues dans l'unité d'une même doctrine et d'un même plan d'action – ou peuvent, du moins, être masquées et ignorées par leur compartimentation entre différents programmes et unités administratives[45]. Autrement dit, toutes les actions menées dans le cadre des politiques culturelles ne répondent pas au même degré et de la même manière aux mêmes objectifs.

En l'occurrence, indépendamment même de la faiblesse des demandes d'intervention formulées dans ce sous-secteur, du point de vue des décideurs publics, les arts plastiques n'apparaissent pas porteurs de problèmes et/ou de bénéfices potentiels suffisants pour jouer un rôle moteur dans la mise en place des politiques culturelles : de manière générale, l'action en faveur de l'art contemporain en est, non pas un but premier, mais un résultat secondaire. En conséquence, expliquer le développement de l'intervention publique dans le champ de l'art contemporain nécessite dans un premier temps de revenir sur les causes de l'émergence et de l'extension des politiques culturelles à cette période, afin de saisir ensuite comment les actions menées dans le secteur des arts plastiques s'articulent à celles-ci. Dans quelle mesure et de quelle manière y répondent-elles ? Peut-on identifier, s'ajoutant à ces facteurs généraux de croissance de l'action culturelle, des causes plus spécifiques au développement d'une intervention publique favorable à l'art actuel et, en particulier, aux tendances d'avant-garde ?

[45] C'est, à notre sens, l'une des critiques que l'on peut adresser aux analyses de Pierre-Michel Menger (en partie reprise par Philippe Urfalino) qui font l'hypothèse de l'existence d'effets pervers inhérents à toute aide publique à la création artistique : celle-ci conduirait, en se substituant pour l'artiste à la sanction du public sur les marchés de consommation culturelle, à creuser l'écart entre les œuvres ainsi produites et ce même public – c'est-à-dire à jouer paradoxalement contre la démocratisation culturelle à proportion de l'importance de l'intervention publique (Philippe Urfalino, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *op. cit.*, p. 88-90 et Pierre-Michel Menger, « L'Etat-providence et la culture », *op. cit.*, p. 33-37). En fait, dans les années 1960 en tout cas, il n'est tout simplement pas certain que ces programmes soient conçus et mis en œuvre pour répondre à un objectif de démocratisation, qui s'incarne dans d'autres types d'actions que les aides directes à la production artistique et souvent même à propos d'autres types d'œuvres (moins récentes et novatrices). Autrement dit, l'échec ou le succès d'une politique publique doit être mesuré à l'aune des objectifs effectivement mis en œuvre, de leur pondération relative et de leur distribution à travers les différents sous-secteurs d'intervention, et non pas seulement en fonction des objectifs globaux affichés au sommet de l'administration, qui peuvent avoir une simple fonction de justification extérieure. Nous reviendrons plus loin sur ces questions.

Recenser et analyser les principales raisons du développement des politiques culturelles dans les années 1960 constitue un sujet de recherche en soi, qui déborde les limites de la présente étude ; aussi nous nous contenterons ici d'en donner une approche assez synthétique et générale. A l'instar des actions menées dans le secteur subordonné de l'art contemporain, les politiques culturelles ne peuvent être considérées au premier chef comme une réponse à une demande sociale extérieure particulièrement pressante, même s'il existe, dans d'autres champs que celui des arts plastiques (notamment dans les arts du spectacle), des organisations et des revendications professionnelles plus puissantes et affirmées. La faible médiatisation de ces enjeux en RFA dans les années 1960, en-dehors des rares publications du DST et de la KMK, le caractère tout à fait circonstanciel de la création en France d'un ministère des Affaires culturelles ou encore la nécessité pour la présidence américaine de s'impliquer directement dans les débats parlementaires et de redoubler d'habileté tactique (en associant les humanités aux arts) afin de surmonter les résistances au projet d'une politique artistique fédérale – ces quelques éléments suffisent à indiquer que les politiques culturelles sont d'abord voulues, pensées, mises en place par des réseaux d'élus et de fonctionnaires diversement spécialisés en la matière, avec une importante autonomie. Ceux-ci sont certes ponctuellement appuyés par des mobilisations corporatistes, mais qu'ils ont souvent eux-mêmes sollicitées et aiguillonnées[46], et qui prennent d'ailleurs plus la forme d'une expertise « silencieuse »[47] que de grandes manifestations médiatiques. C'est surtout le cas en RFA (à travers les syndicats et les organisations professionnelles d'artistes) et aux Etats-Unis (à travers les syndicats de professionnels également, certains lobbies organisés et les fondations philanthropiques) : ces organisations et leurs représentants sont d'ailleurs souvent impliqués directement dans la mise en place et le fonctionnement courant de ces politiques culturelles et des établissements qui en dépendent. La politique culturelle française des années 1960 se distingue à cet égard : elle apparaît comme le résultat de négociations internes à un appareil administratif hautement centralisé et planificateur, gouverné par une poignée de hauts fonctionnaires et d'intellectuels relativement isolés des acteurs culturels non étatiques. Autrement dit, elle est, bien plus encore qu'en RFA ou qu'aux Etats-Unis, le résultat d'une mécanique interne au champ bureaucratique.

Dans ce cadre, on peut identifier cinq grands types de fins poursuivies par les responsables publics à l'origine de ces politiques dans les années 1960[48] : le soutien à la production artistique,

[46] Le rôle de la Fondation Rockefeller, dont les rapports d'experts ont beaucoup contribué à légitimer l'idée d'une politique artistique fédérale, est exemplaire à cet égard : ses liens avec Nelson Rockefeller, ancien haut responsable de l'administration fédérale, gouverneur de l'Etat de New York et figure de premier plan du Parti républicain, empêchent de la considérer comme un acteur entièrement extérieur au champ politico-administratif.

[47] Philippe Garraud désigne ainsi certaines modalités de mise à l'agenda des politiques publiques qui ne passent pas par des mobilisations publiques et des débats médiatiques de grande ampleur, mais plutôt par des réseaux de pression et de décision proches du pouvoir ou même tout à fait internes au champ gouvernemental (« Politiques nationales : élaboration de l'agenda », *L'Année sociologique*, troisième série, vol. 40, 1990, p. 36).

[48] Il existe de nombreuses autres typologies possibles des fins des politiques culturelles, plus ou moins proches

aux professionnels et aux organisations qui y prennent part ; la restauration, la préservation et l'enrichissement du patrimoine culturel ; la diffusion de ces œuvres, contemporaines et historiques, au plus grand nombre et en particulier à des groupes sociaux qui en avaient jusqu'alors un accès limité ; les gains d'influence et d'attractivité obtenus par le rayonnement extérieur de la culture nationale (ou d'une culture locale) ; et enfin, la recherche, par les décideurs publics, d'une différenciation valorisante vis-à-vis de leurs prédécesseurs et/ou de leurs adversaires dans le champ politique (ou géopolitique)[49]. Nous allons à présent aborder successivement le rôle joué par ces grands faisceaux d'objectifs, dans l'ordre croissant de leur importance pour le développement d'une action publique spécifique en direction de la création plastique – et dans ce cadre, plus particulièrement, en faveur des avant-gardes artistiques.

2.1. Art contemporain et patrimoine

A priori, les visées patrimoniales apparaissent, dans le champ des politiques culturelles, très éloignés des enjeux de la création artistique. Quoique mineur, leur rôle dans la mise en place de mécanismes de soutien aux artistes vivants n'est toutefois pas entièrement négligeable et ils peuvent constituer la base d'une justification efficace, en suivant une simple logique d'anticipation : les œuvres aujourd'hui produites et acquises par les collections publiques constituent le patrimoine de demain, l'héritage culturel que transmettra aux générations suivantes la société actuelle – qui joue ainsi, comme l'affirment certains discours dramatisants, l'image et la trace qu'elle laissera dans l'histoire. L'intérêt d'un tel argument est de pouvoir toucher plus particulièrement des auditoires attachés à une conception légitimiste et traditionnelle de la culture qui peut les rendre assez réticents à engager des fonds publics au service de l'art contemporain, qu'il s'agisse de certaines franges du grand public ou de segments professionnels particuliers du champ de l'art, comme les conservateurs de musées en France – on se rappelle les infinies ratiocinations échangées entre la direction des Musées et le service de la Création artistique à propos des relations et des délimitations respectives à établir entre le travail d'enrichissement des collections nationales et les politiques de commande et d'acquisition d'art actuel. Anticipant ce type de résistances, Kennedy, on s'en souvient, avait introduit l'idée d'une *New Frontier* pour les arts, dans un vénérable magazine de musique classique (*Musical America*), en inscrivant ses pas dans ceux de glorieux exemples de mécènes publics passés (Périclès et Phidias, Lorenzo de Médicis et Léonard de Vinci, Elisabeth et

de celle que nous donnons ici, par exemple dans : Kevin V. Mulcahy, « The Rationale for Public Culture », *Id.*, C. Richard Swaim (éd.), *op. cit.*, p. 33-58 ; Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Francfort / New York, Campus Verlag, 1997, p. 499-501 ; ou encore Pierre-Michel Menger, « Postface. Les politiques culturelles. Modèles et évolutions », Philippe Poirrier (éd.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, *op. cit.*, p. 465-477.

[49] D'autres objectifs ont pu s'ajouter depuis, comme celui de la maximisation des bénéfices économiques indirects de la culture (par le tourisme notamment), qui est, pour les politiques culturelles, une justification et un objectif d'action plus récent, quasiment inexistant dans les discours publics avant les années 1980 (Vincent Dubois, « La vision économique de la culture. Eléments pour une généalogie », *BBF*, tome 46, n°2, 2001, p. 31-34).

Shakespeare)[50], selon une rhétorique d'appel au jugement de la postérité récurrente dans les discours de l'époque[51]. Comme le montrent ces références très classiques, de tels arguments présentent cependant le risque de réduire l'art actuel à un prolongement de la tradition, au détriment, donc, d'un soutien aux formes artistiques contemporaines non-conventionnelles ; elles permettent de justifier, tout au plus, un soutien aux artistes vivants en général.

Néanmoins, cet argument patrimonial peut prendre une tournure plus favorable à l'avant-garde, lorsqu'il est formulé sur le fond d'une anticipation des possibles décalages entre les conventions artistiques actuelles et les critères d'évaluation futurs (le « jugement de l'histoire »), qu'encourage souvent une volonté de compensation et de rattrapage vis-à-vis d'une longue tradition de rejet officiel de l'art moderne. Comme le remarque Menger :

> *Les générations futures tireront profit du soin que la collectivité publique met à ne pas laisser dépérir son patrimoine artistique ni les créateurs et les personnels artistiques appelés à entretenir et renouveler les mondes artistiques. Ce dernier argument vaut spécialement pour les catégories de création dont l'histoire nous a appris qu'elles requéraient le long terme pour être reconnues et appréciées. […] On connaît la force de cette intimidation qui fait valoir le risque de la mise à mort d'un génie auquel l'avenir pourrait bien rendre justice. L'incertitude sur les valeurs artistiques qui seront consacrées est assez grande pour que la pente logique d'une politique culturelle développée soit le soutien à des formes de création systématiquement innovatrices.*[52]

S'il est sans doute excessif d'affirmer que cet argument ait justifié une prédilection « systématique » pour l'innovation, il a pu à tout le moins encourager l'inclusion de ces œuvres non-conventionnelles. C'est le cas notamment en France et en Allemagne où, pour des raisons bien différentes, les grands mouvements novateurs de l'art du 20e siècle apparaissent, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, largement absents des collections publiques. La persistance, en France, de conceptions académiques ou simplement « prudentes » au sein des instances officielles et à la tête de la plupart des musées des beaux-arts, a conduit à ce que même les noms les plus reconnus de l'art moderne du début du siècle soient très sous-représentés dans les achats et les commandes de l'Etat. Certaines erreurs réelles ou supposées de l'Etat français (comme celles du legs Caillebotte ou de la vente Kahnweiler, que nous avons déjà évoquées) sont régulièrement rappelées à cette époque par les critiques de la politique traditionnelle des beaux-

[50] Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 240 (voir *supra*, chap. 4, 3.1.2.).

[51] Par exemple dans la résolution de 1965 du DST : « Notre génération doit avoir l'ambition, comme de nombreuses générations passées, de subsister devant la postérité par une expression visible de son style de vie. » (Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 15) ; ou dans le discours de signature de la loi portant création du NEA par Lyndon Johnson en septembre 1965 : « D'innombrables empires et nations se sont succédé et ont péri. Ceux qui n'ont créé aucune œuvre d'art durable sont réduits aujourd'hui à de brèves notes de bas de page dans le catalogue de l'histoire. » (*op. cit.*) ; ou encore dans une interview de Georges Pompidou en 1972 : « Toutes les grandes époques artistiques sont des époques de prospérité économique et souvent de puissance politique : voyez l'Athènes de Périclès, la Rome des empereurs ou de la Renaissance, la Venise des doges, la Florence des Médicis, sans parler de la France de Saint Louis, de François Ier, de Louis XIV, du XVIIIe siècle, même du Second Empire. Alors pourquoi pas notre siècle ? » (Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président de la République sur l'art et l'architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972).

[52] Pierre-Michel Menger, « L'Etat-providence et la culture », *op. cit.*, p. 176-177.

arts et tendent, très progressivement toutefois, à renverser le sens de la pression sur les achats de l'Etat, qui ne doivent plus désormais s'exposer au risque de passer à côté des chefs-d'œuvre de leur temps[53]. En RFA, c'est la dispersion et la destruction par le régime nazi des riches collections muséales d'art moderne national et international constituées dans le premier tiers du siècle qui suscitent en retour, dans l'après-guerre, une sorte de fièvre patrimoniale moderniste, comme nous l'avons vu. La constitution par la Rhénanie-du-Nord-Westphalie d'une grande collection régionale à partir d'un grand ensemble d'œuvres de Klee en est l'un des exemples les plus frappants – tout en illustrant aussi, par son peu d'intérêt pour l'art récent, la tendance à privilégier la modernité consacrée sur les avant-gardes contemporaines qui résulte d'une telle logique. Malgré d'inévitables limites, liées à la contradiction, difficilement surmontable, entre les missions consubstantielles aux politiques patrimoniales – la formation d'un canon mémoriel normatif, censé fonder une identité culturelle transhistorique – et les dynamiques de rupture inhérentes aux avant-gardes – redoublées par la diffusion à cette période de tendances « anti-art », transgressives et désacralisantes, d'esprit néo-dadaïste –, les années 1960 voient bien le début d'un lent processus d'« élargissement continu du domaine patrimonial »[54], allant des productions strictement historiques vers les pratiques culturelles vivantes et d'une conception conventionnelle de l'œuvre et du monument vers une pluralisation de ses normes et définitions, qui s'avère favorable à l'inclusion, au sein de ses institutions, de l'art en train de se faire.

2.2. Art contemporain et démocratisation culturelle

C'est surtout l'ambition d'une diffusion de la culture au plus grand nombre, en direction de classes sociales et de territoires jusque-là délaissés, qui constitue le moteur du développement des politiques culturelles à cette période, leur principale source de légitimation vis-à-vis de la population et leur spécificité par rapport aux politiques des beaux-arts qui existaient par le passé en Europe – même si cet objectif reprend et prolonge, avec des différences notables, un certain nombre d'expériences, souvent brèves et interrompues, menées dès l'entre-deux-guerres, comme nous l'avons vu pour chacun des trois pays étudiés.

2.2.1. Entre ambitions utopiques et critique de la modernité

Il faut se garder toutefois d'y voir seulement, en reprenant sans distance les termes de ses promoteurs, une politique exclusivement orientée vers l'objectif généreux « d'une répartition plus équitable des bénéfices de l'enrichissement culturel »[55], devant « garantir à chaque

[53] Pompidou lui-même reprendra cet argument pour défendre son projet de centre à Beaubourg : « si l'Etat, les collectivités publiques avaient, au temps des impressionnistes, des fauves, des cubistes, des abstraits, acheté ce que la critique presque unanime considérait comme ridicule, nous n'en serions pas réduits à mendier les dons, à compter sur la générosité de quelques héritiers de quelques amateurs pour garnir les cimaises de nos musées » (Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*).

[54] Pascale Goetschel, Vincent Lemire, Yann Potin, « Historiens et patrimoine au 20e siècle. Le rendez-vous manqué ? », *Vingtième siècle*, n°137, p. 5.

[55] Dossier à l'attention des Préfets de région et correspondants permanents des comités régionaux des Affaires culturelles, annexe à une note du directeur de l'Administration générale Jean Autin du 1er avril 1965 adressée à

individu la possibilité de son libre épanouissement personnel »[56]. C'est avant tout à un élargissement de l'accès à la culture savante, à la culture « de qualité » selon le mot récurrent des discours de l'époque, qu'entendent se consacrer ces politiques culturelles, en excluant non seulement les œuvres jugées médiocres, académiques ou commerciales, mais aussi les différentes formes de pratiques amateurs. Elles se distinguent en cela, parfois par des critiques explicites, de la Works Progress Administration du New Deal ou de la politique des loisirs du Front Populaire, dont les efforts de stimulation et de popularisation des activités artistiques n'accordaient pas une importance aussi primordiale au respect des hiérarchies culturelles.

Ce trait tient au caractère double des motivations qui soutiennent cette volonté de diffusion culturelle : la correction des inégalités sociales et géographiques d'accès à la culture doit aussi permettre de répondre à certains défis et risques nouveaux causés par la forte croissance économique et la modernisation rapide qu'ont connues les sociétés occidentales depuis l'après-guerre. Sans prétendre ici rendre compte de manière exhaustive et approfondie de l'ensemble des bouleversements sociaux advenus de l'après-guerre au début des années 1960[57], on peut recenser, très schématiquement, au moins cinq grands types de changements, qui affectent de manière comparable les trois sociétés étudiées et qui vont être élevées par les décideurs publics au rang de problèmes politiques appelant, à divers degrés, une réponse en termes d'accroissement de la diffusion de la culture : transformations démographiques, d'abord, du fait de la forte croissance de la population, de son rajeunissement et de l'allongement de l'espérance de vie ; transformations territoriales, ensuite, liées à une nouvelle phase d'urbanisation et d'industrialisation, stimulées par les efforts de reconstruction d'après-guerre ; transformations socio-économiques, l'amélioration de la productivité et l'extension de l'Etat social, notamment, entraînant une hausse générale du niveau de vie, une baisse du temps de travail et, corrélativement, un accès élargi pour les classes moyennes et populaires aux temps de loisir et aux consommations associées ; transformations éducatives, avec l'augmentation de la scolarisation et surtout de l'accès à l'enseignement supérieur dans les nouvelles générations ; transformations plus proprement culturelles, enfin, par le développement des moyens de communication, anciens et nouveaux (dont la télévision), et l'expansion de la culture de masse, en lien avec la croissance de la consommation et du temps de loisir précédemment évoquée.

tous les directeurs et chefs de service du ministère, AN/19860306/1, dossier « Notes sur l'activité du Service ».

[56] « Denkschrift zum Ausbau Berlins als Stätte der Bildung, der Wissenschaft und der Kunst », *op. cit.*, p. 1.

[57] Sur l'histoire socio-économique de la période, on peut renvoyer à Jean-Charles Asselain, *Histoire économique du XXe siècle. Tome II : La Réouverture des économies nationales*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 1995 – qui a l'intérêt d'offrir une perspective transnationale et comparatiste. Dans le registre de l'histoire culturelle, on peut citer pour chacun des trois pays étudiés : Hermann Glaser, *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, trois tomes, Francfort-sur-le-Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990 ; Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France*, tome 4, *Le Temps des masses. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2005 ; François Durpaire, Hélène Harter, Adrien Lherm (éd.), *La Civilisation américaine*, Paris, PUF, 2020.

Ces évolutions sont bien identifiées dès cette époque, tant dans des essais grand public que dans la littérature « grise » des réseaux d'action publique en charge des politiques culturelles. Ainsi, en France, l'élaboration en 1965 du programme culturel du Ve Plan est conçue pour répondre à cinq « exigences quantitatives » : « la croissance démographique », « l'accélération de l'urbanisation », le « développement des temps de loisirs », « l'allongement de la vie humaine » et « l'accroissement du niveau intellectuel moyen »[58]. Des constats similaires se retrouvent dès les premières lignes du rapport Heckscher sur « Les Arts et le gouvernement national » remis à Kennedy en 1963 :

> *Les dernières années ont vu le développement rapide aux Etats-Unis de l'intérêt pour les arts. […] Ce qui pourrait être pris au premier abord pour une mode, un enthousiasme éphémère, est en fait lié à certains courants de fond des années 1960 en Amérique. Une quantité croissante de temps libre, non seulement dans la semaine de travail, mais dans le cycle de la vie dans son ensemble ; un nouveau sens de l'importance des villes ; une prise de conscience que la vie est plus que l'acquisition de biens matériels.*[59]

En RFA, les publications et les résolutions du DST au cours des années 1960 insistent plus particulièrement sur l'apport de la politique culturelle dans l'amélioration de l'aménagement et de l'architecture urbains[60], ce qui tient, comme nous l'avons vu, aux critiques grandissantes contre le manque d'esthétique et d'humanité de villes reconstruites à la hâte dans l'après-guerre[61]. On y retrouve également, après plusieurs années de *Wirtschaftswunder*, la volonté de contrebalancer les progrès économiques et industriels particulièrement vigoureux du jeune Etat par l'épanouissement des arts et des humanités[62]. Et, à une période de grandes réformes éducatives[63], la croissance de la population scolarisée et diplômée constitue un autre enjeu prégnant outre-Rhin, avec un accent spécifique sur la formation des adultes – en lien, là aussi, avec le constat d'une augmentation du temps de loisir[64] et du passage à une société du temps libre[65]. Ce dernier thème suscite parfois des considérations teintées d'anxiété. Aux Etats-Unis, il constitue l'un des arguments les plus décisifs pour la mise en place d'une politique

[58] Dossier à l'attention des Préfets de région et correspondants régionaux des affaires culturelles, *op. cit.*

[59] « The Arts and the National Government », *op. cit.*, p. 1.

[60] Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 14-15.

[61] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 72-73. Si elles sont particulièrement fortes en Allemagne, ces préoccupations se retrouvent aussi aux Etats-Unis ou en France, où la presse parle par exemple au début des années 1960 de « sarcellite » (d'après Sarcelles, où a été construit l'un des premiers grands ensembles français), un repoussoir qu'évoque Malraux dans un discours à l'Assemblée pour justifier la création de Maisons de la culture dans les villes nouvelles d'Île-de-France (« Présentation du budget des affaires culturelles », 27 octobre 1966, *op. cit.*).

[62] Le ministre-président de Rhénanie-du-Nord-Westphalie défend ainsi en 1960 la création d'une collection d'art moderne pour démontrer que sa région, fondée sur l'économie de la Ruhr, n'est pas seulement « le *Land* de l'acier et du charbon, mais aussi de l'art et de l'intelligence » (Siegfried Weichlein, *Föderalismus und Demokratie in der Bundespublik*, Stuttgart, Kohlhammer, 2019, p. 106).

[63] C'est là le dernier des trois thèmes de la résolution du DST de 1965 sur la politique culturelle (« Kultur bildet Gesellschaft – Gesellschaft bildet Kultur », *op. cit.*).

[64] « Avec les changements sociaux actuels, la fonction du travail culturel a changé dans divers domaines. D'une part, le temps libre des individus augmente ; d'autre part, une société industrielle mobile réclame des individus un apprentissage continu tout au long de la vie. » (Revue du DST en 1969, citée par Rainer Frank, *op. cit.*, p. 69).

[65] Sur ce thème de la *Freizeitgesellschaft* et les *Freizeitpolitik* qui se développent dans les années 1960, voir Dieter Kramer, *Von der Freizeitplanung zur Kulturpolitik*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011.

culturelle fédérale, de crainte que le temps libéré par l'augmentation de la productivité ne soit mal utilisé par les travailleurs[66]. Cette appréhension s'articule, en Europe surtout, avec une critique de la culture de masse et du divertissement marchand, que l'on retrouve aussi bien dans les recommandations du DST en RFA[67] que dans les discours de Malraux qui, pour justifier l'action de son ministère, n'hésite à la dramatiser en un combat pour la civilisation :

> *On oublie qu'à Paris, il y a un siècle, chaque soir 3 000 Parisiens allaient au théâtre. Aujourd'hui, le nombre de Parisiens qui entrent chaque soir dans la fiction doit se situer autour de trois millions et demi. […] Or, les machines à rêve, qui n'ont pas été inventées pour le plaisir des hommes mais seulement pour apporter de l'argent à ceux qui les fabriquent […] font appel, chez nous, à ce qui est le moins humain, le plus animal, le plus organique et, disons-le clairement, le sexe et la mort. Si nous acceptons une fois pour toutes, sans contrepartie, que cette immense puissance qui ne fait que commencer à se manifester s'exerce sur le monde avec ses propres moyens, il en va tout simplement de ce que nous appelons la civilisation.*[68]

Comme l'indiquent ces diverses citations, les politiques culturelles se développent aussi sur le fond d'analyses inquiètes – confinant à des formes de critique de la modernité[69] –, au sujet des nouvelles menaces engendrées, paradoxalement, par les progrès accomplis depuis l'après-guerre. La victoire d'un matérialisme consumériste sur les valeurs spirituelles, l'enlaidissement des villes modernes par une architecture exclusivement utilitariste, la standardisation déshumanisante causée par les bureaucraties d'Etat ou d'entreprise, la marginalisation de la culture littéraire et humaniste par une nouvelle culture techno-scientifique purement instrumentale[70]… Ces arguments récurrents ne peuvent être recensés exhaustivement et, comme on le voit, ils ne se recoupent pas tout à fait. Ils correspondent plus souvent,

[66] « Les projections étudiées par des chercheurs privés et fédéraux estiment qu'en l'an 2000, le produit national brut sera de 2,1 trillions de dollars et la population de plus de 300 millions. Ceci représente trois fois la productivité actuelle pour seulement 50% d'individus en plus. Ces augmentations vont causer d'énormes problèmes à notre Nation en termes de productivité et de population. Mais de plus grands problèmes encore résulteront de la combinaison de biens produits en abondance avec de moins en moins d'heures de travail nécessaires, tandis que nous aurons encore plus de gens disponibles pour un travail qui n'existe pas. La manière dont le travailleur va utiliser ses heures de non-travail et ce que sera la qualité de vie dans 34 ans dépendent presque entièrement des plans et des programmes entrepris actuellement. Ils se rapportent non seulement à la satisfaction intérieure que l'homme tire des arts, mais aussi aux aspects extérieurs de tout son environnement, particulièrement ceux que reflètent les arts de l'architecture urbaine, de l'architecture paysagère et du design » (« National Endowment for the Arts. Budget Justification and Estimates. FY 1968 », 1966, p. 10, NA-RS/3, dossier « Budget Bureau »).

[67] « Contrebalançant ce qu'on appelle les médias de masse modernes, les institutions culturelles municipales peuvent amener les gens à l'individualisation et à l'activation de leurs relations à leur environnement. » (« Kultur bildet Gesellschaft – Gesellschaft bildet Kultur », *op. cit.*, p. 17).

[68] « Présentation du budget des Affaires culturelles », 9 novembre 1963, *op. cit.*

[69] Cette critique de la modernité industrielle et libérale est très prégnante en France dans les travaux du Plan au cours des années 1960 : voir à ce sujet Laurent Gayme, « La place de la culture dans la planification », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *op. cit.*, p. 144-149.

[70] Cet argument est particulièrement influent aux Etats-Unis où, comme nous l'avons vu, la création de la National Foundation on the Arts and the Humanities est défendue comme la contrepartie indispensable de la National Science Foundation qui existe depuis 1950. La « *Declaration of Purpose* » en tête de la loi portant création de la fondation y insiste : « Le congrès constate et déclare par la présente […] (2) Qu'une civilisation avancée ne doit pas limiter ses efforts à la science et à la technologie mais doit accorder une valeur et un soutien pleins et entiers aux autres grandes branches d'activité savantes et culturelles de l'homme. (3) Que la démocratie réclame de ses citoyens sagesse et vision et qu'elle doit de ce fait encourager et soutenir une forme d'éducation conçue pour faire des hommes les maîtres de leurs technologies et non leurs serviteurs irréfléchis » (*op. cit.*).

d'ailleurs, à une rhétorique du « ressenti », vague et généralisante, nourrie par divers essais à succès contemporains[71], qu'à des analyses solidement fondées. Ils peuvent aussi se lier à des enjeux géopolitiques, comme le cas américain où les responsables de la diplomatie culturelle veulent répondre au stéréotype d'un pays dont la puissance économique et militaire serait inversement proportionnelle à sa richesse culturelle et spirituelle[72]. Ils justifient en tout cas, du point de vue des décideurs publics, une action nouvelle dans le domaine de la culture. Dans ce cadre, la diffusion des « œuvres capitales de l'humanité » répond en fait à deux catégories de dangers « civilisationnels », pour reprendre le langage de Malraux : d'un côté, des problèmes généraux, résultant de ces transformations sociales d'ensemble, qui ne concernent pas directement les arts, mais auxquels ceux-ci semblent pouvoir apporter un correctif ; de l'autre, un problème plus spécifique, à savoir l'accroissement des loisirs et de la culture de masse, face auxquels une contre-offensive en faveur d'une « culture de qualité » apparaît nécessaire.

Ces deux orientations, souvent formulées dans une perspective défensive et critique, ont également leur contrepartie dans des discours aux accents plus utopiques et progressistes. La dénonciation de la culture de masse apparaît ainsi comme le revers de la volonté de réduction des inégalités d'accès à la haute culture, tandis que la critique des effets pervers de la modernisation peut être aussi présentée comme une redéfinition des buts de la croissance poursuivie depuis l'après-guerre[73] : d'un progrès quantitatif, jusque-là essentiellement orienté vers la satisfaction des besoins matériels, vers un progrès plus qualitatif, à même de donner du sens à la prospérité désormais acquise – ou encore, de l'augmentation des moyens à la réflexion sur les fins, selon un autre lieu commun des discours d'époque[74]. L'alternance de ces deux tonalités tient à des contextes de justification différents : typiquement, la formulation d'objectifs « positifs » à l'action culturelle est plutôt caractéristique des discours publics d'élus politiques de premier plan, visant à emporter l'adhésion du grand nombre, tandis que l'insistance sur les menaces (actuelles ou hypothétiques) auxquelles devraient répondre les politiques culturelles se trouve plutôt dans des échanges internes aux réseaux d'action publique, pour lesquels la

[71] Donna M. Binkiewicz cite par exemple, dans le cas américain, l'influence exercée par des *best-sellers* aussi divers que *The Organisation Man* (1956) de William H. Whyte, *The Affluent Society* (1958) de John Kenneth Galbraith ou *Growing Up Absurd* (1960) de Paul Goodmann, dans la diffusion, parmi les intellectuels et les classes dirigeantes, de l'adhésion au projet d'une politique culturelle capable d'accompagner et parfois de corriger les défauts de la croissance économique (*op. cit.*, p. 37-43).

[72] Un responsable de l'American Federation of Arts parle ainsi dans les années 1950 de « la prise de conscience que l'export (ou le don) d'armes et de beurre [*guns and butter*] sont des véhicules internationaux insuffisants pour un pays qui se flatte de s'opposer au matérialisme » (cité dans Michael Krenn, *op. cit.*, p. 53).

[73] « J'espère un grand avenir pour l'Amérique, un avenir dans lequel notre pays contrebalancera sa force militaire par notre retenue morale, sa richesse par notre sagesse, sa puissance par le sens de notre mission. J'espère en une Amérique qui n'aura pas peur de la grâce et de la beauté, qui protégera la beauté de notre environnement naturel […] et qui construira des villes belles et équilibrées pour notre avenir. » (John F. Kennedy, « Remarks at Amherst College », 26 octobre 1963, *op. cit.*).

[74] C'est ainsi que Johnson lance d'ailleurs l'idée de *Great Society* : « La *Great Society* […] est un lieu où les hommes sont plus concernés par les qualités de leurs buts que par la quantité de leurs biens. » (Discours du 22 mai 1964, https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-the-university-michigan [consulté le 16 juin 2020]).

construction de problèmes publics est plus mobilisatrice que la poursuite de valeurs générales et abstraites, aussi positives soient-elles. D'autre part, ces différents accents dépendent aussi des options politiques et idéologiques de leurs auteurs et de leur audience : à titre d'exemple (schématique), l'élargissement de l'accès à la haute culture est plus volontiers présenté comme un projet de réduction des inégalités à gauche et comme une entreprise de défense d'une culture légitime menacée à droite. La déclinaison d'un même argument sous différentes formes permet de créer, autour de la nécessité d'étendre l'action culturelle, des « consensus contradictoires »[75].

2.2.2. L'art contemporain, un secteur mal adapté aux objectifs de démocratisation

L'articulation entre ces objectifs généraux et l'action menée dans le sous-secteur de l'art contemporain est ambivalente. Cette intervention spécifique répond bien en partie aux missions de diffusion qui déterminent la mise en place et le développement des politiques culturelles, mais sans en apparaître comme le véhicule ou le terrain d'application le plus adapté – et au prix, donc, de certains ajustements. En effet, les arts plastiques sont a priori peu propices à ces grandes ambitions de démocratisation culturelle et d'éducation esthétique du peuple. L'unicité des œuvres tout d'abord, le prix et la rareté qui s'attachent de ce fait à chacune d'entre elles, représentent un obstacle très concret à leur diffusion, notamment lorsqu'il s'agit d'atteindre des territoires mal pourvus en équipements culturels, comme souvent les zones rurales et les petites villes – que peuvent au contraire assez aisément toucher les tournées théâtrales ou musicales. C'est ce qui explique que les arts plastiques aient initialement occupé une place assez secondaire dans les programmes de décentralisation culturelle si déterminants en France et aux Etats-Unis[76]. D'autre part, et pour partie à cause de cette caractéristique matérielle, les arts plastiques et l'institution qui les abrite et les symbolise par excellence, le musée, apparaissent réservés à l'appréciation sacralisée d'une élite d'initiés, plus sans doute que tout autre discipline artistique, d'autant qu'il n'en existe guère de contrepartie « populaire » (comme il existe en revanche un théâtre, une musique, un cinéma, une littérature populaires). En ce sens aussi, ils ne semblent pas directement menacés par les corruptions présumées de la culture de masse qui constituent, dans d'autres arts, une justification majeure de défense et de promotion des œuvres de la culture savante. Ces constats cependant sont réversibles : dans la mesure même où les arts plastiques et les musées se distinguent par leur élitisme et leur centralisme exacerbés, ils apparaissent comme une composante par excellence de cette haute culture dont les responsables publics entendent élargir l'accès au plus grand nombre. Autrement dit, si d'autres disciplines artistiques, et notamment le théâtre, vont constituer des vitrines et des domaines d'application

[75] Bruno Palier, Yves Surel, « Les "trois I" et l'analyse de l'Etat en action », *Revue française de science politique*, vol. 55, 2005, p. 18.

[76] Les arts plastiques sont, nous l'avons vu, assez marginalisés dans le grand programme des Maisons de la culture, centré surtout sur le théâtre. Quant aux programmes d'expositions itinérantes du NEA, ils ont fini par être abandonnés et les projets de circulation de copies (lithographies, diapositives, etc.) connaissent le même échec. Le cas est différent en RFA où les institutions artistiques sont réparties de manière plus homogène sur le territoire.

privilégiés, mieux adaptées aux missions de diffusion que poursuivent ces politiques, celles-ci néanmoins favorisent aussi un soutien aux arts plastiques, avec pour perspective de constituer, de manière volontariste, un public nouveau pour une pratique traditionnellement exclusive.

En outre, si l'appréciation des œuvres plastiques dans leurs lieux d'exposition traditionnels reste de fait réservée à un public restreint, en revanche celles-ci ont l'intérêt de pouvoir être mises en contact de manière à la fois immédiate et durable avec un public profane par le biais de commandes et d'acquisitions à destination des espaces et des bâtiments publics, là où les autres disciplines, comme le théâtre, le cinéma ou la musique, nécessitent généralement un cadre physique et institutionnel adapté, plus ou moins séparé des lieux de vie et d'activité ordinaires. Cette autre spécificité des arts plastiques en fait, cette fois, un instrument d'action privilégié pour répondre aux objectifs, précédemment évoqués, d'esthétisation de l'environnement urbain quotidien. C'est la logique qui préside aux programmes de commande publique de type « 1% artistique » en France et en Allemagne de l'Ouest ou au programme fédéral « Works of Art in Public Places » du NEA, dont la visée première résidait, selon les mots déjà cités de René d'Harnoncourt, dans « l'embellissement des Etats-Unis »[77].

Ces motivations, cependant, peuvent certes favoriser un soutien public aux arts plastiques en général, mais non pas à l'art contemporain en particulier et moins encore aux tendances les plus récentes de l'avant-garde. En effet, dans cette perspective limitée d'élargissement de l'accès à une « culture de qualité », la production artistique actuelle ne peut espérer être encouragée qu'en tant que prolongement d'un art consacré et muséal ou bien comme instrument de décor et d'ornement, deux fonctions-cadres peu favorables à la reconnaissance et la diffusion d'œuvres contemporaines non-conventionnelles. De fait, comme nous l'avons souligné pour chacun des trois pays, les divers programmes d'art dans l'espace public s'aventurent rarement, à cette époque encore, au-delà d'une modernité assez consensuelle (dans le meilleur des cas). En tant que telles, les grandes ambitions de démocratisation culturelle, même considérées dans leur application spécifique au secteur des arts plastiques, ne peuvent donc fournir d'explication suffisante au développement dans les années 1960 d'un soutien public à l'art d'avant-garde.

2.3. Art contemporain et soutien à la création

2.3.1. Les arguments économiques en faveur d'un soutien aux artistes plasticiens

L'aide à la production artistique constitue en un sens l'aspect le moins original des politiques culturelles, les principaux mécanismes de mécénat public (acquisitions, commandes, bourses, prix, etc.) étant des pratiques institutionnalisées depuis plusieurs siècles dans les pays européens. Il n'y a qu'aux Etats-Unis qu'elles constituent une initiative foncièrement novatrice. Elles y occupent même une place tout à fait déterminante dans la définition des politiques

[77] Lettre de d'Harnoncourt à Stevens, 4 novembre 1965, *op. cit.* (voir *supra*, chapitre 4, 3.3.1.).

culturelles, qui sont, plus qu'en France ou en Allemagne, prioritairement orientées vers la distinction et l'encouragement des artistes vivants. C'est dû, d'une part, aux moyens particuliers et limités des administrations culturelles américaines, qui n'ont pas, à quelques exceptions près, d'institutions artistiques (musées, théâtres, opéras, etc.) sous leur dépendance directe, ce qui tend à donner relativement moins d'importance aux enjeux des publics. C'est lié, ensuite, à la volonté d'accorder, à travers ces politiques, une reconnaissance sociale nouvelle à l'artiste, dont on juge qu'il a été, du fait d'une certaine tradition d'anti-intellectualisme, historiquement marginalisé et dévalorisé aux Etats-Unis (par rapport au prestige dont il paraît bénéficier dans les pays européens)[78]. C'est aussi, enfin, que la nécessité, voire l'urgence d'un soutien à « l'offre » artistique ont joué un rôle tout à fait décisif dans la mise en place et la légitimation d'une politique culturelle fédérale aux Etats-Unis. Elles constituent en tout cas l'argument majeur de ses promoteurs dans les années 1960, qui peuvent s'appuyer pour cela sur les conclusions du ministre du Travail de Kennedy, Arthur J. Goldberg, suite au grand conflit social qui agite le Metropolitan Opera en 1961, sur le rapport de Baumol et Bowen de 1966 ou encore sur le rapport Belmont, réalisé en 1968 par le NEA à la demande de Johnson, qui démontrent tous les trois, à leur manière, l'incapacité pour le spectacle vivant et pour les musées de subsister sans aide publique du fait de déficits structurels. Cet argumentaire est particulièrement bienvenu pour les promoteurs d'un interventionnisme public dans la culture : il paraît donner un soubassement objectif et quantifiable au besoin d'intervention publique, tout en démontrant que ce n'est pas par manque de public, mais au contraire en dépit d'une demande croissante que les acteurs culturels connaissent des difficultés économiques[79]. C'est bien pourquoi il se retrouve en bonne place dans tous les discours et documents justifiant l'existence et le budget du NEA :

> *La formule d'"explosion culturelle" [cultural explosion] a parfois été utilisée pour décrire ce développement rapide des arts, mais il n'a pas été, et de loin, une bénédiction pour les artistes individuels ou les organisations artistiques ; car il a créé des problèmes économiques aigus. […]* Le problème est essentiellement le suivant : tandis que la demande pour les arts a cru partout dans le pays, les institutions traditionnelles en charge de satisfaire la majeure partie de cette demande ont été incapables de suivre le rythme.[80]

Cependant, là encore, la création plastique contemporaine ne répond que marginalement à ces argumentaires et ces objectifs. D'une part, elle constitue un secteur économique et professionnel bien restreint, par rapport à la conservation et l'exposition d'art ancien ou à d'autres champs artistiques, comme ceux du spectacle vivant, et ce d'autant plus que le monde

[78] On retrouve ce thème, par exemple, dans le discours de Lyndon Johnson lors de la signature de la loi en septembre 1965 : « Nous, en Amérique, n'avons pas toujours été bienveillants avec les artistes et les savants qui sont les créateurs et les gardiens de notre vision » (*op. cit.*). Voir aussi à ce sujet Michael Brenson, *op. cit.*, p. 2-5.

[79] Autrement dit, il résout le dilemme argumentaire précédemment évoqué, que Gary O. Larson résumait sous l'alternative « *feast or famine* » : argumenter d'un « *boom* » culturel pour défendre l'intervention fédérale exposait à l'objection que les arts connaissaient déjà un développement suffisant sans le besoin de la subvention publique, tandis qu'arguer de leur déclin risquait à l'inverse de laisser entendre que le public se désintéressait de productions artistiques qui ne méritaient donc guère qu'on les soutienne.

[80] « National Endowment for the Arts. Budget Justification and Estimates. Fiscal Year 1968 », *op. cit.*, p. 4.

de l'art dans les années 1960 est loin de son extension actuelle : que ce soit à New York, Paris ou Cologne et Düsseldorf, il n'est composé que de quelques centaines d'artistes, critiques, marchands et collectionneurs, presque tous liés par des relations d'interconnaissance, comme le soulignent fréquemment les témoignages d'époque[81]. D'autre part, et surtout, le champ de l'art contemporain ne présente pas, à l'inverse là encore des arts du spectacle, de problème économique majeur et systémique susceptible de justifier de manière pressante la mise en place de mécanismes généralisés de soutien aux artistes plasticiens et à leur « personnel de renfort »[82]. Non seulement les coûts de production d'une œuvre, à laquelle peut suffire le travail d'un artiste individuel, sont relativement peu élevés – la principale difficulté à cet égard est la disponibilité et le prix des ateliers[83] –, mais en outre, l'économie de la création dans les arts plastiques est centrée autour d'un marché des œuvres plutôt croissant dans les années 1960[84]. Autrement dit, c'est un marché qui, bien qu'il soit sujet comme tout marché à des crises conjoncturelles, apparaît en un sens fonctionnel, capable de soutenir la production artistique et de satisfaire la demande d'œuvres sans le secours de l'intervention publique, comme cela a d'ailleurs été généralement le cas depuis la fin du 19e siècle et la dérégulation du champ artistique. Au contraire même, l'intervention de l'Etat dans ce secteur est exposée à un type de critiques récurrentes, celle de n'être qu'un mécanisme de soutien, au mieux superflu, au pire complice, en faveur d'entreprises lucratives privées et de tendances artistiques déjà établies sur le marché de l'art. C'est la critique, l'on s'en rappelle, formulée à l'encontre de l'adjoint à la culture de Cologne, Kurt Hackenberg, lorsqu'il met les moyens municipaux à disposition des galeristes locaux pour l'organisation de la première foire de Cologne en 1967. On la retrouve dirigée en France contre François Mathey, lorsque celui-ci suggère d'exposer au Grand Palais certains artistes représentés par de grandes galeries françaises ou américaines[85], et même sous la plume du vice-directeur du NEA, Michael Straight, à l'encontre du Visual Arts Program[86].

Ceci ne doit pas masquer pour autant l'existence d'importantes situations de précarité financière systémiques, surtout parmi les artistes ne bénéficiant pas d'une reconnaissance

[81] Voir par exemple les témoignages d'Alanna Heiss ou Martha Wilson sur le monde de l'art new-yorkais des années 1970 dans Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (éd.), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, the MIT Press / Exit Art, 2012, p. 62 et p. 88 en particulier.

[82] Howard Becker, *Le Monde de l'art*, *op. cit.*, p. 50.

[83] Même si nous ne nous sommes pas attardés sur ce sujet, la construction et/ou la mise à disposition d'ateliers est une préoccupation constante, que l'on retrouve dans les archives des trois pays étudiés.

[84] Bien que la situation à cet égard varie assez fortement selon les pays et ne connaisse pas une évolution linéaire : le marché parisien chute à partir de 1962-1963 tandis qu'à l'inverse le Pop art stimule le marché américain et que le marché ouest-allemand décolle à la fin de la décennie autour des foires de Cologne et Düsseldorf. Pour une vue synthétique à ce sujet, voir Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, chapitres 5 et 6 en particulier.

[85] D'après Gaëtan Picon, Mathey a dû renoncer à une exposition Rothko du fait « des attaques auxquelles prêtent inévitablement ses relations avec telle ou telle galerie, ou avec des marchands américains » (note de Gaëtan Picon à André Malraux, 4 août 1962, p. 4, AN/F/21/8294, chemise « Réforme du musée d'art moderne »).

[86] Le titre du chapitre qu'il consacre à la politique des arts plastiques dans sa biographie de Nancy Hanks (directrice du NEA à partir de 1969) est assez significatif à cet égard : « Following the Market: The Visual Arts » (Michael W. Straight, *Nancy Hanks: An Intimate Portrait*, *op. cit.*, p. 279).

publique minimale et donc d'une insertion suffisamment rémunératrice sur le marché de l'art, ce qui justifie la mise en place, dès l'après-guerre et tout au long des décennies suivantes, de diverses mesures de protection et d'aides sociales, directes et indirectes, à destination des artistes, de la Deutsche Künstlerhilfe mise en place en 1953 en Allemagne à la sécurité sociale des artistes réformée en France en 1964, en passant par diverses mesures de renforcement des droits d'auteur (comme le droit de suite, réaffirmé en France par une loi de 1957[87] et adoptée également en Allemagne en 1972[88]). De même, le bon fonctionnement du marché des œuvres ne peut être séparé des mesures, notamment fiscales, prises par les Etats pour l'encadrer, conduisant tantôt à freiner les échanges (par exemple par la taxation des ventes aux enchères en France), tantôt à les stimuler (par exemple par les possibilités de défiscalisation offertes par la donation d'œuvres d'art aux Etats-Unis[89]). Néanmoins, ces mesures fiscales, juridiques et sociales se contentent de fixer un cadre d'action général, esthétiquement indifférencié, pour l'ensemble des agents impliqués dans la création artistique. Elles n'opèrent, au sein de cette production, aucune discrimination fondée sur des critères artistiques et se distinguent donc des entreprises responsables de la réorientation observée à partir des années 1960 vers un art vers plus récent et plus avant-gardiste, que nous cherchons ici à expliquer.

Dans l'ensemble, donc, c'est dans le sillage des politiques de subvention rendues nécessaires surtout par la situation socio-économique d'autres secteurs artistiques, à commencer par le spectacle vivant[90], plutôt que pour des raisons spécifiques, que se multiplient et s'amplifient les mécanismes d'aide directe à la création plastique dans les années 1960. Le caractère tardif de la prise en compte des arts visuels dans la mise en place des programmes du NEA en 1965-1966 ou le peu d'importance accordée en 1961 à la création plastique dans le IVe Plan sont de bons indicateurs de cet état de fait, de même que les équilibres budgétaires entre les différents sous-secteurs d'intervention culturelle, dans lesquels les arts plastiques occupent une place relativement secondaire – même si, paradoxalement, le caractère pour ainsi dire idéal-typique de l'artiste-peintre ou sculpteur, créateur solitaire et exclusif d'une œuvre matérielle et unique, ainsi que la visibilité particulière de certaines œuvres plastiques dans l'espace public, ont souvent conduit à en faire un symbole des politiques de soutien à la création.

2.3.2. Les facteurs indirects d'un soutien aux carrières artistiques non confirmées

Pour autant, une fois enclenchées, l'amplification et la multiplication de ces programmes d'aide à la production artistique produisent dans le champ des arts plastiques des résultats

[87] Nathalie Moureau, « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *Legicom*, n°36, 2006, p. 102.

[88] Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*, p. 222.

[89] Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 98 et p. 118.

[90] Comme le relève Menger, le spectacle vivant constitue « un véritable *domaine protégé* dont l'exemple a beaucoup fait pour légitimer l'extension de la politique culturelle et a inspiré directement les progrès de la socialisation des autres secteurs artistiques » (« L'Etat-providence et la culture », *op. cit.*, p. 30).

spécifiques. S'ils sont tenus de respecter, au moins dans les formes, une certaine neutralité – afin d'éviter l'imposition d'un goût officiel –, ils tendent néanmoins, par certains effets consubstantiels, à créer un contexte institutionnel plus propice à la reconnaissance et au soutien de l'avant-garde, du moins par rapport à la période antérieure. D'abord, leur croissance, sur un plan purement quantitatif, change la nature de ces mécanismes de mécénat public, y compris lorsque ceux-ci sont anciens : indépendamment même des choix esthétiques qui les orientent, ils sont amenés, à mesure qu'ils se développent, à élargir le champ de leur intervention au-delà de récompenses ponctuelles, de ce fait limitées à la consécration des consacrés, vers des investissements plus systématiques et généralisés sur tout le front de la création artistique. De fait, des artistes novateurs, des mouvements émergents, qui n'auraient pu imaginer accéder à la consécration de grandes institutions publiques avant un certain âge et un stade déjà avancé de reconnaissance, peuvent désormais espérer obtenir, à des stades plus précoces de leur carrière, les bourses du National Endowment for the Arts, les achats du service de la Création artistique, les expositions de la documenta ou de telle *Kunsthalle* nouvellement créée.

Cette tendance est ensuite confortée par le jeu des critères sociaux qui entrent en ligne de compte dans le cas surtout des aides directes aux artistes (bourses, prix, résidences, etc.). Si la distinction de l'excellence artistique reste la priorité des décideurs, comme nous l'avons maintes fois souligné, ceux-ci prennent aussi en compte, de manière subsidiaire, la situation sociale des artistes, afin de soutenir tout particulièrement les artistes en début ou milieu de carrière qui peinent à subsister par la seule vente de leurs œuvres et, réciproquement, d'exclure les artistes bénéficiant déjà d'un succès marchand tel que l'attribution d'une subvention directe apparaîtrait superflue. Ces choix s'appuient, dans le cas du NEA, sur une analyse explicite des difficultés spécifiques des carrières d'artistes plasticiens et à l'identification du début de carrière (entre la fin de formation et les premières ventes conséquentes sur le marché de l'art) comme une phase à risque, qui ne peut être prise en charge par le fonctionnement ordinaire du marché et justifie donc le relais de l'intervention publique. On retrouve d'ailleurs de semblables considérations dans une grande enquête sur les conditions socio-économiques du travail artistique commandée en 1973 par le ministère du Travail fédéral ouest-allemand : ses auteurs, constatant que « ce que l'on appelle communément, par euphémisme, une "carrière d'artiste", commence relativement tard et finit très tôt », recommandent « un soutien individuel amélioré, par exemple à travers des bourses de travail […], spécialement dans les premières années d'activité artistique »[91]. Autrement dit, la prise en compte des caractéristiques spécifiques des carrières des artistes plasticiens, dans un contexte de rationalisation d'une intervention publique en voie d'expansion, met en lumière l'utilité spécifique d'une aide apportée aux tout premiers

[91] Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*, p. 373.

stades de la reconnaissance artistique et encourage donc le mouvement de transition, précédemment évoqué, d'une logique confortable de célébration des gloires déjà acquises vers un programme plus réfléchi d'appui aux carrières débutantes ou du moins encore ascendantes – tendanciellement plus favorable aux artistes d'avant-garde.

Enfin, le développement du mécénat public accroît les possibilités d'acquisition et de reconnaissance pour certains types d'œuvres non conventionnelles que le seul marché destiné aux collectionneurs privés peine à absorber. C'est le cas notamment des expérimentations artistiques hors des médiums conventionnels des beaux-arts (peinture sur toile et sculpture sur socle, schématiquement), qui sont d'ailleurs pour une part motivées par la volonté explicite de contourner ou de contester les normes du marché de l'art. Nous reviendrons plus loin sur ce point, caractéristique surtout de la décennie suivante, qui voit s'épanouir la performance, l'art vidéo, l'installation et divers dispositifs d'art conceptuel comme des genres artistiques à part entière. De tels genres d'œuvres (ou d'anti-œuvres) sont peu propices à l'accrochage dans les lieux de vie des collectionneurs privés et auraient sans doute été cantonnées à quelques lieux d'exposition indépendants à la visibilité limitée, si les institutions publiques n'avaient pas joué un rôle de compensation vis-à-vis de l'absence de débouchés commerciaux (du moins dans un premier temps)[92]. Indépendamment même de l'intérêt éventuel de leurs responsables pour cet art d'expérimentation, les collections publiques sont matériellement plus à même d'accueillir ces productions complexes, nécessitant souvent pour être exposées et appréciées dans de bonnes conditions un espace étendu, un certain appareillage technique, le suivi d'un protocole rigoureux ou un important dispositif de médiation. Là où la supplantation progressive des salons académiques par les galeries marchandes avait conduit au 19e siècle à l'abandon des grands formats de la peinture d'histoire au profit de toiles aux dimensions plus modestes et aux sujets plus accessibles, plus adaptées aux intérieurs bourgeois des collectionneurs privés, le retour des institutions officielles dans le champ de l'art contemporain renverse en un sens ce processus et ouvre à tout le moins de nouveaux espaces d'accueil pour les tentatives de dépassement de l'œuvre peinte ou sculptée conventionnelle qui se multiplient dans les années 1960-1970.

A ces conditions de développement de l'action publique en direction des artistes vivants, indirectement favorables à une meilleure inclusion de l'art d'avant-garde, s'ajoutent des raisons plus directes et intentionnelles de privilégier celui-ci, qui infléchissent l'orientation générale de ces politiques de soutien à la création plastique, pourtant tenues (en théorie) à une certaine neutralité esthétique. Les stratégies de différenciation relative au sein du champ politique et les

[92] Ce type d'art correspond à ce que Raymonde Moulin appelle l'« art orienté vers le musée ». Celle-ci souligne bien que « les musées européens ont joué un rôle décisif dans la mise en espace et la mise en valeur de cet art "sans œuvres" au sens traditionnel du mot », tandis qu'il est « plus difficile au marché de prendre en charge l'escalade de la rupture impliquée par les formes les plus radicales de l'art ou de l'anti-art », qui apparaît bien « peu adapté aux appartements modernes et qui a besoin, pour être compris dans les sinuosités de son intention, d'un haut degré de complicité culturelle » (*L'Artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 68-69).

ambitions de rayonnement culturel au niveau international tendent en effet, comme nous allons le voir à présent, à valoriser pour les responsables publics des positionnements d'ouverture et de soutien, même de manière très générale, à la modernité artistique.

2.4. Les bénéfices politiques d'une politique de soutien à la création artistique

Si le développement des politiques culturelles est pensé et présenté comme devant avant tout servir ces grands objectifs – patrimoine, démocratisation, création – et les groupes sociaux correspondants – artistes et professionnels des arts, population éloignée des lieux de la culture légitime –, il répond également aux intérêts plus immédiats et personnels des responsables politiques qui les soutiennent et qui cherchent quant à eux à se démarquer, par leurs décisions et prises de positions, de leurs rivaux actuels ou potentiels. Outre les problèmes qu'ils entendent résoudre et les demandes sociales qu'ils cherchent à satisfaire, les choix de politique publique sont aussi déterminés, à divers degrés, par les luttes internes au champ politique – et la culture ne fait pas exception à cette règle[93].

C'est particulièrement visible aux Etats-Unis où l'impulsion décisive donnée par l'administration Kennedy à la mise en place d'un National Council on the Arts, prélude à la création du NEA, est d'abord motivée par des enjeux électoraux et d'image publique de la part du jeune président, dont l'un des plus proches conseillers se félicitait en 1963, on s'en rappelle, d'avoir donné « l'impression que cette administration avait un intérêt profond pour les arts, sans nous avoir engagés sur rien et sans nous avoir aliéné quiconque »[94]. La mise en avant par Willy Brandt de son attachement à la culture, en tant que maire de Berlin-Ouest d'abord, ministre des Affaires étrangères ensuite et chancelier fédéral enfin, vise également à signifier une différence et une rupture vis-à-vis des dirigeants de la CDU auxquels il succède, en en faisant l'un des marqueurs de l'ambition générale de démocratisation de la société ouest-allemande dont il se veut le porteur – de manière assez comparable à la déclinaison par Kennedy, dans le domaine des arts, du mot d'ordre de la *New Frontier*. L'implication dans la culture peut aussi permettre à certaines figures politiques de se distinguer au sein de leur propre camp, vis-à-vis de rivaux ou de prédécesseurs. C'est le cas de Johnson, dont les engagements culturels sont pour partie un moyen de s'inscrire dans l'héritage de Kennedy tout en l'infléchissant et en s'en différenciant subtilement ; ou bien, un peu différemment, de Nelson Rockefeller dont les multiples initiatives en faveur des arts (à la fois dans ses activités privées et comme représentant

[93] Comme le note Vincent Dubois, « on ne peut enfin, s'agissant des rapports entre culture et politique, oublier les usages de la culture à des fins de légitimation politique […]. Cette question ne saurait être réduite, comme on le fait trop souvent, aux formes extrêmes et historiquement circonscrites d'instrumentation politique de la culture – munificence du monarque absolu ou propagande des régimes nazis et staliniens. Des "grands travaux" présidentiels aux équipements culturels inaugurés par les élus locaux, chacun sait que l'investissement culturel de personnalités politiques leur permet (sans qu'il soit ici question de le réduire à ces dimensions tactiques) d'affirmer leur hauteur de vue, leur modernité, de marquer leur passage… » (« Légitimation », Emmanuel de Waresquiel (éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p. 368).

[94] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 62.

public) contribuent à le situer à l'aile gauche des Républicains et à le démarquer de ses concurrents plus conservateurs[95]. Dans ce dernier cas, il s'agit, du même coup, d'une stratégie de « triangulation » afin de couper l'herbe sous les pieds de ses adversaires démocrates, plus traditionnellement associés au soutien aux politiques culturelles, comme le fera à son tour Nixon en décuplant le budget du NEA au début des années 1970. C'est l'un des effets que vise aussi en France le nouveau gouvernement gaulliste par la création d'un ministère des Affaires culturelles, avec à sa tête un ancien proche du Front populaire. Malraux ne manque pas, pour défendre son administration, de reprendre le langage de ses anciens compagnons de route, devenus les principaux adversaires politiques du gaullisme, quitte à associer de manière quelque peu cocasse le retour au pouvoir du Général à la critique marxiste de la culture bourgeoise :

> *Tout se passe comme si le ministère des affaires culturelles était la suite de l'ancien service des beaux-arts […]. Or c'est absolument erroné. En définitive, les beaux-arts étaient au service du décor de la vie ; d'un point de vue marxiste, on dirait qu'ils étaient au service de la bourgeoisie, mais peu importe. Ce qui est certain c'est que, jusqu'au retour du général de Gaulle, l'État a assumé des fonctions tout à fait déterminées et qu'aujourd'hui ces fonctions sont complètement différentes.*[96]

Quelle que soit la situation et la stratégie poursuivie, l'expression de ces bonnes intentions culturelles s'accompagne d'un affichage public auprès d'artistes reconnus, dont certains représentant (plus ou moins consacrés) de l'avant-garde, susceptibles d'apparaître, pour un public élargi, comme les symboles d'une forme de progressisme culturel et, par analogie, politique – d'où, par exemple, les invitations de Calder, Rothko ou Johns aux investitures présidentielles démocrates des années 1960, les inaugurations officielles par Malraux d'œuvres et d'expositions d'Adam, Chagall, Maeght, Masson, Picasso, etc. ou l'amitié publique de Brandt et Günter Grass, qui participe en 1965 et 1969 à ses campagnes électorales[97].

Ces prises de parti ne se limitent pas cependant à des calculs plus ou moins cyniques de communication et de compétition électorale, mais peuvent aussi participer de reconfigurations plus profondes et plus générales des grands cadres institutionnels et idéologiques qui structurent le champ politique. C'est particulièrement sensible dans le cas français où la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 et la rupture maintes fois affirmée de l'Etat français vis-à-vis de la « politique des beaux-arts » et de l'académisme de l'art officiel de la IIIe comme

[95] Rockefeller a été candidat aux primaires républicaines lors des trois campagnes de 1960, 1964 et 1968, échouant à chaque fois face aux représentants de l'aile la plus conservatrice du parti (Nixon et Goldwater).

[96] « Présentation du budget des affaires culturelles », 9 novembre 1967, *Discours prononcés à l'Assemblée nationale 1945-1976*, *op. cit.* On retrouve de semblables appels à l'opposition de gauche dans le discours de Picon à Béthune en 1960, dont la partie finale tente de « répondre à l'accusation marxiste de la Culture, qui est une accusation grave et mérite d'être prise au sérieux ». Picon conclut en mettant en parallèle « la justice de Culture » avec la « justice sociale », dans une tentative de convaincre ces « intellectuels de gauche (même en dehors du Communisme) qui résistent à l'action d'un homme comme Malraux (tout en l'admirant) » (*op. cit.*, p. 19-20).

[97] Anne Lagny, « L'engagement de l'artiste dans la fabrique de l'homme politique. La correspondance entre Willy Brandt et Günter Grass » [En ligne], *Cahiers d'Etudes Germaniques*, n°71, 2016 (consulté le 14 août 2020) ; Friedhelm Boll, « Brandt und Grass – eine Freundschaft? », *Revue d'Allemagne*, n°46-2, 2014, p. 347-363.

de la IVe République, coïncident avec un changement de régime[98]. La politique de la création artistique participe dès lors, à son échelle, à légitimer les nouvelles institutions de la Ve République et a force de symbole pour une rupture historique qui ne se limite évidemment pas aux arts plastiques[99]. De la même manière, bien que cela ne se matérialise pas par des transformations institutionnelles aussi considérables, le développement des politiques culturelles en RFA comme aux Etats-Unis s'inscrit dans une période de bascule historique sur le plan politique : en Allemagne de l'Ouest, la fin de l'ère Adenauer, chancelier de 1949 à 1963, à laquelle succède, peu de temps après, la première participation du SPD au gouvernement fédéral à travers la Grande Coalition de 1966-1969 ; aux Etats-Unis, une quasi décennie de présidence démocrate qui rompt également avec le conservatisme dominant des années 1950. Ces changements politiques, qui ont bien sûr une dimension électorale et partisane, ne se limitent pas cependant à celle-ci et contribuent à une dynamique de redéfinition des valeurs et des représentations communes, qui s'enracine également dans des transformations sociales de grande ampleur (que nous avons pour partie évoquées plus haut).

C'est dire que la mise en place et l'extension des politiques culturelles, en particulier dans le secteur de l'art contemporain, ne dépendent pas seulement des mécanismes de concurrence entre rivaux politiques immédiats. Elles procèdent aussi d'une volonté de différenciation vis-à-vis de périodes passées, avec pour ces responsables publics l'ambition d'exprimer et de promouvoir de nouvelles valeurs et identités collectives, à l'échelle locale ou nationale, en particulier dans des contextes de crise ou de changement historique brutal. Le cas de l'Allemagne de l'Ouest est l'illustration la plus évidente de ce processus tant la promotion de l'art moderne dès l'après-guerre a été associé à l'institutionnalisation d'une nouvelle société libérale et démocratique, en rupture avec le totalitarisme nazi, dont la politique culturelle s'était distinguée par la répression des avant-gardes plastiques. La promotion, en particulier, des avant-gardes expressionnistes du début du siècle est apparue comme le moyen tout à la fois de rompre avec la culture officielle répressive nazie, de refonder une forme d'identité nationale, par le choix d'un art moderne jugé typiquement allemand[100], et d'aligner la RFA sur les valeurs libérales du bloc occidental : si « la République fédérale est née d'une double négation, celle

[98] Comme le note Vincent Dubois, « l'investissement politique dans la culture peut être envisagé comme mode de légitimation de l'instauration d'un nouvel ordre politique. Ce n'est en effet sans doute pas un hasard si les deux moments clés de l'institutionnalisation des politiques culturelles en France s'inscrivent dans des changements politiques majeurs : l'avènement de la Ve République et l'alternance de 1981. » (« Légitimation », *op. cit.*, p. 368).

[99] Malraux lie d'ailleurs tout à fait explicitement la nouveauté de ses fonctions au changement de régime : « Si la IVe République dans le domaine culturel s'est montrée si hésitante, cela tient en grande partie à la subordination des affaires culturelles à l'Education nationale, à la précarité des gouvernements, mais aussi à une absence de toute doctrine due à la confusion dans tout l'occident de la notion de culture. […] De ce point de vue, la doctrine de la Ve République est de rendre présentes les œuvres les plus hautes de l'humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français. » (Interview d'André Malraux, 1er mai 1959, *Ina.fr* [En ligne], https://www.ina.fr/video/CAF97517905 (consulté le 20 juillet 2020)).

[100] Voir par exemple à ce sujet Peter Joch, « The Era of the Retrospectives: 1948 to 1962 », *op. cit.*, p. 95-96.

du passé hitlérien et celle du présent communiste »[101], l'art moderne en apparaît l'un des instruments et des symboles les plus appropriés[102]. C'est aussi – ce qui est propre au cas allemand – un moyen de renouer les fils coupés avec la période pré-nazie et la culture de Weimar en particulier : pour les musées qui s'étaient distingués dans le premier tiers du siècle par le soutien apporté aux modernes (le musée Folkwang, la Kunsthalle de Hambourg, le musée de Hanovre…), réhabiliter les avant-gardes historiques revient à reconstituer et prolonger l'héritage de leurs prédécesseurs détruit et dilapidé par le régime hitlérien. A partir des années 1960 toutefois, cette réhabilitation limitée des « Modernes classiques » réprimés par le IIIe Reich apparaît désormais insuffisante : elle est jugée dans les cercles intellectuels de gauche comme une rupture trop timide avec la culture autoritaire nazie et comme l'expression, dans le champ de l'art, du conservatisme de la reconstruction nationale menée par Adenauer[103], qui avait été réélu en 1957, significativement, avec pour slogan « *Keine Experiment !* » (« pas d'expérimentation ! »)[104] – d'où la nécessité, selon la formule de Walter Grasskamp, d'une « révision des Modernes »[105]. Les réorientations artistiques dont nous avons déjà dressé le constat détaillé – rajeunissement et internationalisation des artistes exposés dans les institutions publiques, dépassement d'une abstraction moderniste routinisée au profit d'expérimentations artistiques plus novatrices voire transgressives, réévaluation corrélative d'avant-gardes historiques politisées jusqu'alors marginalisées – s'articulent de manière explicite ou diffuse à de nouvelles aspirations au changement sur le plan politique : une volonté d'approfondissement de la démocratie ouest-allemande et de renouvellement générationnel de ses classes dirigeantes, qui éclatera au grand jour à la fin de la décennie.

Qu'il s'agisse de simples rivalités partisanes ou de redéfinitions de plus grande portée des « référentiels » de l'action publique[106], les manifestations de soutien officiel aux avant-gardes artistiques qui peuvent en découler, ont en fait un caractère essentiellement symbolique. Nous y avons insisté au début de ce chapitre, l'art moderne et contemporain est un objet délicat à manier politiquement tant il se prête aux rejets et aux polémiques publiques. Ce n'est donc pas tellement pour lui-même (et rarement au profit d'œuvres et d'artistes précis) qu'il bénéficie du soutien ponctuel de ces représentants publics, mais plutôt comme l'analogue structurel et le symbole indirect des valeurs que ceux-ci entendent incarner et promouvoir dans le champ politique : valeurs de modernité, d'une part, l'art et l'architecture modernes pouvant apparaître

[101] Alfred Grosser cité par Pascale Laborier, *Culture et édification…*, *op. cit.*, p. 642.

[102] Grasskamp parle de « l'art moderne comme signal politique » (*Die unbewältigte…*, *op. cit.*, p. 136-137).

[103] C'est la position d'historiens de l'art de cette génération, proches de la *Neue Linke*, comme Martin Damus (*Kunst in der BRD 1945-1990*, *op. cit.*, p. 171-173) ou Jost Hermand (« Modernism Restored », *op. cit.*, p. 39-40).

[104] Le parallèle avec la situation de l'avant-garde artistique ouest-allemande est suggéré par Antje Kramer dans *L'Aventure allemande…*, *op. cit.*, p. 118.

[105] *Die unbewältige Moderne*, *op. cit.*, p. 131-132.

[106] Pour reprendre, de manière assez lâche, une notion élaborée par Pierre Muller pour l'analyse des politiques publiques (« L'analyse cognitive des politiques publiques », *op. cit.*).

comme une possible incarnation sensible des politiques de modernisation défendues dans d'autres secteurs d'intervention (économique, industriel, scientifique, urbanistique, etc.) et, plus généralement, des idéologies progressistes endossées par certains politiques ; valeurs libérales, d'autre part, qu'exemplifie par excellence la tolérance affichée, jusque dans les institutions les plus officielles, à l'égard d'artistes anti-conventionnels, parfois moralement ou politiquement subversifs – dans une sorte de jeu à qui perd gagne. En effet, si, comme le déclarera un peu plus tard Pompidou, pour se défendre de toute volonté de contrôle sur la création artistique, « [ses] goûts en la matière sont rarement de nature à [lui] faire gagner des suffrages »[107], à un niveau second, ceux-ci démontrent publiquement un désintéressement vis-à-vis des bénéfices immédiats que peut retirer le chef d'Etat de l'alignement sur le goût dominant et de l'exercice d'un pouvoir culturel autoritaire, susceptible de le servir *in fine* dans la compétition électorale, en le positionnant comme incarnation exemplaire des valeurs fondamentales qui encadrent cette compétition en régime démocratique libéral. En ce sens, l'émergence progressive d'une dynamique favorable à l'art contemporain dans les institutions publiques ne peut se comprendre sans tenir compte de la valorisation croissante *dans le champ politique* de buts et de principes dont l'application ou la dérivation *dans le champ artistique* implique, sinon un soutien franc et massif, du moins une acceptation bienveillante des audaces avant-gardistes[108].

Il faut se garder toutefois d'une vision trop univoque et irénique de ces évolutions : ces changements de référentiels ou de cadre idéologique ne sont pas le produit nécessaire d'un *Zeitgeist* impersonnel, mais bien l'enjeu de luttes politiques et intellectuelles dont le résultat n'est jamais entièrement stabilisé, comme l'illustrent les débats récurrents, au sein même du champ politique et administratif, au sujet de l'attitude à adopter face à l'art moderne. D'autre part, ces reconfigurations idéologiques ne consistent pas seulement en l'affirmation d'une modernité libérale en rupture avec le conservatisme tout à la fois politique et culturel de la période antérieure. Elles peuvent aussi amener à marquer une distance vis-à-vis de précédentes politiques artistiques en un sens plus « progressistes », comme la politique des loisirs du Front Populaire ou celle de la Works Progress Administration de Roosevelt. Les tendances populistes (au sens culturel du terme) qui caractérisent ces expériences de l'entre-deux-guerres sont en effet mises à distance par les responsables publics des années 1960, à la fois pour leur valeur intrinsèque et pour le positionnement politique, très marqué à gauche, qu'elles représentent. C'est dire que l'affichage public des politiques de soutien à la création plastique, en affinité avec l'affirmation plus générale de positions libérales et modernistes, reste encore tempéré dans

[107] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*

[108] Selon une logique de correspondance entre « révolutions spécifiques et changements externes », pour reprendre la formule de Pierre Bourdieu (*Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 213 *sqq.*). Cette correspondance peut même être étendue à l'analyse des transformations du goût des élites cultivées auxquelles appartiennent, pour une part du moins, les dirigeants politiques – un point sur lequel nous reviendrons (voir *infra*, conclusion, 3.2.).

les années 1960 par un attachement indiscuté aux formes légitimes de la haute culture. De ce fait, ce soutien diffus à l'art d'avant-garde qui peut s'exprimer au sommet de l'Etat est conçu comme un prolongement, au présent, de la défense et de la diffusion de cette culture légitime – et certainement pas comme une mise en cause de celle-ci, comme ce sera de plus en plus le cas dans l'après-68. C'est pourquoi les prises de parti même les plus affirmées en faveur de l'art contemporain ne dépassent que rarement, dans la bouche des responsables politiques, le témoignage d'une sympathie assez vague pour une modernité artistique consacrée et coupée de ses implications les plus subversives.

2.5. L'art contemporain, domaine privilégié de la diplomatie culturelle

L'affirmation de positions distinctives et valorisantes par le biais de l'action menée dans les arts n'est pas seulement une affaire de politique intérieure. Elle a aussi une face externe, pour ainsi dire, liée à l'image et aux valeurs qu'entend projeter une nation à l'étranger. C'est là le quatrième type d'objectif qui guide les politiques culturelles : celui du maintien et de l'accroissement de l'influence et des relations extérieures d'un pays. Il s'inscrit, à cette période, dans le contexte d'une meilleure prise en compte de l'intérêt et de l'efficacité de l'instrument culturel dans la politique étrangère, qu'illustre la caractérisation en 1967 par Willy Brandt de la diplomatie culturelle comme « troisième pilier d'une politique extérieure moderne », aux côtés des objectifs politico-militaires et commerciaux plus traditionnels[109]. Ce sont de semblables considérations que l'on trouve en tête du texte de loi portant création de la National Foundation on the Arts and the Humanities : « le *leadership* mondial qui est échu aux Etats-Unis ne peut reposer uniquement sur une puissance supérieure, sur la richesse et la technologie, mais doit être solidement enraciné dans le respect et l'admiration à travers le monde pour les hautes qualités de la Nation en tant que *leader* dans le domaine des idées et de l'esprit »[110]. C'est d'autant plus le cas que le contexte général de guerre froide ne se résume pas à une pure épreuve de force entre puissances concurrentes : il constitue une matrice de luttes idéologiques, mettant aux prises non seulement des modèles politiques et économiques antagoniques, mais aussi des conceptions divergentes des fonctions sociales et de l'administration publique de la culture[111]. Dans ce cadre, la volonté de propager une image nationale positive à l'étranger et d'étendre ses capacités d'influence face au bloc soviétique représente l'un des arguments majeurs en faveur du développement des politiques culturelles dans les pays occidentaux. Si Malraux situe son action dans ce cadre, dès son arrivée à la tête du ministère[112], le poids de la

[109] Corine Defrance, « La réforme de la politique culturelle extérieure de la RFA… », *op. cit.*, p. 332.

[110] *Public Law 89-209*, 29 septembre 1965, Sec. 2(6).

[111] Voir par exemple, parmi de nombreuses publications à ce sujet, les études réunies dans Jean-François Sirinelli, Georges-Henri Soutou (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

[112] « Il existe en ce moment, dans le partage du monde, ou, plus exactement, dans le partage de son héritage, un monde qui sait ce qu'il veut et qui veut le marxisme, un monde qui ne sait pas très bien ce qu'il veut et qui espère, qui espère de tous côtés ; la moitié de ce monde espère dans la France. […] Il est évident que la France ne

guerre froide se fait évidemment sentir avec une toute autre acuité en Allemagne, où elle constitue l'arrière-fond permanent et diffus de toutes les grandes initiatives publiques dans les arts[113], et aux Etats-Unis où elle représente, aux côtés des arguments économiques précédemment évoqués, la principale justification d'une politique culturelle fédérale, martelée dans tous les discours officiels, des annonces présidentielles[114] aux débats du Congrès[115].

Or ces ambitions internationales apparaissent doublement favorables à un engagement public en faveur de l'art contemporain et en constituent l'une des motivations majeures du point de vue des décideurs politiques. D'une part, les arts plastiques constituent de longue date l'un des champs artistiques à la dimension transnationale la plus affirmée, en particulier sous l'effet des circulations avant-gardistes[116], un caractère qui s'accentue en outre dans les années 1960 grâce au développement des moyens de transport et de communication (permettant notamment des échanges transatlantiques plus rapides et plus nourris). De ce fait, l'art contemporain apparaît comme un terrain particulièrement propice à l'expression de confrontations et de rivalités internationales émulatrices. Celles-ci sont portées au premier chef par des organismes culturels spécialisés et placés auprès des administrations diplomatiques de chaque pays (comme l'Association française d'action artistique, le Bureau of Educational and Cultural Affairs ou l'Institut für Auslandsbeziehungen) et s'expriment tout particulièrement à l'occasion des grandes biennales d'art contemporain (Sao Paulo, Venise ou Paris) où chaque nation envoie une représentation officielle. Mais cette émulation affecte plus généralement l'ensemble des administrations et des établissements publics impliqués dans le champ de l'art, à quelque échelle que ce soit : des grands musées et programmes artistiques nationaux aux lieux d'exposition plus modestes administrés par des régions ou des municipalités, l'ambition d'une reconnaissance sur la scène internationale constitue un facteur majeur d'investissement public dans la création plastique et ses institutions. La loi portant création de la California Arts

peut jouer son rôle dans le monde que si elle le joue en France même, et de là découle l'importance des maisons de la culture. Trois hypothèses dominent en France les problèmes de culture ; il n'y en a pas quatre. La première, c'est la culture totalitaire, et nous l'écartons. La seconde, c'est la culture bourgeoise, c'est-à-dire, pratiquement, celle qui n'est accessible qu'à ceux qui sont assez riches pour la posséder. […] Si nous n'acceptons ni la première ni la deuxième hypothèse, si noble ou si usé que soit le mot démocratie, alors il n'y a qu'une culture démocratique qui compte » (André Malraux, « Présentation du budget des affaires culturelles », 17 novembre 1959, *op. cit.*).

[113] Harald Kimpel souligne par exemple ce que l'élévation de Cassel (située à 30 km de la frontière est-allemande) au rang de capitale artistique nationale, à chaque édition de la documenta, doit au contexte géopolitique et à la volonté d'en faire un avant-poste symbolique de la « liberté » culturelle et politique de l'Ouest à proximité du rideau de fer (*documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 128).

[114] « Nous ne devons jamais oublier que l'art n'est pas une forme de propagande ; c'est une forme de vérité. […] Dans une société libre, l'art n'est pas une arme et n'appartient pas aux sphères de la polémique et de l'idéologie. Les artistes ne sont pas des ingénieurs de l'âme. Il peut en être autrement ailleurs. » (John F. Kennedy, « Remarks at Amherst College », 26 octobre 1963, *op. cit.*).

[115] Voir les nombreux exemples d'arguments de ce type rapportés dans Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 63-67 et p. 77-79 ; Gary O. Larson, *op. cit.*, p. 167-175 ; ou encore David A. Smith, *op. cit.*, p. 144-150 et p. 207-210.

[116] Comme le soulignent François Chaubet et Laurent Martin, « une grande partie des échanges artistiques internationaux au XXe siècle les plus vivants […] a résulté de la logique du prosélytisme spécifique aux avant-gardes avec leur *èthos* résolument internationaliste » (*Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 16).

Commission en 1963, par exemple, lui donne bien pour mission d'« établir la position prééminente de cet Etat dans le pays et dans le monde comme centre culturel »[117]. Elle peut même constituer l'instrument de rivalités plus locales, comme dans le cas de certaines villes ouest-allemandes dont les efforts de positionnement comme centres artistiques d'envergure internationale répondent, par un grand détour, à des stratégies de démarcation vis-à-vis d'autres municipalités plus ou moins directement concurrentes. L'accession à cette période de Cologne et Düsseldorf au rang de duopole artistique européen, pour ainsi dire, en est l'exemple le plus éclatant tant elle a partie liée à la rivalité entre les deux villes, qu'illustre bien la création coup sur coup de leurs foires d'art contemporain respectives en 1967 et 1968. De même, après l'attribution à Grand Rapids de la première grande commande publique du NEA (un stabile de Calder, inauguré en 1969 [63]), plusieurs villes proches comme Wichita ou Lansing se disputent les faveurs du programme « Works of Art in Public Places » de l'agence fédérale, au point que le directeur des Arts visuels, O'Doherty, s'amuse en 1972 de ce que « les rivalités entre les villes du Midwest pour des œuvres d'art publiques commencent à ressembler à Florence, Sienne et Pise vers 1480 »[118]. Ici le champ transnational de l'art devient, de manière assez paradoxale, un champ de bataille par procuration pour des luttes entre voisins proches.

D'autre part, le contexte de la guerre froide, plus spécifiquement, nourrit une volonté de différenciation vis-à-vis de l'anti-modèle soviétique, qui produit deux effets, surtout, favorables au développement d'un soutien public à l'art d'avant-garde. Premièrement, nous y avons assez insisté, la condamnation générale à l'Est des avant-gardes (aussi bien historiques que contemporaines)[119] les érige par contrecoup en symboles positifs à l'Ouest : c'est ce qui conduit les régimes occidentaux à promouvoir dans les années 1950 l'abstraction non géométrique comme emblème des valeurs démocratiques et libérales qu'ils revendiquent. Deuxièmement, le caractère généralement dirigiste, autoritaire et répressif de l'administration des arts dans les pays du bloc soviétique renforce, toujours suivant cette même logique de démarcation, la défense inconditionnelle d'un libéralisme culturel d'Etat dans les pays occidentaux[120], tolérant

[117] Cité dans Mel Scott, *op. cit.*, p. 3.

[118] Mary E. McCombie, *op. cit.*, p. 136.

[119] Le rejet et la répression de l'art moderne officialisés dans l'URSS stalinienne ont connu néanmoins des évolutions au cours du 20e siècle et n'ont pas totalement interdit l'existence de poches de liberté artistique relative, en particulier à la période qui nous concerne, comme l'ont montré diverses études récentes visant à complexifier l'image habituelle de cet antagonisme culturel Est/Ouest. Il existe ainsi dans l'après-guerre une peinture abstraite polonaise qui est même soutenue à certaines occasions par les autorités officielles à des fins de représentation nationale à l'étranger : voir Kinga Lenga, « Traverser les frontières. De l'art informel polonais » [En ligne], Mathilde Arnoux (éd.), *OwnReality…*, *op. cit.*, 2017, https://dfk-paris.org/ fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html#/resolve/articles/23323/fr/fr (consulté le 15 août 2020). Voir aussi à ce sujet Mathilde Arnoux, « *To Each His Own Reality*: How the analysis of artistic exchanges in Cold War Europe challenges categories », *Artl@s Bulletin*, vol. 3, n°1, printemps 2014, p. 30-40. S'il faut donc nuancer l'opposition schématique entre modernisme occidental et antimodernisme oriental, celle-ci constitue bien néanmoins à cette période une grille d'analyse largement partagée à l'Ouest, notamment parmi les responsables publics de la culture qui nous intéressent ici.

[120] Brandt, par exemple, l'exprime sans détour : « la dictature de l'art et la liberté de l'art sont des contraires qui voisinent à Berlin comme dans aucune autre ville au monde. Le mur trace aussi un trait de séparation clair

même à l'égard des œuvres les moins conventionnelles. L'affirmation sur le plan intérieur, par les représentants politiques nationaux, des valeurs libérales que nous avons évoquées plus haut ne peut se comprendre indépendamment de ce contexte diplomatique. Celui-ci constitue en outre un argument efficace contre toutes les attaques et tentatives de censure à l'encontre des œuvres d'avant-garde, en assimilant ces oppositions conservatrices et répressives intérieures à l'autoritarisme culturel soviétique, qu'elles abhorrent par ailleurs[121].

Ce type d'argumentaire a cependant des effets ambivalents : le contre-modèle soviétique tend à jeter le soupçon sur toute forme d'art politisé, assimilé à une forme d'instrumentalisation propagandiste comparable à celle promue par le réalisme socialiste[122], quand bien même cette politisation passe dans les œuvres d'avant-garde par des moyens non-conventionnels et une attitude contestataire bien peu compatibles avec le conformisme académique imposé par l'esthétique officielle soviétique. Au-delà des œuvres explicitement politiques, ce sont même les avant-gardes figuratives dans leur ensemble qui peuvent se trouver suspectées de compromissions avec le réalisme prescrit à l'Est, en particulier en RFA où les tendances figuratives qui coexistaient dans l'immédiat après-guerre avec les mouvances abstraites se sont trouvées progressivement marginalisées[123]. Certains abstraits même peuvent se trouver écartés pour ces raisons, comme Otto Freundlich : peintre abstrait juif, désigné comme « dégénéré » – l'une de ses sculptures faisait même la couverture du catalogue de l'exposition « *Entartete Kunst* » –, arrêté en France en 1943 et mort déporté à Sobibor, Freundlich aurait eu toutes les raisons de recevoir les honneurs des institutions artistiques ouest-allemandes après-guerre, mais, notoirement communiste aussi, il est absent de la première documenta en 1955. Là encore, donc, ces facteurs géopolitiques, s'ils favorisent une certaine reconnaissance et promotion officielles de l'art d'avant-garde, ne bénéficient pas indifféremment à toute orientation avant-gardiste et tendent à en privilégier une conception formaliste et dépolitisée qui est précisément l'objet de remises en cause croissantes dans le champ de l'art à partir des années 1960.

---

entre ces deux concepts » (« Gruβwort des Regierenden Bürgermeisters für den Katalog zur Ausstellung "Kunstdiktatur" der Galerie "S" », 1963, LAB/B Rep. 002 - Nr. 10961).

[121] C'est l'argument qu'utilise l'ex-directeur du MoMA Alfred Barr, en réponse aux attaques de Dondero assimilant les artistes modernes à des crypto-communistes (« Is Modern Art Communistic? On the contrary, says an expert, it is damned in Soviet Russia as it was in Nazi Germany », *New York Times*, 14 décembre 1952).

[122] C'est le sens du discours de Kennedy à Amherst en 1963 : dans la mesure où l'art n'est pas « une forme de propagande » ni « une arme, » il ne doit pas non plus pénétrer « les sphères de la polémique et de l'idéologie » (« Remarks at Amherst College », *op. cit.*). Voir les analyses de Michael Brenson à ce sujet : « "Pour une raison ou une autre", expliquait Livingston Biddle, "les membres du Congrès pensaient que si un artiste était vraiment excellent, il n'exprimerait pas d'opinion indésirable". […]. Le véritable artiste, tel que l'Amérique l'appréciait, à l'inverse de l'Union soviétique, est au-dessus des luttes géopolitiques, qui mettaient alors en danger le monde, et des divisions sociales qui, dans les années 1960, mettaient en danger le pays. » (*op. cit.*, p. 20).

[123] Catherine Wermester a montré comment Otto Dix a subi, dans les années 1950, une forme d'ostracisation en RFA, pris dans le double étau des suspicions d'accointances de la peinture figurative avec le régime nazi et avec le réalisme socialiste (« Otto Dix, artiste "dégénéré" et réactionnaire », *op. cit.*). Selon Jost Hermand, dans l'après-guerre en RFA, « toute forme de réalisme était décrite tout simplement comme le signe d'un manque de liberté, autrement dit, comme la reproduction moutonnière d'une réalité donnée ou comme un conformisme non moins moutonnier vis-à-vis de la dictature artistique stalinienne » (« Modernism Restored », *op. cit.*, p. 28).

3. L'adoption des logiques de l'avant-garde : un choix par procuration et sous contrainte

Produire et collectionner les œuvres qui constitueront le patrimoine des générations futures ; diffuser au plus grand nombre et sur tout le territoire les meilleurs exemples de l'art en train de se faire ; stimuler et accompagner le développement de carrières d'artistes de haut niveau ; afficher un positionnement politique distinctif et valorisant par le soutien à la modernité artistique ; étendre l'influence et la réputation extérieures d'un pays, d'une région, d'une ville en rivalisant avec ses homologues dans le champ transnational de l'art actuel. Ces ambitions, qui déclinent dans le sous-secteur des arts plastiques les principaux objectifs de politiques culturelles alors en plein essor, conditionnent à divers degrés le développement d'une intervention publique nouvelle en matière d'art contemporain. Aussi déterminantes soient-elles, elles restent cependant insuffisantes pour expliquer les transformations dont nous avons observé les effets dans les chapitres précédents – et ce pour deux raisons au moins.

Premièrement, si elles rendent bien compte de l'implication croissante des autorités publiques en faveur de l'art contemporain au sens le plus général, elles n'expliquent qu'assez peu en revanche le soutien spécifique apporté, au sein de la production récente, aux diverses tendances de l'avant-garde. Tout au plus favorisent-elles l'adoption, aux différents échelons gouvernementaux et administratifs, d'une attitude généralement bienveillante à l'égard de l'art moderne, qui rompt certes avec la défiance et l'hostilité systématiques qui pouvaient prévaloir à des époques antérieures. Mais cette attitude, d'une part, n'est pas systématique : que ce soit en RFA, aux Etats-Unis ou en France, les attaques de responsables publics d'importance diverse à l'encontre des avant-gardes artistiques demeurent nombreuses dans les années 1960. D'autre part, ces encouragements restent souvent assez vagues et d'un haut degré de généralité, d'autant que la plupart des élus et des hauts fonctionnaires impliqués dans le développement de ces politiques n'ont pas une connaissance très précise de l'état le plus récent du champ des arts plastiques[124]. Comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, c'est souvent à une modernité déjà historique et consacrée, expurgée de ses éléments les plus corrosifs et réinsérée dans la continuité d'une histoire de l'art canonique, que se réfèrent ces responsables publics quand ils affirment leur engagement en faveur de la création actuelle. C'est aussi que cet avant-gardisme tempéré et esthétisant correspond mieux aux objectifs poursuivis par ces politiques artistiques, qu'il s'agisse d'embellir les espaces publics ou de promouvoir l'image nationale à l'étranger.

[124] Même Pompidou, exemple-type du responsable politique amateur averti d'art contemporain, peut se trouver désarçonné par les choix des experts chargés d'appliquer sa politique artistique, par exemple ceux de François Mathey pour l'exposition « Douze ans d'art contemporain » (dont nous reparlerons) : « Georges Pompidou pensait en fait "art moderne". François Mathey, lui, pensait "art contemporain", c'est-à-dire jeunes artistes vivants, artistes de trente à quarante ans. Alors que Georges Pompidou pensait Vasarely, François Mathey exposait Buren, Toroni, Mosset. C'est ce décalage que l'exposition "Douze ans d'art contemporain" a révélé. » (Claude Mollard, « Le hiatus entre art moderne et art contemporain », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 146).

Deuxièmement, au-delà de la relative distance du pouvoir politique vis-à-vis des enjeux très spécifiques du secteur restreint de l'art contemporain, joue une contrainte plus structurelle, liée aux principes fondamentaux du modèle démocratique libéral dont se prévalent les institutions politiques des trois pays étudiés : l'impossibilité pour les gouvernants de s'impliquer directement et ouvertement dans les décisions proprement artistiques et la nécessité de maintenir, au moins formellement, le principe d'une neutralité du politique en matière de préférences esthétiques. Autrement dit, si les représentants politiques peuvent défendre le projet d'un soutien accru à l'art contemporain en général, ils ne sont pas autorisés en revanche (en théorie du moins) à prendre parti de manière officielle en faveur de tendances ou de doctrines artistiques particulières. Cette contrainte négative a un versant positif, sur lequel nous allons à présent nous concentrer : la délégation de ces choix artistiques à des spécialistes reconnus, indépendamment du statut et de l'autorité que peuvent leur conférer leurs fonctions officielles.

Ce sont ces intermédiaires de l'action publique qui sont les responsables directs de la sélection des œuvres et des artistes à acquérir, à exposer, à récompenser, etc. C'est donc sur eux que l'attention doit se porter pour saisir comment une politique générale de soutien à la création plastique, conditionnée par les facteurs précédemment évoqués, peut aboutir à une intégration jusqu'alors inédite de l'art d'avant-gardes aux institutions officielles de la culture. Autrement dit, la réorientation de ces institutions vers l'avant-garde se joue moins en amont qu'en aval de la décision politique *stricto sensu*. Parce que dans une démocratie libérale, le politique ne doit pas s'immiscer dans les processus de sélection artistique, la mise en œuvre des politiques culturelles dans chacun de ses sous-secteurs est loin de se réduire à une application neutre, à une simple opération de traduction des décisions qui la précèdent[125]. Au contraire, dans le cas qui nous intéresse, c'est cette étape qui produit la conversion, tout à fait déterminante, d'une volonté de soutien global à la production artistique en un engagement en faveur de tendances spécifiques dans le champ de l'art. Appréhender cette conversion implique donc, dans la suite

[125] A cet égard, la réévaluation, engagée par les politistes déjà depuis un certain temps, de l'étape de la mise en œuvre dans le déploiement des politiques publiques – le refus de réduire celle-ci à un pur acte d'exécution « *top-down* » et la prise en compte de l'autonomie relative des acteurs de la mise en œuvre – apparaît particulièrement justifiée et doit même être poussée d'un cran dans le cas des politiques culturelles : car toute une partie des choix qui déterminent le sens et les effets de ces politiques – leurs résultats les plus visibles, à commencer la sélection des œuvres auquel le public sera confronté – échappe, par principe, aux décideurs politiques pour être déléguée à des intermédiaires spécialisés, dont l'autonomie décisionnelle est précisément conçue et institutionnalisée pour éviter l'ingérence du politique. Ce cas des politiques culturelles apparaît donc particulièrement intéressant pour corriger certains défauts rémanents de l'analyse des politiques publiques, qui reste souvent attachée à une conception verticale, linéaire et descendante du pouvoir et inconsciemment alignée sur la perspective des élus à la tête de l'Etat, ce qui conduit, même lorsqu'elle exprime la volonté bienvenue de réévaluer le rôle des intermédiaires, à assimiler leur action à une sorte d'interprétation déformante de la décision politique, posée comme point d'origine et source de légitimité indépassables de l'action publique. Dans le cas des intermédiaires auxquels nous allons ici nous intéresser, leur autonomie n'est pas celle, très limitée, d'une « marge d'interprétation » de décisions qui les précéderaient, mais bien celle, pleine et entière, de décideurs disposant dans leur champ de compétence d'une légitimité spécifique, indépendante de leurs autorités de tutelle politiques et administratives. Sur la notion de mise en œuvre des politiques publiques, voir Patrick Hassenteufel, *Sociologie politique, op. cit.*, p. 93-114.

de ce chapitre, de déplacer le point focal de l'analyse d'un groupe de décideurs à un autre, des responsables politiques vers les intermédiaires spécialisés de l'action culturelle – même si, comme nous le verrons, la frontière entre ces deux catégories d'agents est parfois poreuse.

3.1. « On ne peut pas ne pas choisir… »

Nous avons souligné à plusieurs reprises le rôle décisif que jouent tout à la fois le contexte contemporain de la guerre froide et le souvenir récent des fascismes des années 1930-1940 dans l'engagement croissant des pays occidentaux, par opposition à ces anti-modèles passés et présents, en faveur d'un certain libéralisme culturel, qui forme un cadre propice à l'expression et à la reconnaissance publiques des œuvres d'avant-garde. Ces garanties apportées à la liberté artistique ne se réduisent pas cependant à un positionnement tactique et superficiel, motivé par des intérêts géopolitiques immédiats, mais constituent bien un principe fondamental des régimes en question, consacré par exemple par la constitution ouest-allemande de 1949. C'est donc plutôt cette recherche conjoncturelle de différenciation vis-à-vis du dirigisme de régimes adverses qui « surdétermine » les fondements libéraux des politiques culturelles occidentales.

Ces principes d'action publique ne se limitent pas d'ailleurs au secteur culturel mais sont censés s'appliquer plus généralement à tout exercice du pouvoir dans un champ social donné, dans la mesure où « la soumission – au moins partielle – de la régulation publique des rapports sociaux au respect – au moins formel – du principe d'auto-organisation des espaces sociaux différenciés » constitue, selon la formule de Vincent Dubois, « un élément central de la définition sociologique [des] régimes » démocratiques libéraux[126]. Néanmoins, le cas des arts se distingue d'autres secteurs d'intervention publique, tant la conquête d'une autonomie spécifique a été un enjeu central de l'histoire des différents champs artistiques et s'est confrontée de manière récurrente, notamment dans les arts plastiques, aux contraintes hétéronomes imposées par les Etats, depuis les académies officielles du 19e siècle jusqu'aux doctrines totalitaires du 20e siècle. C'est dire que la reconnaissance officielle de cette autonomie et, surtout, la garantie de la liberté de création qui en est le principal corollaire, représentent tout à la fois un enjeu symbolique fort, pour démontrer publiquement la réalité et la valeur de ces institutions démocratiques libérales, et un impératif politique indispensable, pour légitimer auprès des divers agents des champs artistiques toute intervention publique dans leurs activités. D'où la réaffirmation constante de ces principes dans les discours officiels traitant des rapports de l'Etat aux arts, tout au long de cette période, et dont on pourrait citer de très nombreux exemples – en voici trois seulement, de l'après-guerre jusqu'aux années 1970 :

> *L'adjoint à la culture ne doit jamais confondre son service avec celui d'un censeur. Ne rien interdire ni couper, mais soutenir et accompagner, voilà pourquoi il est là. L'art et la science doivent se développer librement. Là où des manifestations artistiques ou*

[126] Vincent Dubois, « L'action de l'Etat, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°201-202, 2014, p. 21.

culturelles le contraignent à des prises de position négatives, il doit s'efforcer de marier le point de vue de l'administration municipale avec son opposé.[127]

Nous reconnaissons sans réserve qu'aucun gouvernement ne peut faire advenir l'excellence artistique. Celle-ci doit découler de la qualité de la société et de la prospérité de la Nation. Aucun gouvernement non plus ne devrait chercher à restreindre la liberté de l'artiste de poursuivre sa vocation à sa manière. La liberté est une condition essentielle pour l'artiste et, dès que la liberté est réduite, la perspective d'accomplissement artistique l'est aussi.[128]

Je crois que le rôle essentiel de l'Etat est de donner des moyens. […] Que ferait-il d'autre à moins d'essayer de créer un art officiel ? […] L'artiste par vocation profonde aspire à l'indépendance, quand ce n'est pas à la contestation, et tout art officiel est désormais condamné à la médiocrité. […] Que l'Etat donne des moyens, donc, et puis qu'il laisse agir le génie de son temps et de son peuple. Mieux vaut en la matière le gaspillage que la volonté de bien employer son argent.[129]

Or, l'extension de l'intervention publique dans les différents champs artistiques, qu'implique le développement des politiques culturelles, ne peut manquer de sembler entrer en contradiction ou, du moins, en tension avec ce cadre juridique et institutionnel libéral. Aux Etats-Unis, où cette intervention est inexistante avant les années 1960 et où toute expansion du pouvoir fédéral est rapidement suspectée de menacer les libertés fondamentales, l'articulation entre le projet d'une politique culturelle nationale et la protection de la liberté et du pluralisme artistiques constitue un problème abondamment débattu, dans la presse comme au Congrès, et les défenseurs du NEA doivent s'appuyer sur l'exemple des pays d'Europe de l'Ouest pour donner la preuve par le fait de la possible compatibilité de ces deux visées[130].

Il faut bien souligner, en effet, que ce problème n'existe que parce qu'émergent des formes d'intervention inédites et plus étendues que par le passé dans les arts, et surtout dans le domaine de la création contemporaine. Le choix qui était fait auparavant par les pouvoirs publics (non seulement aux Etats-Unis, mais dans nombre de pays européens) d'abandonner pour une large part les premières étapes des carrières artistiques, aides financières et marques de reconnaissance initiales, à des acteurs privés (marchands, collectionneurs, critiques d'art, salons et lieux d'exposition indépendants), était un moyen de prévenir l'émergence d'une telle difficulté, en supprimant l'un des termes de l'alternative : la non-intervention ou le « laissez-faire » généralement affiché[131] empêchait théoriquement tout reproche potentiel de mise au pas

[127] Deutscher Städtetag, « Ergänzungsleitsätze für Kulturdezernenten » (1948), *op. cit.*

[128] Lyndon Johnson, « Statement by the President on the Proposed National Foundation on the Arts and Humanities », 10 mars 1965, Gerhard Peters, John T. Woolley (éd.), *The American Presidency Project* [En ligne], https://www.presidency.ucsb.edu/documents/statement-the-president-the-proposed-national-foundation-the-arts-and-humanities (consulté le 14 septembre 2021).

[129] Georges Pompidou dans Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… » (1972), *op. cit.*

[130] Lors de son audition à la Chambre des Représentants du 23 février 1965, Roger Stevens, le futur directeur du NEA, explique aux élus comment les villes ouest-allemandes, tout en finançant l'essentiel du budget de leurs théâtres, opéras, ballets, etc., n'exercent aucun contrôle politique sur ceux-ci (*Joint hearings before the Special Subcommittee on Arts and Humanities of the Committee on Labor and Public Welfare, Eighty-ninth Congress, first session*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1965, p. 17-18).

[131] Ce laissez-faire revendiqué peut être nuancé : il a pu aussi recouvrir des interventions simplement peu

ou de réduction de la liberté de création artistique par la puissance publique. Le problème fait retour à partir du moment où, non seulement les politiques culturelles gagnent en étendue et en importance, mais surtout incluent désormais de manière croissante l'art le plus récent dans leur rayon d'intervention. En effet, pour ce qui relève de l'art ancien, déjà historicisé et patrimonialisé, les représentants de l'Etat peuvent se contenter d'accorder leurs choix aux valeurs consacrées – c'est-à-dire de couronner par une canonisation officielle l'orientation dominante qui se dégage du cumul d'évaluations passées – et ainsi se protéger de tout blâme éventuel en se rangeant derrière l'autorité de spécialistes savants, dont les possibles divergences de jugements au sujet d'œuvres et de tendances artistiques anciennes n'ont pas, de toute façon, la même acuité ni le même caractère polémique qu'elles pouvaient avoir dans le temps de leur actualité. S'agissant de la production récente en revanche, ils doivent inévitablement intervenir dans des débats nettement plus actifs, incertains et controversés, mettant aux prises, non plus les évaluations à prétentions scientifiques d'historiens de l'art aux désaccords feutrées et souvent ésotériques, mais les jugements de goûts de critiques d'art parfois violemment opposés, étalés dans des publications grand public, à propos d'œuvres et d'artistes dont la reconnaissance est encore fragile et débutante, en tout cas incapable à ce stade de recueillir un consensus relativement stable. C'est la difficulté qu'identifie très clairement Gaëtan Picon en 1960 :

> *L'intervention de l'Etat dans le domaine de la culture contemporaine le met en présence d'une responsabilité nouvelle. L'Etat ne court aucun risque quand il apporte à la connaissance historique, à l'enseignement – son aide et sa caution : le passé enseigné est transmis tout jugé à ceux qui l'enseignent. […] Mais s'il s'attache à une action de diffusion culturelle, au sens où nous l'avons définie, ne sera-t-il pas accusé de dirigisme arbitraire ? Ici, il ne s'agit plus de transmettre des valeurs, en effet, mais de* les choisir.[132]

Et en effet, lorsqu'il s'agit d'aides directes à la production actuelle, même les programmes publics les plus larges et pluralistes ne peuvent échapper à la nécessité d'une sélection et d'une hiérarchisation des œuvres et des artistes méritant les acquisitions, commandes, expositions, bourses ou prix officiels. Cette nécessité est d'autant moins dissimulée ou contournée par les administrateurs culturels des années 1960 qu'ils tendent à privilégier, comme nous l'avons assez souligné, la distinction et la diffusion d'une culture d'excellence à la représentation équitable de l'ensemble des tendances artistiques coexistant dans le champ de l'art : « *Fairness in art is not nearly so interesting as quality* », comme le résumait Henry Geldzahler[133]. Loin de

appuyées, au goût peu risqué, médiocre ou conservateur, comme le remarque Gaëtan Picon 1960 dans son discours de Béthune : « La doctrine implicite de la IIIe République a été de limiter l'action de l'Etat à l'objectivité de l'Enseignement et d'abandonner à une liberté incontrôlée la création artistique. Laissant mourir Verlaine et Gauguin misérables, l'Etat n'avait aucune mauvaise conscience : c'était même respecter la création que de ne pas intervenir. L'existence du poète ou de peintres maudits attestait la largesse d'esprit de l'Etat, sa tolérance. Ce serait là une position parfaitement défendable si l'Etat s'interdisant en même temps tout achat de tableaux artistes vivants… Mais l'Etat n'a jamais cessé de commander des tableaux […]. La Troisième République a choisi sans le croire : mais elle a moins bien choisi que Louis XIV, ou même que Napoléon III. » (*op. cit.*, p. 16-17).

[132] *Ibid.*, p. 12.

[133] John Pultz, *op. cit.*, p. 17 (voir *supra*, chapitre 4, 3.2.4).

déduire du nécessaire respect de l'autonomie artistique le principe d'une rigoureuse neutralité esthétique de l'Etat, ils défendent au contraire le besoin et la légitimité d'une intervention publique sélective, assumant leur engagement en faveur de certaines tendances de l'art de leur temps, comme le moyen, face à la masse hétéroclite de la production contemporaine, de soutenir les meilleurs artistes et de former le goût du plus grand nombre tout à la fois :

> *Si nous prenions le domaine culturel comme un fait, sans prononcer aucun jugement de valeur, il apparaît comme la juxtaposition de tendances incompatibles, et d'œuvres qui sont incompatibles, non seulement parce qu'elles relèvent de tendances opposées, mais parce que leur langage, le plan sur lequel elles se situent sont irréductibles. Qui peut imaginer que le rôle des Maisons de la Culture soit de montrer l'image d'un tel chaos ? […] Et puis, pour dissiper cette objection du* Dirigisme arbitraire *que l'on ne manquera pas de nous faire, il y a un argument irréfutable. On ne peut pas ne pas choisir : on choisit toujours. […] Aujourd'hui, nul ne conteste qu'il faille faire entrer au Musée les nouveaux Cézanne ; mais on tient en même temps à faire entrer […] les nouveaux Carolus Duran. Alors, on soutient trop ce qui ne le mérite pas ; on ne soutient pas assez ce qui le mérite. A la fleur plus précieuse (et plus coûteuse) que les autres, il faut plus que la goutte de l'arrosoir égalitaire…*[134]

3.2. Une intermédiation spécifique : les « décideurs artistiques »

Extension de l'interventionnisme culturel vers la création plastique actuelle ; nécessité de garantir, voire de consolider l'autonomie du champ de l'art ; volonté de distinguer l'excellence artistique, d'après une conception légitimiste de la culture et de ses institutions. La conciliation, a priori difficile, de ces trois conditions, qui pèsent sur toute action publique menée dans le secteur de l'art contemporain à cette époque, constitue l'un des problèmes fondamentaux à résoudre pour les administrations culturelles et leurs responsables. La réponse apportée repose, en premier analyse, sur deux grands piliers. Tout d'abord, la dissociation, autant que possible, entre les responsables politiques et administratifs et ce que l'on peut appeler les « décideurs artistiques », c'est-à-dire les spécialistes chargés de sélectionner les œuvres et les artistes dignes de recevoir les marques du soutien public (financier, matériel ou symbolique), mais aussi de définir la forme et les orientations de programmes et d'institutions artistiques, dans la mesure où ceux-ci engagent des enjeux proprement esthétiques[135] – et ce, même si, dans les faits, il est difficile d'assurer une distinction pleine et entière de ces deux types de fonctions, ne serait-ce que parce qu'en dernier lieu, ces décideurs artistiques sont toujours nommés ou du moins validés et reconnus par des autorités de tutelle dépendant à divers degrés du pouvoir politique. L'attribution, ensuite, de ces fonctions de décision à des individus et des organisations jugés

[134] Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 13-17. C'est là d'ailleurs une conviction partagée avec Malraux qui explique en 1959 lors d'une conférence de presse que « quiconque subventionne choisit son subventionné. Et s'il croit ne pas choisir, choisit, sans le savoir, l'amateur de Feydeau » (Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *op. cit.*, p. 467).

[135] Ce qu'Olivier Roueff appelle les « dispositifs » et les « catégories d'appréciation de la réception » : par exemple la scénographie d'un espace d'exposition, l'architecture d'un musée, la thématique d'une manifestation artistique (indépendamment de la sélection des œuvres), les critères de sélection d'un programme de bourse ou d'un prix, etc. (Olivier Roueff, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation », Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (éd.), *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014, p. 188-189).

compétents et légitimes *en premier lieu* du point de vue du champ artistique auquel leurs choix vont devoir s'appliquer, et non en fonction d'un statut ou d'un capital symbolique acquis dans le champ bureaucratique ou politique (comme c'est le cas dans un système culturel dirigiste) ou de leur seul capital social, c'est-à-dire du réseau de relations dont ils disposent dans l'un ou l'autre de ces deux champs (à l'instar, par exemple, des inspecteurs des beaux-arts en France sous la IIIe République et même de certains conservateurs de musées, souvent de simples amateurs d'art recrutés par cooptation avant le milieu du 20e siècle[136]).

Les figures d'intermédiaires sont un objet d'étude privilégié aussi bien de la science politique et de la sociologie des organisations que de la sociologie et de l'économie de l'art et de la culture, mais dans un sens légèrement différent. Dans le premier cas, les intermédiaires sont définis par leur position à l'interface entre le champ étatique et le secteur cible de l'intervention (ou bien le champ social à la source d'une demande ou d'un problème public). Leur fonction principale est alors de permettre de nouer une compréhension et des accords réciproques entre gouvernants et gouvernés[137]. Dans le second cas, les intermédiaires sont situés plutôt entre les producteurs culturels au sens large et un public plus ou moins déterminé, avec pour fonction principale la construction et la prescription de valeurs artistiques[138]. La figure du « décideur artistique » relève plutôt du premier modèle, au sens où il se définit principalement comme intermédiaire de l'action publique[139]. Nous proposons d'ailleurs cette dénomination par contraste avec la formule courante de « décideur politique », manière de souligner la dissociation de ces deux types de décision publique au fondement de ces positions spécifiques d'intermédiaires : il faut quelqu'un pour choisir les œuvres et les artistes au nom des pouvoirs publics, qui ne soit pas, précisément, un décideur politique. Mais il emprunte aussi, bien sûr, certains traits aux intermédiaires culturels, du fait de ses affiliations socio-professionnelles et, surtout, de sa fonction centrale, qui est bien celle d'un prescripteur de valeurs esthétiques. L'ambiguïté néanmoins de ce rôle tient à ce que les opérations de sélection artistique qu'il effectue sont un service qui s'adresse à trois instances tout à la fois – la puissance publique, le champ artistique, le grand public – sans que la hiérarchie relative ni même la compatibilité entre ces trois destinataires de son activité et ces trois sources de légitimité ne soient toujours bien claires, comme cela apparaîtra surtout après 1968. La situation se complexifie encore si l'on

[136] Sur le recrutement des inspecteurs des beaux-arts, voir Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 47-48 ; sur le caractère encore peu professionnalisé des conservateurs de musée au début du 20e siècle, voir Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *op. cit.*, p. 141-142 ; et Michela Passini, « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, n°21, 2015, p. 149-168.

[137] Voir Olivier Nay, Andy Smith (éd.), *Le gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action politique*, Paris, Economica, 2002, p. 47-86 ; et Patrick Hassenteufel, *Sociologie politique*, *op. cit.*, p. 213-242.

[138] Voir notamment Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff (éd.), *La Culture et ses intermédiaires*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014 ; et Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (éd.), *op. cit.*

[139] C'est la manière dont le directeur du NYSCA décrit son rôle : « le Conseil est à mi-chemin entre le monde des arts et le monde gouvernemental : il est l'ambassadeur et l'interprète de l'un à l'autre » (Eric Larrabee, « The Arts and Government in New York State », NYSCA (éd.), *Annual Report 1971-1972*, *op. cit.*, p. 17).

considère, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, que ces intermédiaires tendent peu à peu à se constituer en un sous-champ concurrentiel et donc à poursuivre également des stratégies et des enjeux qui leur sont propres, définis en relation avec leurs homologues.

Quoi qu'il en soit, l'émergence de ces décideurs artistiques s'accomplit à travers plusieurs mécanismes institutionnels, règles et pratiques plus ou moins formalisés. Au-delà des garanties juridiques apportées à l'indépendance des administrations et des établissements culturels, l'organisation et le fonctionnement de ces institutions sont pensés pour isoler et autonomiser, autant que faire se peut, les intermédiaires responsables des choix artistiques de leurs supérieurs hiérarchiques, de leurs autorités de tutelle ou de leurs financeurs publics (selon les cas). L'analyse de ces modalités concrètes de prise de décision est nécessaire pour éviter de tomber dans une vision enchantée de ce libéralisme culturel dont nous avons exposé les fondements plus haut. En tant que principe général, celui-ci apparaît garanti par le droit et semble recueillir un consensus général dans les discours publics, de quelque bord que ce soit. Dans les faits cependant, il est régulièrement l'objet de transgressions ou, du moins, de tentatives de transgression de la part des représentants politiques, comme nous l'avons constaté, depuis les récriminations de tel *Kultusminister* rhénan contre une exposition sur Dada jusqu'aux tentatives d'immixtion du ministre des Affaires culturelles dans les choix des inspecteurs des beaux-arts, en passant par les attaques de *Congressmen* contre les subventions fédérales accordées à des œuvres d'avant-garde[140]. Si ces accrocs restent limités dans leurs effets, c'est bien que l'autonomie de ceux que nous avons appelé les décideurs artistiques est assurée, non seulement par sa promulgation comme valeur cardinale de l'action culturelle, mais aussi et surtout par des règles et des formes d'organisation concrètes qui l'institutionnalisent et la protègent.

Les cas de l'Allemagne de l'Ouest et des Etats-Unis sont exemplaires à cet égard[141], bien que leurs modèles soient très différents. En RFA, les choix artistiques sont presque entièrement aux mains des directeurs d'établissements publics ou parapublics que sont les musées, les centres d'art et les diverses associations artistiques subventionnées, c'est-à-dire des spécialistes extérieurs à l'administration centrale et qui bénéficient, face à celle-ci, d'une importante marge d'autonomie, même lorsqu'ils ont un statut de fonctionnaire. Ils profitent en effet, comme nous l'avons vu, de ce qu'ils dépendent d'administrations locales, en général de taille modeste, pour apparaître comme les seuls spécialistes légitimes dans leur secteur d'activité : on ne trouve pas, dans les municipalités, l'équivalent des fonctions de chef de la Création artistique ou de directeur des Arts visuels qui structurent les politiques artistiques d'Etat française et américaine.

[140] Voir *supra*, respectivement chapitre 5, 3.1.2. ; chapitre 3, 4.3. ; chapitre 4, 3.3.2.

[141] C'est moins le cas en France, du fait d'une tradition de centralisme et de monopolisation par l'Etat des instruments et des institutions de la culture, à l'instar des musées ou de la commande artistique, dans une très large mesure sous son contrôle. Si la séparation des lieux de la décision artistique vis-à-vis des représentants politiques est donc moins marquée qu'en RFA ou aux Etats-Unis, d'autres mécanismes et contraintes permettent d'éviter ou, du moins, de limiter le contrôle politique sur les choix artistiques officiels, comme nous le verrons ensuite.

Autrement dit, ils disposent d'une légitimité de fait, liée à la compétence quasi exclusive qui est la leur à l'échelle des petites administrations dont dépendent les politiques culturelles ouest-allemandes. Celle-ci est confortée en outre par les conditions historiques de formation de la RFA, qui délégitiment, plus qu'ailleurs, les tentatives d'immixtion des élus dans les décisions artistiques. Elle peut s'appuyer enfin, de manière plus formelle, sur les recommandations réitérées des organes de coordination nationale des politiques culturelles, à l'instar du DST rappelant en 1965 à ses villes membres la nécessité d'accorder au « directeur d'un établissement culturel municipal […] un niveau particulièrement élevé de liberté dans ses responsabilités »[142].

Le NEA et le NYSCA adoptent quant à eux, en s'inspirant de l'Arts council britannique, un double système de gouvernance par conseils qui doit garantir le respect de l'« *arm's length principle* », c'est-à-dire la distance et l'indépendance (relative) vis-à-vis du pouvoir politique. Comme nous l'avons détaillé, ces deux administrations sont d'abord dotées, à leur tête, d'un conseil de personnalités nommées pour leur compétence et leur légitimité dans un domaine culturel spécifique, qui détermine et contrôle les grandes orientations de la politique et des activités menées, et doit être systématiquement consulté par les directeurs de l'agence et de ses départements. Parce que les membres de ces conseils « ne sont pas payés, [que] leurs mandats sont échelonnés dans le temps, [qu']ils sont difficiles à révoquer et [que] leur prise de décision est collective […], en-dehors de choix budgétaires ou de mesures restrictives, les moyens pour les élus officiels d'influencer [ces agences artistiques] sont limités »[143]. A ces conseils centraux s'ajoutent, pour l'attribution de la plupart des programmes de subvention spécifiques, des *peer panels* reposant sur un principe similaire, c'est-à-dire une délibération entre des spécialistes extérieurs à l'administration, nommés pour une durée limitée et sans rémunération – leurs choix étant contrôlés et validés par le conseil supérieur, qui se contente généralement de les suivre.

Si ces *peer panels* sont caractéristiques du modèle anglo-saxon d'administration culturelle, on retrouve de semblables mécanismes en France également, où les choix artistiques sont régulièrement confiés à des commissions consultatives, dont nous avons évoqué plusieurs exemples : la direction des Musées de France dispose ainsi de ses propres commissions décidant des acquisitions des musées nationaux, principalement composées de conservateurs de musée, et le service de la Création artistique crée en 1963 une commission de la création artistique elle-même subdivisée en comités chargés des achats et commandes de l'Etat dans les divers domaines des arts plastiques. En RFA, même si ce procédé apparaît moins systématique, on retrouve néanmoins des commissions délibératives comparables, permanentes ou *ad hoc*, que ce soit pour la Deutsche Künstlerhilfe au niveau national[144], pour les acquisitions de la

[142] Deutscher Städtetag (éd.), *Städtische Kulturpolitik, op. cit.*, p. 17.
[143] Julia F. Lowell, Elizabeth Heneghan Ondaatje, *op. cit.*, p. X.
[144] Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand (éd.), *Handbuch der Kulturpreise, op. cit.*, p. 21.

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen au niveau régional[145] ou pour l'attribution d'aides directes aux artistes plasticiens à Düsseldorf au niveau municipal[146].

Le cas de la RFA démontre aussi le rôle spécifique de la décentralisation culturelle dans la protection des décideurs artistiques vis-à-vis des élus ou de leurs administrations de tutelle. De même, l'effort mené aux Etats-Unis pour doter chaque Etat d'agences sur le modèle du NEA et du NYSCA se comprend dans une certaine mesure comme un moyen d'éviter une excessive concentration de l'administration publique de la culture. Ceci permet, d'une part, de limiter l'exposition au risque d'une monopolisation autoritaire du pouvoir culturel par les autorités centrales et, d'autre part, de subdiviser l'administration culturelle en unités d'envergure plus limitée, face auxquelles les décideurs artistiques (ainsi que les récipiendaires de leurs aides) sont dans une relation de pouvoir moins asymétrique. Au-delà même de la décentralisation *stricto sensu*, la dispersion des lieux de décision apparaît comme une garantie de pluralisme : « dans un régime qui se veut démocratique et après la reconnaissance officielle de la multiplicité des styles vivants », explique ainsi le directeur de la Biennale de Paris, « le sort de l'art français – s'il en existe un – ne peut être confié à un seul homme, ni même à une commission hétérogène ; il existe la multiplication et la séparation des responsabilités »[147].

Ces divers mécanismes de délégation, de décentralisation et de désétatisation des décisions artistiques ont enfin pour effet de multiplier les degrés d'intermédiation entre le pouvoir politique responsable en dernière instance des politiques culturelles et les individus concrètement en charge de sélectionner les œuvres et les artistes à soutenir. Le cas de la politique culturelle fédérale américaine en est une illustration assez frappante, puisque le petit groupe d'artistes, de critiques d'art et de conservateurs de musées qui forment l'un de ces *peer panels* chargé, par exemple, de sélectionner les récipiendaires du Visual Artists' Fellowship Program, sont séparés par quatre ou cinq degrés de la présidence américaine. Ils sont nommés tout d'abord par le directeur du département des Arts visuels du NEA, qui peut d'ailleurs aussi s'appuyer sur un « *policy overview panel* » chargé de le conseiller sur les orientations générales de sa politique ; ce directeur est lui-même nommé et supervisé par le *Chairman* du NEA, dont les décisions comme celles de ses sous-directeurs sont contrôlées par le National Council on the Arts ; enfin le président et le conseil du NEA sont eux-mêmes chapeautés par le Federal

[145] Le conseil d'administration de la Kunstsammlung comprend essentiellement des représentants politiques régionaux (élus parlementaires et représentants du ministère de la culture) mais aussi une poignée de personnalités du monde de l'art, par exemple lors de la 10e réunion du 20 janvier 1967, les collectionneurs privés Hanns Hülsberg et Theodor Scheiwe ou Gerhard Peters, historien de l'art et adjoint à la culture de Detmold (« Niederschrift über die 10. Sitzung des Kuratoriums der Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen », LA-NRW, NW 393-902).

[146] La « Fachkommission für bildende Künstler » composée en 1968 du directeur de la Kunsammlung Nordrhein-Westfalen (implantée à Düsseldorf) Werner Schmalenbach, du directeur du Kunstmuseum Düsseldorf Wend von Kalnein et du directeur de la Kunsthalle municipale Karl Ruhrberg (« Anlage zu Punkt 5 der Tagesordnung zur Sitzung des Kulturausschusses am 11.6.1968 », SAD, 0-1-4-29559).

[147] Georges Boudaille, « 1er bilan d'un septennat », *Le dossier des Nouvelles littéraires*, non daté (vers 1972), AN/20090131/200, dossier « Biennale de Paris 1973 ».

Council on the Arts and the Humanities, dont les membres et le président sont nommés par le président des Etats-Unis (mais doivent aussi comprendre certains membres de droit, comme le secrétaire de la Smithsonian Institution ou le U.S. Commissioner of Education). Cet étagement successif des niveaux de délégation ne relève pas seulement d'un goût tout bureaucratique pour les organigrammes baroques, mais fonctionne comme une série de « sas » de protection entre le pouvoir politique supérieur et les décideurs artistiques en bout de chaîne. Réciproquement, ils protègent aussi le gouvernement exécutif vis-à-vis de l'opinion publique ou de l'opposition parlementaire en le déchargeant de toute responsabilité dans les choix artistiques effectués, ce qui peut s'avérer bien utile lorsque ceux-ci débouchent sur des polémiques publiques.

3.3. Le champ artistique comme seule source de légitimité

Cependant, ces dispositions institutionnelles elles-mêmes doivent être considérées avec prudence et leur présentation formelle doit être rapportée, autant que possible, à leur réalité pratique. Les programmes de décentralisation culturelle par exemple ont dans les faits un caractère ambivalent et peuvent répondre à d'autres fins que celles affichées publiquement. Ainsi, en France, la création de correspondants permanents des Affaires culturelles dans chaque région vise moins à déléguer une parcelle du pouvoir du ministère vers des responsables locaux qu'à regagner le contrôle, au contraire, des initiatives artistiques menées au nom de l'Etat hors de Paris (par exemple pour les commandes liées au 1%), afin de les mettre en conformité avec les standards élevés auxquels tient l'administration centrale[148]. De même, nous l'avons vu, la création des *State arts agencies* aux Etats-Unis est initiée dans un premier temps de manière à diffuser un modèle central d'administration des arts, calqué sur celui du NEA et du NYSCA, bien plus que pour accorder une autonomie réelle aux politiques culturelles régionales.

Cet écart de la théorie à la pratique est plus sensible encore s'agissant des commissions consultatives dont nous venons d'évoquer le nombre et l'importance. Dans un premier temps de nos recherches, leur présence récurrente en des lieux-clefs de la décision artistique nous a amené à supposer que ces mécanismes délibératifs avaient joué un rôle déterminant dans l'émergence d'un engagement public en faveur de l'avant-garde, en déléguant le pouvoir de sélection des œuvres et des artistes à des personnalités extérieures, directement issues du monde de l'art et souvent proches de ses fractions les plus novatrices. Le cas des *peer panels* du Visual Artists' Fellowship Program américain semblait fournir une illustration idéale-typique de ce processus, du fait de la corrélation assez évidente entre le profil général de leurs membres et les prédilections artistiques exprimées à travers leurs choix : à l'avant-gardisme des artistes

[148] Il est significatif à cet égard que ces correspondants culturels soient nommés auprès des préfets, et les Directions régionales des affaires culturelles qui seront créées lors de la décennie suivante suivront ce même modèle, à savoir celui d'une administration déconcentrée plutôt que décentralisée à proprement parler. Voir à ce sujet Jean-Luc Bodiguel, *L'implantation du ministère de la Culture en région. Naissance et développement des directions régionales des affaires culturelles*, Paris, La Documentation française, 2001, en particulier p. 33-108.

distingués par ces bourses individuelles paraît en effet correspondre la composition de ces panels, dominés par des membres ou des figures proches des avant-gardes contemporaines – par exemple, de 1967 à 1969, les curateurs Martin Friedman ou Walter Hopps [27], les critiques d'art Hilton Kramer ou Barbara Rose, les artistes Robert Motherwell, George Segal ou Frank Stella[149]. Il semble difficile, pour citer l'un des cas les plus frappants, de ne voir qu'un hasard dans la concomitance entre la présence de Kosuth à la tête du panel dédié à l'art conceptuel en 1975-1976 et la distribution sur ces deux mêmes années d'une dizaine de bourses aux artistes d'Art & Language (dont Kosuth est l'un des membres américains les plus éminents)[150].

Sans que cette hypothèse ne s'avère fausse à proprement parler, il semble néanmoins qu'elle soit insuffisante et que l'orientation avant-gardiste du programme de bourses du NEA ne puisse être simplement expliquée par le principe des comités de « pairs » ou d'« experts » indépendants en tant que tel. En effet, ce type d'instrument administratif ne constitue pas, en premier lieu, une nouveauté dans les années 1960. Même aux Etats-Unis où la politique artistique fédérale et donc les *peer panels* sont une création récente, ceux-ci ont été précédés par des organismes comme la Commission of Fine Arts, établie dès 1910 et qui reposait sur le principe similaire de la nomination d'experts reconnus et extérieurs à l'administration pour conseiller le gouvernement sur ses choix artistiques (en l'occurrence sur la construction et le décor des bâtiments officiels de la capitale fédérale)[151]. De même, il existe de longue date dans les pays européens des structures de ce type, plus ou moins rigoureusement organisées, plus ou moins régulièrement consultées, et qui ont la charge de conseiller les administrations des beaux-arts ou de prendre certaines décisions en leur nom – à l'instar de la Landeskunstkommission prussienne (1862-1911)[152] ou du Conseil supérieur des beaux-arts en France (1875-1940)[153]. Or, historiquement, ces commissions sont loin d'avoir toujours joué un rôle de stimulant pour la reconnaissance officielle des tendances artistiques contemporaines les plus novatrices. Au contraire, comme l'illustre chacun des trois exemples cités, elles ont souvent été dominées par des tenants de l'art le plus académique et ont constitué de ce fait des pôles de résistance parfois assez opiniâtres à l'art moderne. On pourrait même avancer, à titre d'hypothèse, que la tendance prédominante au cours du 20e siècle est plutôt au remplacement progressif de protocoles de décision collectifs et délibératifs, à la manière des jurys académiques ou des commissions des beaux-arts, par des modes de sélection plus individuels et arbitraires (du moins sans délibération préalable ouverte), fondés sur le charisme et la légitimité de nouveaux types de « *gatekeepers* », dont l'incarnation par excellence est la figure du curateur. L'évolution de la section française

[149] Nancy Princenthal (éd.), *A Creative Legacy*, *op. cit.*, p. 134.
[150] Voir *supra*, chapitre 2, tableau 3.
[151] Sue A. Kohler, *The Commission of Fine Arts*, *op. cit.*
[152] Christopher B. With, *The Prussian Landeskunstkommission*, *op. cit.*
[153] Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et Etat sous la IIIe République*, *op. cit.*

de la Biennale de Paris est exemplaire à cet égard, passant d'un système alambiqué à trois jurys dans les années 1960, jugé trop éclectique et conservateur, à l'adoption à partir des années 1970, sur le modèle de la documenta, d'un directeur artistique (Georges Boudaille) assumant seul la responsabilité de sa sélection (assisté d'une petite équipe de curateurs et critiques d'art).

C'est dire qu'il n'y a rien d'évident à ce que la composition de tels jurys et comités indépendants soit favorable à des représentants ou des sympathisants de l'avant-garde. Au contraire, le choix des officiels peut tout aussi bien se porter – et même plus probablement sans doute, ne serait-ce que par affinités de position dans leurs champs respectifs – sur des experts artistiques dotés d'une importante reconnaissance institutionnelle et à la carrière déjà bien avancée (récipiendaires de hautes distinctions officielles, professeurs des grandes écoles d'art et mandarins universitaires, conservateurs en chef des collections nationales, membres d'académies diverses et variées, etc.), c'est-à-dire des personnalités généralement attachées, sinon à un art de tradition *stricto sensu*, du moins à des avant-gardes déjà consacrées. Ainsi, l'une des adversaires les plus redoutables du Visual Art Program du NEA dans les années 1980 sera Helen Frankenthaler, nommée par l'administration Reagan au sein du National Council on the Arts, représentante majeure de l'expressionnisme abstrait dans les années 1950, devenue résolument hostile à toutes les avant-gardes postérieures et nostalgique d'un modernisme érigé en « noble » tradition à défendre[154]. Cet exemple est d'ailleurs instructif : il montre bien qu'on ne peut déduire mécaniquement de la position d'une personnalité du champ artistique, passée ou même présente, les orientations et les évaluations que celle-ci sera amenée à défendre à propos d'autres qu'elle. Or, le chercheur n'a accès le plus souvent qu'à la simple composition de ces commissions et non à la teneur exacte des débats qui s'y sont tenus.

D'autre part, l'examen rapproché du fonctionnement réel de ces commissions, aux Etats-Unis comme dans les deux autres pays étudiés, révèle d'importants écarts vis-à-vis des protocoles affichés, d'autant plus que les responsables des administrations culturelles sont par principe, du fait des spécificités de leur secteur d'intervention, plus rétifs que d'autres segments de la fonction publique aux formalismes bureaucratiques et tendent au contraire à valoriser, du moins dans certaines situations, l'entorse à la règle. La consultation des archives comme de témoignages directs se révèlent ici particulièrement utiles pour nuancer la description toute théorique du fonctionnement de ces commissions[155] et montrer comment certains officiels, tout

[154] Voir son article « Did We Spawn An Arts Monster ? », *New York Times*, 17 juillet 1989, p. 17 (et les remarques à ce sujet de Michael Brenson, *op. cit.*, p. 115-116) : « Avons-nous perdu l'art en route, sous prétexte de soutenir l'expérimentation ? […] J'ai le sentiment qu'un temps a existé où j'ai connu des esprits plus nobles, relativement dégagés des questions de politique, de mode et de chic. Ils soutenaient la permanence d'une grande tradition et protégeaient l'important développement des arts. […] Le contrôle de la qualité est tout l'enjeu : il faut élever le niveau. Nous avons besoin de plus de connaisseurs [*connoisseurs*] de la culture. » Voir aussi à son propos notre entretien avec le directeur du Visual Arts Program entre 1977 et 1981, James Melchert (Annexes V-2.2.).

[155] Ou leur présentation officielle, par exemple dans Jennifer Dowley, « Visual Artists's Fellowships », Nancy Princenthal (éd.), *A Creative Legacy*, *op. cit.*, p. 128-132.

en maintenant le jeu des apparences, cherchent à contourner ou à adapter en leur faveur les règles qui encadrent la consultation d'experts extérieurs – d'autant que ces politiques artistiques sont pour une bonne part encore débutantes et peu institutionnalisées dans les années 1960, ce qui laisse une plus grande marge d'action aux responsables chargés de les mettre en œuvre. Nous avons vu ainsi comment Anthonioz conçoit la commission de la création artistique et nomme ses membres pour s'assurer que leurs choix concordent avec les orientations que Malraux, Picon et lui-même défendent, puis tente dans un second temps de supprimer tout à fait cette commission pour ne plus laisser de pouvoir de décision qu'aux inspecteurs de la Création artistique qu'il a nommés entretemps[156]. Lorsqu'il prendra la tête du Centre Pompidou, Pontus Hultén – « un professionnel, pas un fonctionnaire », comme s'en réjouit de manière symptomatique *Artpress* en 1975[157] – emploiera quant à lui une autre astuce pour forcer la main du comité d'acquisition placée sous sa présidence : il supprime le vote au profit seulement d'un droit de veto, conçu comme une manière d'inhiber les éventuelles oppositions à ses propositions d'achats, les membres du comité redoutant, d'après son expérience, d'être seuls à exprimer leur veto[158]. L'on se souvient, de même, de la désinvolture avec laquelle Geldzahler traite certaines procédures de sélection dans les panels du NEA et la préférence qu'il accorde à l'affirmation du goût individuel sur les méthodes de délibération collective[159]. C'est d'ailleurs une attitude qu'adopte également son successeur, Brian O'Doherty : l'une des grandes raisons de l'hostilité de Michael Straight, le vice-directeur du NEA, à l'égard du département des Arts visuels dirigé par O'Doherty tient à ce que celui-ci refuse (avec la complicité de la directrice du NEA Nancy Hanks) de se plier aux règles et protocoles en vigueur, et notamment à l'obligation de nommer des *peer panels* permanents, d'après des critères stables et transparents. Au contraire, O'Doherty persiste à former des comités *ad hoc*, c'est-à-dire établis et nommés à son initiative personnelle, de manière informelle, pour chaque tour d'attribution d'un programme de subvention ou de distinction – une manière, évidemment, de choisir, à l'instar d'Anthonioz, des panels accordés a priori aux orientations qu'il souhaite défendre dans chaque cas[160].

Il ne s'agit pas pour autant de prétendre, à l'inverse, que ces commissions consultatives ou d'autres mécanismes administratifs qui visent à garantir la transparence, la justesse et le

[156] Voir *supra*, chapitre 3, 2.3.1.

[157] Catherine Millet, « Beaubourg : projets et réalités », *Artpress*, n°19, juillet-août 1975, p. 10.

[158] Voir son récit reproduit dans « Discussion », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 147.

[159] Voir *supra*, chapitre 4, 3.2.3.

[160] Même s'il faut tenir compte de l'animosité de Straight à l'égard de O'Doherty, voici la manière dont le premier décrit le processus de sélection dirigé par le second : « Contrairement à la plupart des autres directeurs de programmes, Brian refusait d'accepter l'appui d'un panel permanent de consultants professionnels. […] Brian nommait ses propres panels *ad hoc* en charge d'examiner chaque tour de candidatures aux bourses individuelles aux artistes et de faire leurs recommandations. […] Le 4 avril 1972, un panel *ad hoc* nommé par Brian se réunit à Washington et en l'espace de quelques heures sélectionna quarante artistes pour les bourses à partir d'un ensemble de plus d'un millier d'artistes. » (Michael Straight, *Nancy Hanks, An Intimate Portrait*, *op. cit.*, p. 284-286). Voir également les témoignages allant dans le même sens recueillis par Michael Brenson, *op. cit.*, p. 52-59.

pluralisme esthétique des choix artistiques publics ne sont que les déguisements hypocrites d'un pouvoir purement discrétionnaire. Les arrangements que nous venons de décrire ne sont pas systématiques et leurs auteurs ne peuvent dans tous les cas entièrement ignorer les obligations et les procédures avec lesquelles ils doivent composer. Mais ces considérations invitent à complexifier l'analyse de ces décisions artistiques et à remonter notamment la chaîne des responsabilités : qui décide des décideurs ?[161] Plus généralement, elles montrent l'importance de ne pas se focaliser à l'excès sur le rôle des règles administratives et des mécanismes institutionnels, pour élargir plutôt la perspective à une prise en compte des contraintes sociales et des stratégies individuelles ou collectives qui conditionnent leur fonctionnement réel.

En effet, les modalités d'attribution du pouvoir de décision artistique dans le secteur public de la culture dépendent non pas tant d'une adhésion libre et consensuelle des gouvernants aux principes abstraits de l'autonomie de l'art que des contraintes pratiques exercées sur leur intervention par la situation spécifique et les relations réciproques du champ étatique et du champ artistique dans les années 1960, telles que nous les avons évoquées plus haut : contraintes générales, d'une part, inhérentes à l'exercice du pouvoir dans un régime libéral, qui impliquent de respecter les normes et les modes d'organisation des espaces sociaux dans lesquels intervient la puissance publique ; et contraintes propres, d'autre part, au champ de l'art qui s'est structuré en bonne partie contre l'imposition par les Etats de critères esthétiques hétéronomes[162]. Que ces contraintes soient intériorisées par les décideurs publics ou vécues comme des obligations astreignantes, elles sont en tout cas les conditions irréductibles d'une légitimation de l'action publique dans l'art contemporain, a fortiori lorsque celle-ci doit faire admettre l'extension de la portée, de l'ampleur et du nombre de ses interventions. Toute autre option reviendrait à adopter des méthodes dirigistes et répressives – à travers par exemple des formes de censure morale ou politique, dont la tentation est d'ailleurs toujours présente et encore ponctuellement mise à exécution à cette période –, au prix donc d'une délégitimation, non seulement de l'action culturelle, mais de l'exercice du pouvoir en général[163].

[161] Pour paraphraser Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », *op. cit.*

[162] En ce sens, l'institutionnalisation d'un interventionnisme culturel respectueux de l'autonomie artistique doit être rapportée à la « définition sociologique » des démocraties libérales, selon la formule déjà citée de Vincent Dubois (« L'action de l'Etat, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *op. cit.*, p. 21), plus qu'à leurs formes juridiques et procédurales, en réalité très variables et plus aisées à contourner.

[163] On peut citer par exemple l'enlèvement en 1963 pour obscénité de deux toiles de Georg Baselitz, *Die große Nacht im Eimer* [23] et *Nackter Mann*, de la galerie où elles étaient exposées (LAB/B Rep 014 - Nr. 1923) ou celui en 1971 des tableaux *L'Elysée* et *L'Arc de Triomphe* du peintre surréalisant Lucien Mathelin, dont l'exposition à l'ARC est interdite par le préfet pour atteinte au Chef de l'Etat (AN/19950514/9, chemise « Exposition de l'A.R.C. »). Dans les deux cas, les autorités se défendent publiquement d'avoir exercé la moindre censure et cherchent à s'appuyer sur une base légale (la loi contre les publications pornographiques en Allemagne, le délit d'offense au chef de l'Etat en France), ce qui indique bien, en négatif, l'intériorisation par les responsables officiels de l'illégitimité de la censure artistique et la nécessité de prouver leur attachement aux principes de l'Etat de droit libéral. Ceci n'empêche pas les protestations des artistes concernés et de divers soutiens, y compris au sein des instances officielles : Boudaille, Gaudibert, Gautier, Leymarie et Mathey (soit les principaux directeurs de lieux d'exposition publics de l'art contemporain en France à cette époque) publient ainsi une déclaration condamnant la

Ces contraintes structurelles nécessitent de ce fait, plus encore qu'une séparation, réelle ou formelle, entre les lieux de la décision politique et ceux des choix artistiques, l'attribution de ces derniers à des individus et des organisations légitimes avant tout au regard des normes en vigueur dans le champ de l'art – et si cette légitimité n'est pas déjà acquise au moment de leur désignation à ces postes-clefs, elle doit être rapidement établie a posteriori, de sorte que cet impératif exerce sa pression de manière redoublée dès les premières actions entreprises. D'ailleurs, le statut socio-professionnel de ces intermédiaires comme leur insertion dans les organisations publiques concernées varient grandement d'un pays à l'autre : sous cette catégorie de décideurs artistiques, comme nous les avons désignés, il faut en effet compter, en RFA, le groupe, encore épars au début des années 1960, de directeurs de lieux d'exposition publics et parapublics (musées, *Kunsthalle*, *Kunstvereine*, manifestations périodiques) qui ont fait le choix de s'intéresser à l'art contemporain ; aux Etats-Unis, les directeurs des branches dédiées aux arts plastiques dans les agences artistiques gouvernementales et les membres des différents *peer panels* qui les assistent ; et en France, les inspecteurs de la Création artistique réunis au sein du service du même nom, qui peuvent également compter à « l'extérieur » sur une poignée, tout au plus, de conservateurs de musées ouverts à l'art actuel (parmi lesquels d'ailleurs les inspecteurs sont souvent recrutés) et quelques profils singuliers (comme la direction de l'ARC ou les jurys de la Biennale de Paris). En ce sens, la pression que fait peser le besoin de légitimation auprès d'un champ de l'art autonome constitue le facteur fondamental de transformation commun aux trois pays et explique pour une large part, malgré les grandes différences entre leurs systèmes culturels respectifs, la convergence, observée au chapitre 2, des tendances suivies en matière de soutien à la création plastique contemporaine.

C'est ce que tendent à manquer les typologies de politistes qui classent invariablement (et non sans raison) les politiques culturelles américaine, française et (ouest-)allemande dans des catégories séparées[164]. Si, en effet, les critères retenus (degré de centralisation, part relative du public et du privé, etc.) font apparaître sans aucun doute des modèles très différents et même opposés sur un grand nombre de points – nous y avons largement insisté dans les précédents chapitres –, ces typologies risquent néanmoins, lorsqu'elles se concentrent trop exclusivement sur les caractéristiques organisationnelles de chaque modèle, de négliger les déterminations de fond que font peser sur leurs institutions respectives des conditions sociales comparables et des référentiels politiques communs. Le cas français est particulièrement instructif à cet égard, puisque la réorientation vers les avant-gardes contemporaines de la politique artistique y est moins due à des mécanismes de délégation extérieure qu'à une reprise en main, au contraire,

censure de Mathelin. Quant à Baselitz, il finit par obtenir la restitution de ses toiles au terme d'un procès en 1965.

[164] Par exemple Karla Fohrbeck, *Kunstförderung im internationalen Vergleich*, DuMont Buchverlag, Cologne, 1981, p. 12 ; ou Klaus von Beyme, « Kulturpolitik: Von der staatlichen Förderungspolitik… », *op. cit.*, p. 271.

de ces choix par l'administration centrale et par le cabinet d'un ministère nouvellement créé. Seul ce pouvoir renforcé (grâce aussi au charisme de Malraux) est en mesure d'imposer, par le haut donc, et suivant une volonté expressément politique, un changement d'attitude à l'égard de l'art actuel, face aux résistances qu'opposent à divers degrés, dans une lutte interne au champ étatique, les administrations et institutions spécialisées (la direction des Musées de France, le Musée national d'art moderne, les représentants de l'Académie des beaux-arts, etc.). Un tel constat pourrait amener à assimiler la politique culturelle française, du moins à ses débuts et dans ce sous-secteur particulier des arts plastiques, à un modèle dirigiste autoritaire, beaucoup plus qu'à celle d'un régime libéral typique[165]. Dans les faits, pourtant, ses résultats, du point de vue du genre d'art soutenu et des relations entretenues avec la scène artistique nationale et internationale, sont bien plus proches du modèle américain ou ouest-allemand, a priori si différents, que de la culture officielle des pays du bloc soviétique. C'est parce que les choix effectués par les hommes du ministère restent prédominés par une soumission de principe à une source de légitimation externe au champ étatique, celle du champ de l'art et, au sein de celui-ci, de son pôle le plus autonome. C'est ce critère fondamental, plus que la distance formellement garantie des lieux de la décision artistique vis-à-vis du pouvoir central, qui nous semble devoir distinguer une politique culturelle libérale d'une politique culturelle autoritaire – même si un tel libéralisme culturel ne peut sans doute guère se consolider, se diffuser et durer sans l'instauration, à un certain stade, de telles garanties formelles et institutionnelles.

Que ce soit, donc, par le biais de procédures réglées comme les commissions consultatives ou par des nominations laissées à la discrétion des dirigeants politiques et administratifs, que ce soit par l'entremise de fonctionnaires spécialisés ou d'experts extérieurs sollicités pour une mission déterminée, de membres de l'administration centrale ou de directeurs d'établissements dotés d'une forte autonomie, les pouvoirs publics doivent s'assurer dans tous les cas que les hommes qui feront ces choix et les choix que feront ces hommes seront acceptés et reconnus par les différents agents du champ de l'art – à commencer par les artistes –, et non pas perçus comme un nouvel épisode de la longue histoire des ingérences de l'Etat dans la vie artistique[166]. Comme le résume le directeur du programme muséal du NEA : « non seulement l'*Endowment* s'abstient de toute interférence, mais il prend ses ordres du champ qu'il sert. »[167].

[165] Karla Fohrbeck, par exemple, classait en 1981 la France avec les pays d'Europe de l'Est dans la première des cinq catégories de sa typologie, caractérisée par un soutien aux arts « organisé de manière centralisée – financé par l'Etat – principalement façonné par l'Etat » (*Kunstförderung im internationalen Vergleich*, *op. cit.*, p. 12).

[166] Nous rejoignons ici les analyses d'Urfalino qui souligne aussi que l'impératif d'alignement sur les valeurs en vigueur dans le champ transcende la diversité des procédures et modalités de décision : « Ainsi en matière de politiques distributives comme de politiques redistributives, que la délégation soit explicite ou implicite, qu'elle s'exerce par le biais d'une multiplicité d'indices de notoriété ou de commissions rassemblant les différents courants esthétiques et groupes d'intérêts de la discipline artistique concernée, il y a bien délégation des choix à la "communauté artistique". » (« Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *op. cit.*, p. 100).

[167] John R. Spencer, « National Endowment for the Arts: The Museum Program », *American Art Review*, juillet-août 1976, vol. III, n°4, p. 72.

3.4. Un contexte propice à une représentation favorable des intérêts du champ de l'art

La traduction de cette recherche de légitimation de l'intervention publique dans l'art contemporain en un principe de « délégation des choix à la "communauté artistique" »[168], analysée notamment par Philippe Urfalino et Pierre-Michel Menger[169], se trouve en outre renforcée dans les années 1960 par un certain nombre de conditions plus conjoncturelles. Tout d'abord, comme dans tout secteur d'intervention, l'action publique et les organisations qui l'incarnent ont d'autant plus besoin de crédit qu'elles sont encore nouvelles et peu institutionnalisées, comme c'est le cas en particulier aux Etats-Unis, mais aussi en France et en RFA dans une moindre mesure. Cette relative nouveauté a un autre effet évident qui renforce le précédent : l'absence ou la rareté au sein de ces administrations de fonctionnaires formés et compétents dans ce domaine d'intervention implique souvent, dans un premier temps du moins, d'incorporer des professionnels extérieurs reconnus, directement issus du champ artistique et capables de traduire rapidement en programmes et en actions concrètes les grands choix de politique générale fixés en amont[170]. C'est particulièrement notable aux Etats-Unis où, parce qu'aucune politique culturelle fédérale n'existe avant 1965, le NEA doit, de fait, recruter à tous ses échelons hiérarchiques des personnalités dont la carrière s'est exclusivement déroulée jusque-là dans des entreprises culturelles privées – à l'exception de quelques rares responsables issus des non moins rares *arts councils* régionaux ou municipaux créés avant le NEA.

Troisièmement et par conséquent, l'impératif de légitimation s'impose à un autre niveau à ces décideurs artistiques, au-delà du stade de leur désignation. Parce qu'ils ont souvent eu une carrière artistique antérieure à leur entrée dans le secteur public et parce qu'ils peuvent anticiper une poursuite de cette carrière au terme de leur mission, ils doivent opérer des choix reconnus par leurs pairs dans le champ de l'art, non seulement pour légitimer l'autorité publique qu'ils représentent, mais aussi pour conserver, et si possible accroître leur propre reconnaissance et leur légitimité spécifique dans ce champ (leur capital symbolique, en termes bourdieusiens). Plus encore, nombre d'entre eux mènent en fait ces deux carrières de front, maintenant à côté de leurs fonctions officielles une activité de conservateur de musée, de commissaire d'exposition, de critique d'art ou d'artiste. A titre d'exemple, Gaëtan Picon, durant son temps passé à la tête de la direction générale des Arts et des lettres, dirige de 1963 à 1965 *Le Mercure de France*[171]. De même, Henry Geldzahler, premier directeur des Arts visuels au NEA entre 1966 et 1969, ne quitte pas ses fonctions de conservateur du département d'Art du 20e siècle du Metropolitan Museum où il présente des expositions de premier plan sur l'art contemporain

[168] « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *op. cit.*, p. 100.

[169] Pierre-Michel Menger, « L'Etat-providence et la culture », *op. cit.*, p. 39-40.

[170] « Je venais de la matrice du monde de l'art new-yorkais. Ils [les artistes] me faisaient confiance. […] Je venais de là ! » déclare ainsi O'Doherty pour expliquer sa capacité à déceler les tendances récentes et à faire reconnaître la pertinence de ses initiatives par le monde de l'art de l'époque (entretien du 17 mai 2018, *op. cit.*).

[171] Agnès Callu, *Gäetan Picon (1915-1976)*, *op. cit.*, p. 469-476.

américain (« American Painting in the 20th Century » en 1965 et « New York Painting and Sculpture: 1940-1970 » en 1969 [79]), tout en fréquentant les ateliers d'artistes *downtown* et en collaborant à l'occasion avec eux[172]. Loin de constituer une exception, cette pluriactivité apparaît comme un trait caractéristique de ces fonctions d'intermédiaires, qui doivent moins être considérés comme des postes ou des professions spécifiques que comme un certain type de (multi) positionnement dans le champ artistique[173]. C'est pour cette raison aussi que ces intermédiaires aiment à se figurer sous les traits de l'artiste plutôt que du fonctionnaire, même lorsqu'ils occupent des postes aussi établis que ceux d'adjoint à la culture[174], de conservateur de musée[175] ou d'inspecteur à la Création artistique[176] : ces auto-représentations ne doivent pas être comprises seulement comme une coquetterie motivée par la différence de prestige entre les figures de l'artiste et du bureaucrate, mais comme une affirmation par ces intermédiaires de leur solidarité, en dernière instance, avec le champ de l'art plutôt qu'avec le champ administratif – et donc comme un autre signe de la primauté accordée au premier sur le second en tant que source de reconnaissance et de légitimité.

Enfin, ces processus de délégation sont consolidés par la prédominance d'une conception légitimiste de l'action culturelle, encore rarement interrogée comme telle dans les années 1960, comme nous l'avons vu : dans la mesure où l'objectif recteur de la démocratisation culturelle est conçu comme une grande entreprise de diffusion vers des masses « incultes » et passives d'œuvres jugées de haut niveau, faire dépendre l'attribution des subventions et des distinctions artistiques publiques d'une forme d'expertise savante va de soi. Les possibilités de conflits entre ces choix officiels, confiés à des « initiés » positionnés dans le champ de l'art, et les préférences

[172] Voir la description qu'en fait Alanna Heiss, fondatrice à cette époque de plusieurs espaces alternatifs dont nous reparlerons plus loin : « L'un des rares hommes de musées qui avait une place dans les rassemblements d'artistes était Henry Geldzahler. Il était extrêmement puissant, parce qu'il vivait la vie de musée le jour et la vie d'artiste la nuit. Il passait ses nuits dans les bars et ses journées au musée » (Joachim Pissarro, David Carrier, Gaby Collins-Fernandez, « In Conversation with Alanna Heiss », *The Brooklyn Rail* [En ligne], décembre 2014-janvier 2015, https://brooklynrail.org/2014/12/publishersmessage/editorial-dec-14 (consulté le 8 novembre 2021)).

[173] C'est en ce sens qu'Olivier Roueff défend une approche en termes de « systèmes d'intermédiation » (compris comme « l'ensemble de l'espace des activités d'intermédiation dans un secteur donné de production ») plutôt que de « métiers d'intermédiaires », pensés d'après la sociologie des professions (Olivier Roueff, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation », *op. cit.*, p. 195).

[174] Voir par exemple la description que donne le DST du rôle du *Kulturdezernent* : celui-ci « ne doit être ni pur administrateur ni pur artiste mais avoir un peu des deux […] Le *Kulturdezernat* doit être plus qu'un organe municipal, il doit être le point central organisationnel de la vie culturelle de la ville. Il faut donc limiter l'organisation et l'appareil administratif. […] Il doit travailler de manière consciencieuse mais non-bureaucratique. Les affaires culturelles et artistiques ne peuvent pas être traitées et décidées seulement d'après l'état des dossiers. Des liens humains avec ses missions et avec les cercles de personnes en qui il doit faire confiance, la force et l'initiative et un comportement large d'esprit doivent distinguer le travail du *Kulturdezernent* au sein de l'administration. » (« Ergänzungsleitsätze für Kulturdezernenten », *op. cit.*).

[175] Voir par exemple la description que fait du rôle d'un conservateur de musée d'art contemporain l'un de ses représentants, dans un numéro de la revue de l'UNESCO, *Museum*, consacré à ces problématiques : « il [le directeur de musée] est à la fois fonctionnaire, intermédiaire, savant, *showman*, agent public, agitateur social, créateur irrationnel, une sorte d'artiste et de poète lui-même » (Michael Kustow, « Profiles and situations of some museums of contemporary art », *Museum*, vol. XXIV, n°1, 1972, p. 56).

[176] Un titre que les tenants de cette fonction sont les premiers à moquer et considérer comme « ridicule » (voir notre entretien avec Germain Viatte, *op. cit.*).

souvent contraires du public profane auquel ces choix doivent pourtant bénéficier en théorie, sont encore assez peu perceptibles dans les années 1960 – ou plutôt, ces conflits, lorsqu'ils se manifestent, loin de questionner le bien-fondé de ce légitimisme culturel, ne font que démontrer aux yeux des responsables officiels le besoin pressant d'éduquer le goût du public. Ils ne remettent donc certainement pas en cause le principe d'une expertise qualifiée, quelle que soit sa nature exacte. Autrement dit, rien n'entrave alors ce principe de « délégation des choix à la "communauté artistique" », pour reprendre à nouveau la formule d'Urfalino.

En conséquence, ces intermédiaires que sont les décideurs artistiques ne sont pas les vecteurs neutres des politiques culturelles, les simples exécutants de grandes orientations fixées en amont, mais exercent au contraire des effets en retour sur les organisations publiques dont leur délégation de pouvoir est issue[177]. Puisqu'ils ont pour fonction principale, à l'intersection du champ étatique et du champ artistique, de préserver l'autonomie du second de toute distorsion que pourraient causer les interventions du premier – et ce, afin de légitimer ces interventions elles-mêmes –, ils font généralement prévaloir dans leurs décisions les normes propres au champ de l'art sur les finalités des autorités gouvernementales et administratives, dont ils sont pourtant les employés ou les mandataires. Leur capacité, caractéristique de ces positions d'intermédiaires de l'action publique, à maîtriser et à traduire dans les deux sens le langage, les normes, les buts et les modalités d'action de deux espaces sociaux distincts mais co-dépendants[178], est ici principalement mise au service de l'un d'entre eux, à savoir le champ de l'art, non pas simplement par choix ou par prédilection, mais du fait des contraintes structurelles et conjoncturelles qui conditionnent cette intermédiation.

C'est ce qu'illustre un épisode quelque peu anecdotique de l'histoire du NEA, mais tout à fait significatif à cet égard[179] : en 1970, le département des Arts visuels est confronté, comme c'est le cas de manière récurrente tout au long de son histoire, aux critiques d'une partie des membres du Congrès qui réclament une meilleure représentation de l'art traditionnel dans les choix de l'agence, en réponse à ce qui est perçu comme une préférence excessive accordée à l'art d'avant-garde. Cette exigence est traduite en une demande de rééquilibrage du rapport entre art figuratif et art abstrait dans les subventions directes aux artistes accordées par le Visual

[177] Sur le pouvoir spécifique et double (à la fois sur le gouvernant et sur les gouvernés) que confèrent aux intermédiaires publics les mécanismes de délégation, voir Pierre Bourdieu, *Sur l'Etat. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Raisons d'agir / Seuil, 2012, p. 434-437.

[178] Sur cette fonction consistant à « construire du "sens commun" entre des milieux institutionnels qui ne recourent pas aux mêmes savoirs et aux mêmes représentations », voir Olivier Nay et Andy Smith, « Les intermédiaires en politique : médiations et jeux d'institutions », *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 47-86. L'analyse de ce travail de « conversion des valeurs », grâce à la maîtrise des « critères de plusieurs échelles d'évaluation », afin de « forger des compromis acceptables », est aussi l'un des lieux communs de l'étude de ces figures d'intermédiaires dans le champ culturel (Olivier Roueff, « Les mécanismes de valorisation… » *op. cit.*, p. 194).

[179] Rapporté dans le compte-rendu de l'audition de Nancy Hanks et Brian O'Doherty du 28 janvier 1970 menée conjointement par les comités spécialisés du Sénat et de la Chambre des représentants (*Amendments to the National Foundation on the Arts and the Humanities Act of 1965: Joint Hearings, Ninety-first Congress, Second Session*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1970, p. 136-138).

Arts Program, conformément aux catégories de classement de la production artistique contemporaine qui gouvernent encore les représentations et les décisions de ces élus[180]. Eloignés de l'actualité artistique, non seulement par leur appartenance à des champs socio-professionnels assez distants, mais aussi par leur conservatisme esthétique (et parfois politique également[181]), ces élus ne sont pas en capacité de saisir que le couple abstraction / figuration ne constitue plus une alternative structurante et une grille d'analyse pertinente pour la création artistique depuis la fin des années 1950 : au contraire, une grande partie des avant-gardes contemporaines, depuis le Pop art au moins, peuvent se comprendre comme une réaction face à l'hégémonie de la peinture abstraite dans les années d'après-guerre et comme un dépassement de l'opposition désormais désuète entre abstraction et figuration[182]. C'est ce qui permet au directeur des Arts visuels, Brian O'Doherty, de défendre le travail de l'agence en arguant d'une augmentation relative de la représentation des artistes figuratifs dans l'attribution des bourses par rapport aux années précédentes, alors même que la catégorie des figuratifs peut comprendre des artistes nettement plus avant-gardistes et anti-traditionnels que celle des abstraits, constituée pour l'essentiel de représentants d'une avant-garde déjà consacrée. Elle inclut en tout cas des œuvres bien peu conformes à l'idéal d'un art réaliste populaire et compréhensible qu'appellent de leurs vœux les sénateurs – l'un d'entre eux avait expliqué vouloir s'assurer que les « Michel-Ange » et les « Léonard » d'aujourd'hui aient les mêmes chances de reconnaissance publique que les abstraits[183]. Cette méconnaissance générale de l'actualité artistique de la part des représentants politiques chargés de la superviser, assez logiquement en retard (comme l'est en général le public profane auquel ils appartiennent) d'une génération ou plus sur les avant-gardes les plus récentes, consolide donc la marge de liberté dont jouissent déjà les décideurs artistiques

[180] Il s'agit d'une question de Claiborne Pell, président du sous-comité du Sénat sur les Arts et les humanités : « J'ai été surpris d'apprendre il y a quelques années que, parmi les bourses individuelles accordées par l'agence, 48 sur 60 dans la catégorie peinture étaient attribuées à de soi-disant artistes abstraits, tandis que les 12 autres allaient à des artistes représentationnels compréhensibles. Quel est le ratio actuel selon vous ? Je réalise que nous entrons là dans un territoire très sensible, parce qu'en tant que politiciens, nous sommes supposés être ignorants et mal informés au sujet des arts, et dans la loi initiale, nous avons travaillé pour garantir que personne ne soit en position d'imposer nos vues comme arbitres du goût. Mais je pense que lorsque vous avez un ratio de 5 à 1 avec une majorité d'artistes que 90% du pays ne peut comprendre ou apprécier, ce ratio est un peu hors de contrôle, et je me demandais ce qu'il en était désormais. » (*Ibid.*, p. 136).

[181] En l'occurrence, le sénateur à l'origine de cette critique, Claiborne Pell, est un démocrate qui a largement contribué à la création du NEA, mais qui « déteste viscéralement l'art moderne » (Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 196).

[182] C'est d'ailleurs ce qu'essaie de faire comprendre le directeur des Arts visuels aux parlementaires : « Néanmoins, si je puis me permettre, je trouve difficile d'établir une catégorisation entre abstraits et réalistes, car je pense […] qu'il y a un large nombre de styles représentés, un large nombre d'écoles concurrentes représentées, et que présenter simplement ce qui est compris en général comme une confrontation abstrait-réaliste […] n'est pas tout à fait en accord avec les faits. » (*op. cit.*, p. 137). Cette remarque ne reçoit aucun écho auprès des élus.

[183] O'Doherty explique ainsi : « Je suis en train de parcourir la liste des bourses précédemment attribuées et je peux identifier une demi-douzaine qui sont franchement réalistes, et puis je peux identifier environ 30 ou 40 dans lesquels des éléments reconnaissables apparaissent [rires]. Je pense que les autres tombent dans la catégorie de ce qui est décrit comme peinture abstraite. » Pell répond : « C'est à mon avis une amélioration. Le ratio, au lieu d'être de 5 à 1, est à présent de 4 pour 1. Mais je pense toujours qu'il faut que ce soit un peu plus équilibré, de manière à ce que les peintres de formes reconnaissables, qui auraient inclus, je suppose, Michel-Ange et Léonard, aient eu les mêmes chances de recevoir une bourse que les autres » (*ibid.*, p. 137-138).

publics du fait de leur position privilégiée d'intermédiaires, y compris lorsqu'ils doivent défendre leurs choix, comme ici, sous la pression hostile d'une autorité hiérarchique.

3.5. Institutions publiques et avant-gardes : logiques d'une contamination interne

Cette relative autonomisation de la décision artistique au sein des systèmes de soutien public à l'art contemporain ne se réduit pas toutefois à une « auto-administration de l'art par la communauté des pairs »[184] ou à un « contrôle corporatif des mécanismes d'assistance étatique »[185]. En effet, la recherche de légitimation qui en est à l'origine réclame plus que d'abandonner le pouvoir de sélection de manière indifférenciée à quelques professionnels reconnus ou de rechercher l'approbation de la « communauté » artistique dans son ensemble. Dans un tel cas, les choix artistiques de ces délégataires publics pourraient tout aussi bien favoriser des formes d'art relativement consacrées et/ou conventionnelles, en accordant le pouvoir de décision à des spécialistes réputés et, de ce fait, en affinité avec les pôles consacrés du champ de l'art, comme nous l'avons déjà suggéré ; ils devraient du moins exprimer, à partir d'un certain seuil quantitatif, un éclectisme approximativement représentatif de la diversité des positions actives dans le champ de l'art, des plus traditionnelles aux plus novatrices.

Or, c'est une logique de délégation plus discriminante que doivent suivre les autorités publiques pour obtenir, maintenir et accroître la légitimité indispensable à la poursuite et la réussite de leur action dans le champ de l'art contemporain. Elles doivent viser prioritairement l'adhésion et la reconnaissance des secteurs les plus éloignés et les plus indépendants (voire les plus contestataires) vis-à-vis des instances normatives instituées en général et des pouvoirs d'Etat en particulier – ou *a minima* ne pas se les aliéner et éviter de s'exposer à leurs critiques – c'est-à-dire chercher à se concilier le pôle le plus autonome du champ de l'art. La démonstration du caractère libéral de l'intervention publique, de son refus d'exercer un pouvoir d'ingérence sur les arts, ne peut être pleinement accomplie que si elle est acceptée par ceux-là mêmes qui ne recherchent pas la faveur des « pouvoirs temporels »[186] et dénient, par principe et par tradition, la valeur des instances de consécration officielles. La raison en est, là encore, à la fois structurelle – la meilleure preuve du respect de l'indépendance artistique par la puissance publique est la reconnaissance obtenue des segments du champ artistique les plus attachés à cette indépendance – et conjoncturelle – le meilleur moyen de se distinguer d'anti-modèles passés et contemporains, des systèmes de contrôle académiques aux politiques culturelles totalitaires, est de favoriser, dans le champ de l'art actuel, ceux qui se trouvent dans une position analogue à celles qu'occupaient les victimes de ces anti-modèles, à savoir les artistes indépendants et les milieux d'avant-garde. Autrement dit, légitimer cet interventionnisme

[184] Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 101.
[185] Pierre-Michel Menger, « L'Etat-providence et la culture », *op. cit.*, p. 40.
[186] Pour reprendre une analogie religieuse qu'affectionne Bourdieu (*Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 107).

croissant, dans un cadre de référence démocratique-libéral, conduit, pour reprendre le lexique et les modèles bourdieusiens, à calquer les choix artistiques officiels sur les règles d'acquisition du capital symbolique dans le « sous-champ de production restreinte »[187], c'est-à-dire à adopter, jusqu'à un certain point, les normes et les principes de reconnaissance propres à l'avant-garde : la légitimation des institutions publiques de l'art contemporain par les producteurs artistiques doit se payer de la légitimation par ces institutions de la « production pour producteurs »[188].

C'est là un chaînon logique capital qui nous semble manquer dans le modèle explicatif que propose notamment Pierre-Michel Menger. Le lien entre les logiques de délégation aux pairs de la sélection publique des valeurs artistiques et l'émergence dans ce cadre d'une tendance à privilégier les formes d'avant-garde – l'adoption par l'Etat du « culte de la surenchère innovatrice »[189] –, ce lien qui est au cœur des analyses (et des critiques donc) de Menger, ne paraît pas suffisamment explicité. Or il n'a rien d'automatique ni d'évident et, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, il ne va pas de soi que « les médiateurs qui font carrière dans la promotion et la réalisation des objectifs volontaristes de la politique culturelle [soient] […] les plus directement intéressés au renouvellement constant de l'offre et à l'exploration systématique des possibles de l'innovation »[190]. Au contraire, l'image d'un « contrôle corporatif des mécanismes d'assistance étatique »[191] est historiquement attachée aux quasi monopoles exercés par les académies officielles du 19e siècle, lesquelles, tout en ayant pu originellement renforcer l'autonomie des artistes, se sont transformées par la suite en instances de contrôle contraignant leur liberté de création, d'autant plus qu'elles promouvaient une esthétique foncièrement conservatrice[192].

Il manque donc à tout le moins une étape dans ce raisonnement, susceptible d'expliquer comment deux situations institutionnelles supposément similaires ont pu produire, à un siècle d'intervalle, des résultats artistiques aussi opposés. C'est en fait que la contrainte qu'exerce le champ artistique sur l'intervention de l'Etat n'est pas assimilable à un « contrôle corporatif ». Dans la mesure même où il s'agit d'un « champ » et non d'un « corps »[193], celui-ci est structuré non pas par une idéologie de groupe homogène et hégémonique, mais par des positions et des stratégies différenciées et concurrentes. Les attachements à « l'exploration systématique des possibles de l'innovation » sont donc en fait très inégaux et les attitudes à cet égard, du moins au début des années 1960, parcourent tous les degrés, allant d'un grand traditionnalisme à l'expérimentalisme le plus extrême (de Maurice Brianchon à Otto Muehl, pour le dire un peu

[187] « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, septembre 1991, p. 7.
[188] *Ibid.*, p. 6.
[189] « L'Etat-providence et la culture », *op. cit.*, p. 36.
[190] *Ibid.*, p. 39.
[191] *Ibid.*, 40.
[192] Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national », *op. cit.*, p. 83-84.
[193] Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, *op. cit.*, p. 168-170.

brutalement). De ce point de vue, la formulation d'Urfalino nous semble plus heureuse lorsque celui-ci déclare que « pour déléguer ses choix, l'Etat n'a d'autres ressources que d'incorporer au sein de ses dispositifs institutionnels, les protagonistes de ce champ et leurs luttes »[194]. Le défaut néanmoins d'un tel modèle d'« auto-administration de l'art par la communauté des pairs »[195] est qu'il ne permet pas non plus d'expliquer tout à fait le privilège relatif accordé à l'art d'avant-garde à la période qui nous intéresse. Le constat de cette orientation préférentielle, aussi générale soit-elle, implique que ces dispositifs institutionnels de l'Etat, plutôt que de produire un pur reflet ou une réduplication fidèle en leur sein de l'état actuel des luttes dans le champ de l'art, s'engagent en un certain sens dans ces luttes (à cette époque du moins). D'où notre hypothèse d'un assujettissement des administrations et institutions d'Etat à la pression supérieure que fait peser le pôle le plus autonome du champ de l'art sur la légitimité de leurs interventions, au moment où celles-ci se mettent en place, se multiplient et s'étendent[196].

Cette logique paradoxale peut être poussée jusqu'à soutenir l'art le plus directement contestataire à l'encontre même de ces institutions et/ou des autorités qu'elles représentent – comme cela se produira surtout à partir de la fin de la décennie 1960 quand s'intensifie la politisation du sous-champ des avant-gardes et que, par conséquent, les institutions publiques de l'art contemporain doivent redoubler leurs efforts de légitimation. Subventionner, par exemple, une exposition à l'étranger d'artistes d'avant-garde ouvertement critiques de la politique et de la société ouest-allemandes, comme le fait le Goethe-Institut en 1974[197], peut apparaître comme une démonstration à l'extrême de l'engagement des pouvoirs publics à garantir et promouvoir la liberté artistique, y compris contre leurs intérêts les plus apparents. C'est une même logique que croit déceler Pompidou en 1972 dans les choix de François Mathey

[194] « Les politiques culturelles », *op. cit.*, p. 101.

[195] *Ibid.*

[196] Nous entendons aussi réfuter par là un argument classique des critiques contre l'art contemporain, selon lequel celui-ci serait l'expression d'un néo-académisme – critique dont les analyses de Menger (voire celles d'Urfalino) apparaissent à certains égards comme une traduction savante. Cet argument peut cibler seulement le conformisme supposé de la création actuelle (soit une question proprement esthétique dont nous ne jugeons pas ici), mais aussi parfois le soutien officiel dont celle-ci profiterait par l'entremise d'une « petite clique » ou d'une « coterie » d'« initiés » s'étant appropriés à leur bénéfice (ou au bénéfice de leurs protégés) les moyens de l'Etat – qui exerceraient donc, pour reprendre à nouveau la formule de Menger, un « contrôle corporatif des mécanismes d'assistance étatique ». La différence majeure entre ce type de contrôle, qui caractérise bien en effet les systèmes académiques du 19e siècle, et la configuration des années 1960, que nous essayons ici d'analyser, tient à la place accordée par la puissance publique, par ses mécanismes d'intervention et ses relais institutionnels, à l'autonomie artistique et à ses représentants au sein du champ de l'art.

[197] Il s'agit de l'exposition déjà mentionnée « Art into Society – Society into Art », reprise (en partie modifiée) à l'Institute of Contemporary Arts de Londres de l'exposition « Kunst im politischen Kampf » du Kunstverein de Hanovre. Le Goethe-Institut n'a apporté en réalité qu'une subvention de dernière minute pour l'impression du catalogue, mais l'exposition est de ce fait reçue comme une représentation officielle par la presse britannique, qui admire le libéralisme dont fait preuve l'Allemagne : « Je doute qu'il soit possible d'organiser une exposition d'artistes britanniques qui mettent en question si sérieusement et intelligemment la relation entre l'art et la société », écrit le *Times*. En fait, une fois informée de cette subvention, une partie de la presse et de la classe politique ouest-allemandes se scandalise de la décision du Goethe-Institut, notamment parce que l'un des artistes retenus, Klaus Staeck, caricaturiste reconnu, a exposé des affiches explicitement critiques de la CDU, ce qui, selon les responsables du parti, représente une entorse à la neutralité partisane que doivent respecter les institutions publiques de la culture (Dieter E. Zimmer, « Wie liberal wollen wir sein ? », *Die Zeit*, 24 janvier 1975).

pour l'exposition contestée « Douze ans d'art contemporain en France » : « les regrettables incidents de l'inauguration ont incité quelques exposés à accentuer ce caractère [provocant] et les organisateurs à tolérer des excès pour manifester leur libéralisme »[198]. Cependant, ces cas-limites, qui se multiplient autour de 1968, ne doivent pas être analysés comme des stratégies politiques conscientes, planifiées comme telles de bout en bout, afin de renforcer l'image de tolérance du pouvoir et/ou de neutraliser, en l'intégrant par avance, la critique en provenance des milieux artistiques et intellectuels – ce qu'indiquent assez les scandales et polémiques qui ne manquent pas de suivre ces expositions, aussi bien dans le champ artistique que politique. Ils sont bien plutôt le résultat de l'action d'intermédiaires publics qui priorisent, parce que c'est leur fonction, la libre initiative des artistes sur toute visée instrumentale, actuelle ou potentielle, des administrations gouvernementales dont ils dépendent pourtant. Ceux-ci sont moins les représentants des intérêts gouvernementaux dans le champ de l'art que ceux des pôles les plus autonomes du champ de l'art dans la sphère de l'Etat – le cheval de Troie de l'avant-garde, pour ainsi dire, dans l'enceinte de la culture officielle. En ce sens, ces situations recouvrent moins une « récupération » de la subversion artistique par les institutions publiques – comme le veut une rhétorique dénonciatrice répandue mais trompeuse – qu'un processus, à l'inverse, de contamination interne de ces institutions par les valeurs (et les agents) de l'avant-garde. Suivant une logique paradoxale, qu'Andreas Huyssen décrivait comme celle d'une victoire à la Pyrrhus[199], à mesure que la puissance publique étend le champ de son intervention à la création la plus récente, elle se convertit aux règles pratiques, aux critères de reconnaissance et aux représentations de ceux-là même qu'elle assimile.

Deux éléments stimulent et amplifient la dynamique de ce processus. Le premier tient tout simplement aux facteurs politiques que nous avons évoqués dans la première partie de ce chapitre. Le développement parmi les responsables politiques et administratifs d'une attitude généralement favorable, même de manière très vague et abstraite, envers la modernité artistique accélère et intensifie les effets de cette contrainte structurelle que nous venons d'analyser. Au-delà même des stratégies forcées de légitimation de l'action publique dans le champ artistique, elle favorise et précipite la désignation aux fonctions de décision artistique d'intermédiaires proches ou directement issus des milieux d'avant-garde. C'est d'autant plus le cas que l'emboîtement des délégations peut produire un effet « boule de neige », c'est-à-dire amplifier et exacerber, par crans successifs, ce penchant « moderne » initial, même lorsque celui-ci est au départ assez tempéré et mal déterminé. Les déclarations très générale de Kennedy et Johnson sur la nécessité de soutenir les artistes, « éclaireurs de l'imagination »[200], qui « naviguent à

[198] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*
[199] *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, *op. cit.*, p. 33.
[200] Lyndon B. Johnson, « Annual Message to the Congress on the State of the Union », 4 janvier 1965, *op. cit.*

contre-courant de leur temps »[201], sont ainsi traduites par le directeur du NEA dans le recrutement des conservateurs d'art moderne réputés que sont d'Harnoncourt et Geldzahler, ce qui conduit, à travers la médiation supplémentaire de *peer panels* composés notamment de Motherwell, Rose ou Segal, à accorder en 1967 les premières bourses artistiques fédérales à Flavin, Judd, Martin, Morris ou Ruscha – des œuvres assez éloignées sans doute des représentations de l'art moderne qui informaient les discours et les décisions de la présidence américaine initialement. Autrement dit, il suffit d'un cadre politique faiblement incliné à soutenir l'art moderne pour stimuler, au terme d'une série de médiations enchâssées, le développement d'une action consistante en faveur des avant-gardes les plus récentes.

C'est d'autant plus le cas que, réciproquement, l'émergence de ce cadre politique généralement propice à la reconnaissance de l'art novateur fait sauter, par contrecoup, l'un des principaux obstacles à cette reconnaissance : l'adoption par le pouvoir politique d'une attitude *a minima* tolérante vis-à-vis des avant-gardes historiques et contemporaines revient aussi à retirer le soutien de l'Etat aux tenants des traditions et conventions dans le champ de l'art. Le contournement et la marginalisation progressifs, au sein de l'administration française, des membres de la direction des Musées de France ou de l'Institut sont caractéristiques de ce phénomène. Le pouvoir que parvenaient à conserver certains représentants d'un art traditionnel ou d'une modernité depuis longtemps consacrée et banalisée était en effet largement dû aux appuis dont ils bénéficiaient au sein de l'Etat et qui se perpétuaient par des mécanismes de cooptation – des commissions en charge des commandes et acquisitions aux postes de professeurs à l'Ecole des beaux-arts –, alors que leur reconnaissance en-dehors de ce secteur public protégé, sur le marché de l'art, dans les lieux d'exposition indépendants ou internationaux, se réduisait à peu de chose. A partir du moment où un nouveau ministère est créé qui entend réorienter la politique artistique de l'Etat vers des tendances plus novatrices, les fractions les plus conservatrices du champ de l'art perdent l'un de leurs appuis les plus anciens et les plus déterminants et, du même coup, la capacité à faire obstacle, au sein des institutions publiques, à tout représentant et promoteur de la modernité artistique. Progressivement, en l'espace d'une décennie, le rapport de forces initialement très défavorable aux partisans de l'avant-garde au sein de l'administration centrale française se renverse, du fait de l'abandon par le pouvoir politique de ses anciens agents traditionnalistes, peu à peu marginalisés, réduits à une position défensive ou tout simplement exclus, au point même que ceux qui apparaissaient auparavant comme les tenants de la modernité contre le conservatisme, à l'instar du directeur du MNAM Jean Cassou, autrefois en butte aux refus de la RMN d'acquérir même les artistes modernes les plus consacrés, se retrouvent débordés en quelque sorte par les champions publics

[201] John F. Kennedy, « Remarks at Amherst College », 26 octobre 1963, *op. cit.*

d'un avant-gardisme plus radical, comme Picon ou Mathey. L'appropriation des fonctions de la décision artistique publique par des promoteurs de l'avant-garde s'accompagne donc d'un affaiblissement en proportion des positions des représentants de la tradition, qui conservaient souvent jusqu'alors, avec la complicité des responsables politiques et malgré leur délégitimation hors de ces îlots institutionnels préservés, les principaux leviers de pouvoir dans les instances de consécration officielles. Pour le dire encore autrement, la conversion des institutions publiques à l'avant-garde est aussi un retrait du soutien traditionnellement apporté par ces mêmes institutions à l'arrière-garde, qui n'en avait guère d'autre – et n'est donc plus en mesure d'opposer une résistance sérieuse aux conquêtes de la première.

3.6. L'Internationale avant-gardiste et les intermédiaires publics

Le second catalyseur de ces mécanismes de délégation des choix publics aux représentants de l'avant-garde tient à la fonction de référence que joue, pour chaque espace national, le champ transnational de l'art contemporain. Comme nous l'avons vu, l'existence de ce champ stimule l'investissement public dans les arts plastiques, en tant que terrain propice à l'expression des rivalités nationales. Mais il exerce aussi ses effets en aval de ces grands choix de politique culturelle, en orientant l'activité des intermédiaires spécialisés dans la sélection des œuvres et des artistes. En effet, ce champ transnational est, plus que ses contreparties nationales, polarisé par les enjeux et les dynamiques avant-gardistes. Car, dans le domaine particulier des arts plastiques, le choix des avant-gardes de se positionner à un niveau supra-national, qu'elles ont contribué par là-même à faire émerger, à consolider et à structurer comme champ à part entière, a été l'une des voies privilégiées pour échapper ou pour répliquer aux diverses formes de contrôle exercées sur la production et la reconnaissance artistiques par la puissance publique et ses relais institutionnels (académies, salons, musées, commande d'Etat, etc.), limitées, par définition, à l'espace national[202]. Cette priorité donnée aux positions acquises dans le champ transnational de l'art et à la reconnaissance spécifique qui pouvait en être retirée, est aussi apparue pour les artistes d'avant-garde comme un bon moyen de répondre aux réactions de rejet du public – grand public ou public spécialisé représenté par les critiques d'art, les collectionneurs privés, etc. –, alors dénoncées comme la manifestation de l'étroitesse du goût national. Il s'agit dans ce cas de contrecarrer les pressions, non plus de l'Etat et de l'Académie, mais du goût moyen et commercial d'un public jugé profane (le goût « bourgeois ») sur les normes d'appréciation des œuvres et donc, indirectement, sur la liberté de création des artistes. Une fois auréolés d'un succès établi à l'étranger (ou du moins des indices apparents d'un tel succès), ces artistes peuvent revenir, dans un second temps, chercher une consécration nationale

[202] Comme le résume Gisèle Sapiro, « l'internationalisation des stratégies et luttes pour défendre l'autonomie est un des leviers de l'émergence de champs transnationaux, avec la création d'instances spécifiques, l'extension de l'espace de réception, et la formation de réseaux plus ou moins informels donnant lieu à des collaborations et à des échanges. » (« Le champ est-il national ? », *op. cit.*, p. 85).

désormais facilitée. Cette stratégie, parfois très calculée, du « détour par l'étranger », était celle, par exemple, employé par Kahnweiler pour défendre et promouvoir ses peintres cubistes[203]. Ces mécanismes expliquent en tout cas l'émergence progressive, à partir surtout des années 1900, d'un champ transnational de l'art à peu près entièrement acquis aux avant-gardes, parce que construit et structuré par et pour celles-ci, contre un art conventionnel et consacré rejeté quant à lui du côté des champs artistiques nationaux, sur le fond desquels il a émergé (sans jamais s'en détacher tout à fait). Ceci ne signifie pas pour autant que ce champ transnational soit un espace homogène et pacifié, voué seulement aux coalitions affinitaires et aux alliances intéressées entre avant-gardistes de tous les pays : il est traversé de luttes et de lignes de fracture spécifiques mais qui mettent presque exclusivement aux prises des avant-gardes concurrentes[204] (et non pas, par exemple, une avant-garde émergente et une arrière-garde officielle).

Ce champ transnational tend en outre à s'étendre et se densifier à partir de l'après-guerre et des années 1960 en particulier. Nous avons déjà évoqué le rôle de certains facteurs externes, à savoir le développement et l'accélération des moyens de communication et de transport, mais des facteurs internes jouent également en ce sens, principalement la multiplication, la dispersion géographique et l'interconnexion croissante des centres de production et de diffusion de l'art contemporain entre l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord – ce que le lieu commun d'un transfert à cette époque du centre de la vie artistique internationale de Paris vers New York tend à occulter. Ces transformations sont portées tout d'abord par le marché de l'art qui connait une internationalisation accrue à cette période, stimulée en Europe notamment par les galeristes ouest-allemands[205], mais sensible également en France[206] et aux Etats-Unis[207] ; et par les lieux d'exposition institutionnels, qui se multiplient et s'ouvrent de plus en plus à l'art contemporain, à travers notamment le rôle pionnier joué par quelques musées et centres d'art situés dans des pays plutôt en marges des principaux centres artistiques internationaux traditionnels, les Pays-Bas au premier chef (Stedelijk Museum d'Amsterdam, Van Abbemuseum d'Eindhoven, Gemeentemuseum de La Haye), mais aussi la Suède (Moderna Museet de Stockholm), le

[203] Voir l'étude à ce sujet de Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ?*, *op. cit.*, p. 179-182 ; et *Id.*, « Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps », *EspacesTemps.net* [En ligne], 2006, https://www.espacestemps.net/ articles/jouer-sur-espace-maitriser-temps/ (consulté le 22 septembre 2020).

[204] Luttes et lignes de fracture qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement indifférentes aux frontières nationales : Béatrice Joyeux-Prunel a bien montré que la concurrence entre les avant-gardes dans ce champ transnational pouvait paradoxalement recouper des rivalités nationales, mais il s'agit d'un nationalisme « interne », réfracté par les enjeux spécifiques au champ des avant-gardes, et non pas de l'effet direct, par exemple, de politiques de propagande étatiques imposées depuis l'extérieur – et, lorsque ces dernières l'emportent, comme à la veille de la Première Guerre mondiale, ce nationalisme (politique plus qu'artistique donc) se paye d'une « fermeture […] à l'innovation artistique » (*Les avant-gardes artistiques, 1848-1918*, *op. cit.*, p. 312 et suivantes).

[205] Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 195-198. Les galeries italiennes ne sont pas en reste : voir les voyages transatlantiques en 1967 de Piero Gilardi, promoteur de l'art minimal et conceptuel (*ibid.*, p. 199-201).

[206] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 489 *sqq.* ; Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *op. cit.*, p. 20.

[207] Sur la promotion en Europe par exemple de Rauschenberg et du Pop art, via notamment l'association entre la galerie new-yorkaise Castelli et celle à Paris d'Ileana Sonnabend, voir Catherine Dossin, *op. cit.*, p. 164-171.

Danemark (Musée Louisiana près de Copenhague) ou encore la Suisse (Kunsthalle de Berne ou de Bâle). Ces réseaux de galeries et de lieux d'exposition (publics ou indépendants), au départ relativement marginaux par rapport à l'axe Paris-New York, vont soutenir à partir surtout de la fin des années 1950 l'émergence de nouvelles expérimentations artistiques en rupture avec le paradigme abstrait jusqu'alors dominant et offrir une plateforme publique à certaines avant-gardes en mal de reconnaissance commerciale et/ou institutionnelle dans leurs pays respectifs : les Nouveaux Réalistes français ou les minimalistes américains obtiennent leurs premières grandes expositions muséales et d'importantes ventes à travers ces institutions et ces galeries étrangères[208]. Ces évolutions tendent à faire émerger un champ artistique transnational plus polycentrique, alors que celui-ci apparaissait dans la première moitié du siècle plus resserré autour d'un petit nombre de grands centres urbains où se rassemblaient et s'installaient durablement les artistes internationaux[209]. Désormais, les artistes d'avant-garde peuvent multiplier les occasions de diffusion publique de leurs œuvres dans de nombreuses villes et lieux d'exposition, à la taille et à la notoriété variables[210]. Ce phénomène – qui se poursuivra et se renouvellera dans la décennie suivante autour notamment de l'art conceptuel[211] – tend d'une part à élargir et consolider ce champ transnational de l'art contemporain, moins soumis encore qu'auparavant aux contraintes éventuelles d'un contexte (et d'un pouvoir politique) national particulier et, d'autre part, à exacerber les concurrences entre les centres qui le composent, entre les galeries et les institutions qui les animent, dans le sens d'une course à l'avant-garde.

De ce fait, la quête de reconnaissance dans ce champ artistique transnational surdétermine et exacerbe les effets déjà suscités par la recherche de légitimation à l'échelle nationale. Obtenir, pour les décideurs artistiques publics, une reconnaissance de leurs choix à l'étranger implique un assujettissement d'autant plus complet aux valeurs de l'avant-garde que celles-ci exercent, à ce niveau, une hégémonie quasiment indisputée – et ce d'autant plus que les autorités publiques n'ont pas à cette échelle le pouvoir de contrecarrer ou même de modérer seulement cette dynamique, comme ils peuvent encore le faire au niveau national. Le choix d'une

[208] Sur la constitution de ce nouveau réseau avant-gardiste international, à cheval entre Paris, New York, Milan, Anvers, Düsseldorf, Londres ou La Haye, voir *ibid.*, p. 72-78 ; et Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 249-285. Sur la réception des Nouveaux Réalistes en RFA plus particulièrement, voir Antje Kramer, *L'Aventure allemande…*, *op. cit.* Sur l'importance pour les minimalistes américains du réseau marchand et institutionnel européen, voir James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics…*, *op. cit.*, p. 215.

[209] Sur ce passage d'une répartition plutôt oligopolistique des centres artistiques internationaux vers un champ transnational plus polycentrique, voir Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 285.

[210] A titre d'exemple, en l'espace d'un an, du printemps 1960 au printemps 1961, Yves Klein enchaîne le happening des *Anthropométries* à la Galerie internationale d'art à Paris, une exposition collective avec les Nouveaux Réalistes à la galerie Apollinaire de Milan, une grande exposition individuelle remarquée à la Haus Lange à Krefeld et une exposition de ses monochromes organisée par la galerie Leo Castelli à New York (Archives Yves Klein (éd.), « Expositions 1960-1969 », *Yvesklein.com* [En ligne], http://www.yvesklein.com/fr/expositions /index /125/1960-1969 (consulté le 20 août 2020)).

[211] Voir à ce sujet Jane Farver, Luis Camnitzer, Rachel Weiss (éd.), *Conceptual Globalism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999 ; Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptuel Artists 1967-1977*, Londres, Ridinghouse, 2010.

représentation artistique insuffisamment avant-gardiste, comme l'a fait l'Etat français à Venise dans la première moitié des années 1960, est immédiatement sanctionné (à travers notamment le jugement des critiques d'art internationaux) d'une perte de crédibilité qui ne peut que profiter à des scènes artistiques rivales. Les responsables publics en charge de cette représentation doivent donc nécessairement s'engager sans réserve dans la partie de main chaude que constitue la concurrence internationale pour les positions d'avant-garde, s'ils veulent remplir la mission qui leur a été confiée de maintenir et d'étendre l'influence à l'étranger de la création plastique nationale, indépendamment même de leurs préférences et de leurs orientations habituelles. La création de la Biennale de Paris est particulièrement significative à cet égard, puisqu'elle est due, comme nous l'avons vu, à deux officiels français, Cogniat et Jaujard, peu réputés pour l'audace de leurs choix artistiques, mais contraints, face au risque de déclin de la scène parisienne, de contre-attaquer en concevant une manifestation dédiée aux avant-gardes internationales émergentes qu'ils négligeaient jusqu'alors. Cette pression s'exerce en outre bien au-delà des sélections officielles présentées dans les grandes expositions internationales : on ne saurait comprendre sans cela les projets de réforme du MNAM en France (jusqu'au Centre Pompidou) ou la création de la Neue Nationalgalerie à Berlin par exemple. L'une des premières initiatives des inspecteurs de la Création artistique au moment de la fondation du CNAC est ainsi de se rendre à l'étranger, aux Pays-Bas, en Allemagne ou en Suisse[212], pour prendre contact avec les dirigeants des institutions alors les plus reconnues dans ce champ transnational de l'art, comme le directeur de la Kunsthalle de Berne, Harald Szeemann, ou celui du Stedelijk Museum d'Amsterdam, Edy de Wilde – suivant une logique qui aboutira à recruter directement l'un de ces dirigeants, Pontus Hultén, parmi les plus réputés au regard des critères de l'avant-garde internationale, pour prendre la tête du projet de centre à Beaubourg.

En outre, cette contrainte s'exerce sur les décisions des intermédiaires publics, non pas seulement parce qu'ils doivent compter parmi leurs missions le rayonnement international des institutions qui les emploient, mais aussi parce que la réussite de leur propre carrière dépend du capital symbolique qu'ils peuvent acquérir, par leurs choix, dans ce champ transnational de l'art et qui implique, selon la formule de Raymonde Moulin, une compétition pour « l'anticipation de la nouveauté »[213]. C'est là, selon Walter Grasskamp, l'un des principaux facteurs du tournant que prennent un nombre croissant de *Kunstvereine* dans les années 1960 vers l'art d'avant-garde[214] : pour les jeunes directeurs nommés à cette période à la tête de ces institutions et qui ne se satisfont pas de la notoriété surtout locale auxquelles un bon nombre de ces associations étaient jusqu'alors cantonnées, l'acquisition d'une reconnaissance à plus grande échelle,

[212] Germain Viatte, « Mission à Amsterdam-Düsseldorf-Kassel-Bâle-Berne, 2-7 juillet 1967 », CP-CNAC/31.
[213] Raymonde Moulin, « Le marché et le musée… », *op. cit.*, p. 384.
[214] Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, *op. cit.*, p. 125-127.

susceptible de servir leur carrière débutante, passe par l'exposition des artistes novateurs qui font l'actualité internationale de l'art – une condition assez forte pour surmonter le peu d'enthousiasme, voire la résistance active de la majorité des adhérents des *Kunstvereine* à ces expérimentations artistiques (d'où, d'ailleurs, des conflits de plus en plus fréquents dans les années 1960 entre les curateurs et les membres des *Kunstvereine* en Allemagne[215]). Autrement dit, et cela vaut pour tous les lieux d'exposition d'art contemporain au-delà de ce seul cas, l'élargissement des cercles de la reconnaissance jusqu'à l'échelon supérieur que constitue l'international, passe nécessairement par des choix d'exposition et d'acquisition déterminés par les enjeux les plus récents de l'avant-garde, parce que ceux-ci constituent, plus encore qu'au niveau national, le principe structurant du champ transnational de l'art.

4. Conclusion : les contradictions internes des politiques artistiques en régime libéral

En 1970, à la demande du ministère des Affaires culturelles et de l'UNESCO, la sociologue Raymonde Moulin rend, sous le titre « Vers un nouveau modèle d'aide à la création artistique », un rapport tiré d'une enquête comparative sur quatre pays (Etats-Unis, France, Suède, Yougoslavie), dont la conclusion manifeste bien la conscience du changement en cours dans les politiques artistiques à l'échelle internationale, en termes d'orientation et de méthode :

> *Un modèle de gestion de la création artistique, d'un type nouveau, est en voie d'élaboration […]. La puissance publique ne se désintéresse pas de la création artistique, désormais reconnue comme socialement utile. Pour soutenir, sans la diriger ni l'influencer, la création artistique, les pouvoirs publics instaurent une politique non-directive d'aide à la création artistique. Leur participation financière, loin d'exclure celle des acteurs privés (collectifs ou individuels), s'accompagne de mesures de stimulation ou d'incitation aux différentes formes de mécénat, voire de commercialisation de l'art. D'autre part, la tendance commune, observable dans les différents pays, est à la déconcentration de la décision en matière de politique artistique : la répartition des aides budgétaires comme les options esthétiques s'effectuent à différents niveaux et par le truchement d'instances diverses. En définitive, chaque Etat a pris conscience de ses responsabilités, mais à la gestion directe et centralisatrice il substitue des formules de gestion indirecte, autorisant une multiplicité de relais.*[216]

C'est en effet la conjonction entre ces deux tendances de fond de l'action publique, développement des politiques culturelles et extension de celles-ci à la création artistique, d'une part, et délégation des décisions proprement artistiques à des « relais » solidaires du champ de l'art, d'autre part, qui conditionne le tournant vers l'avant-garde observé dans un nombre croissant d'institutions publiques et parapubliques à partir des années 1960. Il s'agit donc là d'un changement historique majeur, dans les rapports de l'Etat aux arts, qui a la particularité cependant d'être largement non-intentionnel, au sens où il n'a pas (ou très rarement) été visé comme tel par les décideurs politiques, pas plus d'ailleurs qu'il n'a été réclamé à l'extérieur de

[215] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 55.

[216] Raymonde Moulin, « Vers un nouveau modèle de politique d'aide à la création artistique », p. 18-19, annexe I au Rapport du groupe de travail Arts plastiques du VIe Plan, mars 1971, AN/19900424/2.

l'administration par les artistes et autres professionnels du champ de l'art ou, moins encore, par le grand public. Il résulte plutôt d'une configuration d'évolutions et de contraintes fondamentalement liée, pour schématiser les conclusions de notre analyse, à l'extension de l'Etat social vers la sphère culturelle dans un cadre de légitimation démocratique libéral.

Cette configuration produit néanmoins une contradiction majeure. L'alignement des décideurs artistiques publics sur les normes en vigueur dans champ de l'art et en particulier sur son pôle le plus autonome implique une double exclusion du public non spécialisé, auquel prétendent pourtant se dédier en priorité les politiques culturelles : exclusion du point de vue du résultat de ces décisions, par principe éloigné (voire critique) vis-à-vis des normes du goût moyen ; et exclusion du point de vue des modalités de ces décisions, monopolisées par des spécialistes. Néanmoins, tant que la doctrine-cadre de ces politiques reste celle du légitimisme culturel, cette contradiction reste insensible ou paraît (faussement) résolue : c'est précisément par le développement de l'action culturelle et l'inculcation au grand public d'un corpus artistique et de normes de goût déterminés par des spécialistes reconnus que l'on finira par résorber cet écart entre culture légitime et (non-)culture populaire, ressenti comme une exclusion. Les mouvements sociaux de la fin des années 1960 et notamment la politisation des différents champs artistiques à cette époque vont mettre fin à cette vision enchantée de la conciliation entre soutien à la création artistique et démocratisation culturelle : ils contestent tout à la fois la focalisation assez exclusive de l'action publique sur la culture légitime et la mise en place d'expertises qui excluent la prise en compte des attentes et des aspirations réelles de la population que cette action est censée servir.

Cette remise en cause croissante du légitimisme culturel, qui fondait jusque-là la délégation des décisions artistiques à une expertise directement issue du champ de l'art ou du moins accordée aux valeurs de celui-ci, pourrait laisser augurer, logiquement, d'un affaiblissement de ces mécanismes de délégation et donc d'un retrait du soutien d'Etat aux avant-gardes, au profit, par exemple, de formes et de pratiques culturelles plus populaires. Or, c'est précisément l'inverse qui se produit, comme le montraient bien les données accumulées au chapitre 2 : l'après-1968 est un moment d'accélération et d'approfondissement maximaux de l'engagement des institutions publiques en faveur l'art d'avant-garde, non pas en dépit des critiques du légitimisme culturel qui les orientait jusque-là, mais précisément grâce à celles-ci. C'est ce que nous allons tenter d'exposer et de clarifier dans la dernière partie de cette étude.

Partie III.

Une « Subversion non *contre* mais *pour* la Société » : l'avant-garde comme stratégie d'action publique dans les années 68 (1968-1977)

– Peut-on attendre de ceux qui ont le monopole de l'universel qu'ils travaillent à détruire leur propre privilège ?
C'est bien là une des contradictions majeures de toute politique culturelle. On n'en finirait pas de recenser toutes les stratégies de la mauvaise foi par lesquelles les privilégiés de la culture tendent à perpétuer leurs privilèges sous l'apparence, bien souvent, de les sacrifier.

Pierre Bourdieu, avec Loïc J.D. Wacquant, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 65.

Chapitre 7. Le tournant 68

Nous avons insisté dans le chapitre précédent sur le caractère principalement interne des facteurs de développement de l'intervention publique dans l'art contemporain – que la demande sociale, générale ou sectorielle, ne permet pas d'expliquer –, ainsi que sur le rôle-clef, dans ce processus, de certains mécanismes institutionnels et contraintes structurelles, notamment la nécessité de déléguer les décisions artistiques à une catégorie d'intermédiaires en quête de légitimation auprès du pôle avant-gardiste du champ de l'art. A cet égard, la fin des années 1960 marque une rupture. Les mobilisations politiques, qui affectent les mondes culturels comme toutes les sphères de la vie sociale, vont désormais contraindre les acteurs publics dans le champ de l'art à prendre en compte un certain nombre de demandes et de critiques extérieures et à mieux intégrer dans leurs réflexions la portée sociale de leurs décisions, au-delà des stricts critères de qualité artistique. Ces pressions externes vont tout à la fois accélérer et infléchir dans un nouveau sens le tournant des institutions publiques vers l'avant-garde.

Retracer tous les effets dans le champ artistique des transformations associées aux « années 68 »[1], au niveau international et dans chacun des espaces nationaux étudiés, dépasserait les limites de la présente étude. Il est important en revanche d'identifier, de manière synthétique, les principaux changements qui ont directement affecté les cadres de l'intervention publique dans le champ de l'art contemporain[2]. Ce sont en fait quatre séries de transformations historiques distinctes, ne suivant pas tout à fait la même chronologie ni le même rythme, qui se combinent pour transformer en profondeur les relations entre création artistique et pouvoirs publics dans l'après-1968. La première concerne les revendications, les protestations et les mobilisations politiques qui agitent le champ de l'art à cette période et dont une partie s'attaque spécifiquement aux institutions publiques et au rôle de l'Etat dans la culture. La deuxième, plus ample et plus générale, concerne les évolutions proprement artistiques qui se produisent à cette

[1] Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Michelle Zancarini-Fournel (éd.), *Les années 68. Le temps de la contestation* [2000], Paris, Editions Complexe, 2008. Pour une perspective internationale sur 1968, voir aussi, au sein d'une bibliographie évidemment très abondante : *Histoire@Politique*, dossier « Mai 68 dans le monde. Le jeu d'échelles » [En ligne], n°6, septembre-décembre 2008, https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-3.htm (consulté le 24 août 2020) ; Carole Fink, Philipp Gassert, Detlef Junker (éd.), *1968. The World Transformed* [1998], Cambridge, Cambridge University Press, 2013 ; ou encore Jan Eckel, Georg Schild (éd.), *1968 – Verdichtung des Wandels und globaler Moment*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2019.

[2] Sur le thème spécifique de 1968 dans les arts plastiques, en particulier dans les trois pays étudiés, voir notamment : Marie-Luise Syring (éd.), *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, cat. exp., Städtische Kunsthalle Düsseldorf (27 mai-8 juillet 1990), Cologne, DuMont, 1990 ; Thomas Kellein, Roman Grabner, Felicitas von Richthofen (éd.), *1968. Die Groβe Unschuld*, cat. exp., Kunsthalle Bielefeld (15 mars-2 août 2009), Cologne, DuMont, 2009 ; Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2011 ; Philippe Artières, Eric de Chassey, Jean-Marc Bustamante (éd.), *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, cat. exp., Palais des Beaux-Arts, Paris (21 février-20 mai 2018), Paris, ENSBA, 2018 ; Andreas Beitin, Eckhardt Gillen (éd.), *Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder Die Macht der Ohnmächtigen*, cat. exp., Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle (20 avril-19 août 2018), Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2018 ; Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018.

période : sans même s'accompagner nécessairement d'un discours critique articulé, la radicalisation et la diffusion de pratiques artistiques anti-conventionnelles à la fin des années 1960 représentent un défi et un facteur de changement majeurs pour les institutions publiques qui entendent soutenir et promouvoir l'art contemporain. Mais ces institutions spécialisées sont aussi affectées par un certain nombre de critiques et d'initiatives internes : les efforts, en partie couronnés de succès, d'un certain nombre de conservateurs « hétérodoxes » pour repenser les formes et les missions du musée à cette période en sont l'une des illustrations les plus évidentes. Enfin, encadrant ces évolutions propres au champ des arts plastiques, les politiques culturelles connaissent également de profonds bouleversements à cette époque, sous l'effet tout à la fois de ces mouvements sociaux et de changements gouvernementaux – puisqu'en 1969 le pouvoir politique change de mains, presque simultanément, aux Etats-Unis, en France et en RFA.

Ces considérations appellent d'ailleurs une précision historiographique. Il est clair que les changements dont il est question dans ce chapitre sont loin de se réduire à l'année 1968 : ils produisent leurs effets bien au-delà de cette date et connaissent avant cela des précédents ou des prémisses plus ou moins reculés dans le temps. La formule même d'« années 1968 »[3] a pour intérêt d'élargir la focale chronologique, au point que certains historiens en situent les premiers jalons dès la fin des années 1950[4]. En ce sens, la division de notre étude en deux périodes autour de cette date ne doit pas être entendue comme une rupture nette. L'année 1968 peut être vue comme un moment-pivot, ayant force de symbole, dans un flux de transformations historiques qui s'étale bien en amont et en aval, en fait sur l'intégralité des deux décennies auxquelles ce travail de recherche est consacré.

Les contestations et les mobilisations politiques dans le champ de l'art ne sont pas une nouveauté en 1968 et, même à une courte échelle de temps, il est clair qu'un certain nombre des mots d'ordre et des attitudes les plus caractéristiques de « 68 » ont été déjà préparés et exprimés publiquement dans les années précédentes. De même, comme nous l'avons déjà amplement souligné, les principales tendances artistiques de la fin des années 1960 s'enracinent dans des expérimentations artistiques menées depuis le milieu de la décennie précédente et dans les redécouvertes de pans méconnus des avant-gardes historiques. Enfin, la crise des musées et l'émergence d'une « nouvelle muséologie » souvent associées à cette même période ont également des antécédents bien antérieurs, qu'il s'agisse des musées en général[5] ou du cas

[3] Robert Frank, « Introduction », Geneviève Dreyfus-Armand *et al.*, *op. cit.*, p. 14.

[4] Par exemple Gerd-Rainer Horn, *The Spirit of '68. Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Robert Frank soumet plusieurs dates pour encadrer ces « années 68 », du plus large (1962-1981) au plus restreint (1965-1974) (*op. cit.*, p. 16-17). Dans le cas spécifique de l'art contemporain, l'ouvrage collectif de Beitlin et Gillen propose une chronologie s'ouvrant en 1958 (avec le manifeste du groupe SPUR, la fondation de Zero ou « Le Vide » de Klein) et s'achevant en 1972 (année de la documenta 5 et du renvoi de Beuys de la Kunstakademie de Düsseldorf notamment) (*op. cit.*, p. 544-577).

[5] François Mairesse, « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie », *op. cit.*

spécifique des musées d'art moderne et contemporain : le travail de Willem Sandberg au Stedelijk Museum d'Amsterdam, pour ne citer que l'une des principales références de ces transformations muséographiques, remonte à l'immédiat après-guerre.

Ceci ne doit pas amener pour autant à diluer, au risque de les estomper complètement, les bouleversements bien réels qui se produisent à la toute fin des années 1960, dans un temps resserré et à haute cadence. Plusieurs effets se conjuguent qui expliquent que l'on puisse tout de même parler, avec toutes les précautions nécessaires, d'un moment de bascule à cette date, en particulier dans le champ de l'art. D'abord, la force des mobilisations politiques en 1968 et le haut niveau de conflictualité sociale qui se maintient dans les années suivantes stimulent et consolident les diverses volontés de changement qui existaient à l'état actuel ou latent, parmi les acteurs du monde de l'art contemporain, notamment par la création d'alliances, formalisées ou diffuses, entre différents types de « révolutionnaires ». Comme le remarque Bourdieu, « bien qu'elles en soient largement indépendantes dans leur principe, les luttes internes dépendent toujours, dans leur issue, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes – qu'il s'agisse de luttes au sein du champ du pouvoir ou au sein du champ social dans son ensemble »[6].

Approfondissant ces effets de correspondance, la « fluidification » de l'espace social ou la « désectorisation conjoncturelle », caractéristiques de ces situations de crise[7], tendent à projeter de manière moins médiée que d'ordinaire un certain nombre d'enjeux et de causes politiques dans le champ artistique et, réciproquement, à charger les luttes internes au champ d'une forme d'urgence et de valeurs politiques nouvelles[8]. Du même coup, les discours, les actions et les œuvres oppositionnels (au sens le plus large) acquièrent une publicité tout à fait inédite, inimaginable s'ils étaient restés cantonnés, justement, au statut de luttes internes d'un champ spécialisé : c'est ce qui les rend aussi (ou semble les rendre) plus immédiatement compréhensibles aux yeux d'un public extérieur (étudiants par exemple), par des chaînes d'analogie avec les mobilisations observées et vécues dans d'autres espaces sociaux. Sur leur versant négatif, ces circonstances produisent une démonétisation rapide et brutale d'un certain nombre de valeurs déjà vieillies[9] et/ou contestées, mais qui pouvaient jusqu'alors prétendre se maintenir, par la force d'inertie et grâce à divers appuis institutionnels. Ceux-ci, mis en demeure de réagir rapidement sous peine d'être contestés à leur tour et de risquer leur propre disparition, doivent abandonner valeurs décrédibilisées et partenaires délégitimés, laissant ainsi le champ

[6] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 213.

[7] Michel Dobry, *Sociologie des crises politiques*, Paris, Presses de Science Po, 2009, p. 125-169.

[8] Sur les modes de politisation des milieux intellectuels et culturels autour de 1968, voir par exemple, s'agissant du structuralisme, Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n°18, 2005, p. 49-71 ; ou, pour le champ littéraire, Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, *op. cit.*

[9] « Tant de choses ont vieilli ces jours derniers », s'exclame ainsi une revue surréaliste fin mai 1968 (« Ce n'est qu'un début », texte du 30 mai 1968 publié dans *L'Archibras*, cité dans *ibid.*, p. 163).

libre aux avant-gardes qu'ils tentaient auparavant de contenir[10]. Cette mise en équivalence des contestations et les effets de réaction en chaîne qui en découlent catalysent et accélèrent les changements, dont la soudaineté est bien perçue par les témoins de l'époque[11].

Enfin, l'internationalisation rapide des luttes et des mouvements sociaux, à une période où les individus, les informations et les images circulent plus rapidement que jamais, contribuent aussi à ce renforcement mutuel des aspirations au changement et au sentiment de débordement des forces qui s'y opposaient jusque-là. C'est pourquoi nous abordons, dans les pages suivantes, cette politisation du champ de l'art dans une perspective transnationale, même s'il existe bien sûr des dynamiques spécifiques en France, en RFA ou aux Etats-Unis. De fait, ce sont des artistes allemand, grec, chinois, néo-zélandais qui lancent l'Art Workers Coalition en 1969 à New York, après avoir participé pour certains d'entre eux au Mai français, et nombre de ces artistes, critiques d'art ou curateurs, engagés à divers degrés dans ces mobilisations, se retrouvent à l'été 1968 à Cassel pour la documenta ou à Venise pour la 34e édition de la Biennale. L'ensemble de ces processus, que nous n'avons fait ici que survoler, expliquent en tout cas que l'on puisse observer – comme le montraient bien les données rassemblées au chapitre 2 – une nette dynamique d'accélération et de généralisation des changements d'orientation artistique qu'avaient initiés au cours de la décennie précédente un certain nombre d'institutions publiques, de manière encore éparse, prudente et limitée.

1. Engagements, revendications et oppositions dans le champ de l'art autour de 1968

1.1. La politisation du champ de l'art

Il faut distinguer deux catégories de mobilisations dans le champ artistique à cette période, qui peuvent néanmoins s'entrecroiser et être portées par les mêmes acteurs et organisations, mais diffèrent dans leurs cibles, leurs objectifs et leurs modes d'action. Il s'agit, premièrement, de mobilisations autour de causes générales, qui ne concernent pas initialement le monde de l'art, mais auxquelles celui-ci prend part : l'opposition à la guerre au Vietnam [39, 61] et à l'impérialisme américain[12] est un exemple caractéristique de ces causes transversales,

[10] Sur les « effets de délégitimation induits » par les crises politiques (et non pas seulement situées à l'origine de celles-ci), qu'aggrave en outre la fluidification de l'espace social précédemment évoquée (par une contamination facilitée du risque de délégitimation de secteur en secteur), voir Michel Dobry, *op. cit.*, p. 285-316.

[11] Citons, parmi de nombreux exemples possibles, l'étonnement amusé du critique d'art Gottfried Sello, qui mesure, face aux protestations qui accueillent l'ouverture de la documenta en 1968, le changement d'atmosphère survenu depuis la précédente édition quatre ans plus tôt : « L'inauguration a duré six minutes. Arnold Bode et ses fidèles ont poussé un soupir de soulagement quand tout fut fini. […] On pense à l'ouverture de la troisième documenta [en 1964]. La fête dans le pré n'aurait pas pu durer plus longtemps. Nous avions écouté deux grands discours-programmes, Werner Haftmann sur la situation actuelle de l'art, le ministre Werner Arndt sur la relation entre l'art et l'Etat, un plaidoyer pour la liberté de l'art. […] C'était il y a quatre ans. Personne n'aurait pu imaginer que de fausses notes stridentes puissent jamais perturber l'idylle de la documenta, que des opposants protesteraient un jour à coup de bombes puantes. » (Gottfried Sello, « Schau von Kassel », *Die Zeit*, 5 juillet 1968 [En ligne], https://www.zeit.de/1968/27/schau-von-kassel (consulté le 8 septembre 2020)).

[12] L'on peut se reporter sur ce thème précis, outre les ouvrages déjà cités, aux références suivantes : Lucy Lippard, *A Different War. Vietnam in Art*, cat. exp., Whatcom Museum of History and Art, Bellingham (19 août-12 novembre 1989), Bellingham / Seattle, Whatcom Museum of History and Art / Real Comet Press, 1990 ; Francis

comme le sont aussi les luttes féministes[13] [118], le mouvement des droits civiques[14] [62] ou les divers engagements anticapitalistes et révolutionnaires[15]. Leur haut degré de généralité n'empêche pas qu'ils puissent trouver des déclinaisons spécifiques dans le champ de l'art. Au contraire, c'est bien souvent en resserrant l'échelle du combat, pour le placer sur un terrain plus proche et circonscrit – et donc plus propice aussi à l'obtention d'une victoire, même limitée et partielle – que les acteurs artistiques manifestent leur solidarité vis-à-vis de ces grandes causes : par exemple en réclamant une féminisation des expositions d'un musée ou le boycott d'une organisation impliquée via tel mécène public ou privé dans le soutien à la guerre au Vietnam.

C'est là que peuvent se nouer des alliances et des points de passages avec une seconde catégorie de mobilisations que l'on peut qualifier, sans aucune connotation péjorative, de corporatistes ou sectorielles, au sens où elles réclament des changements spécifiques au champ de l'art : fonctionnement des institutions spécialisées, rémunération et reconnaissance des différents types de carrières professionnelles, modalités et amplitude de l'assistance publique, formes d'encadrement du marché des œuvres, etc. Là aussi cependant, de même que l'engagement dans des causes générales pouvait prendre corps à travers des luttes internes aux institutions artistiques, ces revendications sectorielles s'élargissent parfois, par des logiques d'agrégation des contestations, de radicalisation et de montée en généralité, jusqu'à une mise en cause de l'ordre social dans son ensemble. C'est ainsi que les protestations contre les choix particuliers d'un lieu d'exposition donné – surtout quand il a une portée nationale et internationale, comme la documenta, le MNAM ou le MoMA – peuvent aboutir à une critique globale de la culture « bourgeoise », « officielle » ou « affirmative », comprise comme un rouage essentiel dans le système général des mécanismes de domination. L'un des points d'articulation les plus évidents entre ces luttes internes et externes réside, bien sûr, dans les

Frascina, *Un choix de Meyer Schapiro. My Lai, Guernica, le MOMA et la gauche dans le monde de l'art, New York, 1969-1970* [1995], Ivry-sur-Seine, Editions Form[e]s, 2014 ; Thomas Kellein, « Vietnam. Ein Trauma im Spiegel der Kunst », *Id. et al.* (éd.), *1968. Die Groβe Unschuld*, *op. cit.*, p. 238-255 ; Matthew Israel, *Kill For Peace: American Artists Against the Vietnam War*, Austin, University of Texas Press, 2013.

[13] Voir notamment à ce sujet : Norma Broude, Mary D. Garrard (éd.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s. History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994 ; Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987*, Transcript, Bielefeld, 2013 ; Fabienne Dumont, *Des Sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PUR, 2014 ; Gabriele Schor (éd.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, Vienne, Prestel Verlag, 2015 ; Katy Deepwell, Agata Jakubowska (éd.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.

[14] Susan E. Cahan, *Mounting Frustration. The Art Museum in the Age of Black Power*, Durham, Duke University Press, 2016 ; Bridget R. Cooks, « Black Artists and Activism: *Harlem on My Mind* (1969) », *American Studies*, vol. 48, n°1, printemps 2007, p. 5-39 ; Yasmin Ramirez, *Taller Boricua and the Puerto Rican Art Movement in New York* [En ligne], https://tallerboricuatimeline.wordpress.com/ (consulté le 31 août 2020).

[15] Sur l'influence, par exemple, du maoïsme dans le champ de l'art en France et en RFA, voir : Estelle Bories, Caroline Bodolec, « La participation des peintres paysans de la région de Houhsien (Chine) à la Biennale de 1975 : art contemporain et maoïsme » [En ligne], séance du séminaire « 1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris », INHA, Paris, 2 avril 2019, https://bdp.hypotheses.org/1834 (consulté le 20 septembre 2019) ; Lauren Graber, Daniel Spaulding, « The Red Flag: the Art and Politics of West German Maoism », Jacopo Galimberti, Noemi de Haro García, Victoria H. F. Scott (éd.), *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2019, p. 109-128.

mobilisations qui touchent les écoles d'art, à Paris[16], Düsseldorf[17] ou Munich[18] [76], poussées à la fois par des enjeux spécifiques et par la solidarité avec les mouvements étudiants et ouvriers – dont les affiches de l'Atelier populaire des Beaux-arts sont sans nul doute l'une des meilleures illustrations [51]. C'est dire que la distinction entre ces deux catégories de mobilisations dans le champ de l'art autour de 1968 admet des passages croisés de l'une à l'autre.

Bien qu'elles ne touchent pas directement au rôle de l'Etat et des acteurs publics dans la création artistique, les diverses formes de politisation du champ de l'art nées de la participation de ses membres aux mouvements sociaux contemporains jouent tout au long de cette période un rôle de déclencheur et de stimulant, en poussant les artistes, critiques d'art, commissaires d'exposition, etc. à adopter un rapport critique à leur environnement social, susceptible de s'appliquer ensuite plus spécifiquement aux institutions du monde de l'art [85]. Ce contexte encourage également les dynamiques collectives et militantes, dans un secteur des arts plastiques traditionnellement individualiste et moins politisé que ne peut le laisser croire une certaine image héroïque de l'avant-garde. Ce dernier point n'est pas négligeable tant le manque d'organisation collective, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, tendait à placer les artistes dans une position passive ou seulement réactive vis-à-vis des politiques et des institutions culturelles. A l'inverse, l'après-68 est marqué par les demandes de participation des artistes aux décisions des institutions dont ils dépendent, demandes qui doivent beaucoup à une culture militante acquise par des formes d'émulations et d'engagements extérieurs.

Réciproquement, les institutions publiques impliquées dans le soutien à la création plastique ne peuvent rester insensibles à cette politisation du champ de l'art, même lorsque celle-ci ne les concerne pas directement. D'une part, ces mouvements sociaux ne peuvent manquer de susciter, au sein de ces institutions, du point de vue de leurs responsables comme de leurs autorités de tutelle, une réflexion sur la nécessaire adaptation de leurs missions au sein d'une société dont le besoin et la volonté de changement éclatent alors si visiblement. D'autre part, celles-ci se trouvent confrontées au problème de l'inclusion de l'art politisé et contestataire en leur sein : doivent-elles exposer des œuvres qui entendent explicitement subvertir l'ordre social ? Faut-il accorder des subventions et des distinctions officielles à des artistes critiques à l'égard de la politique gouvernementale ? Peut-on nourrir qui mord la main[19] ? Ces questions

[16] Pascale Le Thorel, « L'Atelier Populaire à l'Ecole des Beaux-Arts : mai et juin 1968 », Philippe Artières *et al.*, *Images en lutte*, *op. cit.*, p. 64-77 ; Etienne Schira, « L'iconographie 68 au travers des affiches : la valeur de l'image face aux artistes et à la critique », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968…*, *op. cit.* p. 75-82.

[17] Chris Reinecke (éd.), *60er-Jahre: Lidl-Zeit*, Cologne, Walther König, 1999 ; Peter Lynen, *op. cit.*, p. 44-52.

[18] Birgit Jooss, « "Revolution ist herrlich, alles andere ist quark !" », Angelika Nollert, Florian Matzner, Birgit Sonna (éd.), *Faktor X. Zeitgenössische Kunst in München*, Munich, Prestel, 2005, p. 209-218 ; *Id.*, « Zu den Studentenunruhen von 1968 », Wolfgang Ruppert, Christian Fuhrmeister (éd.), *Zwischen deutscher Kunst und internationaler Modernität: Formen der Künstlerausbildung, 1918 bis 1968*, Weimar, 2007, p. 81-102.

[19] Lucy Lippard, « Bitting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969 », Julie Ault (éd.), *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2002, p. 79-120.

ressurgissent régulièrement à l'occasion de diverses polémiques dont nous avons déjà donné quelques exemples, comme celui des subventions accordées en 1974 par le Goethe-Institut à l'exposition « Kunst im politischen Kampf »[20]. Nombre de directeurs d'institutions artistiques y répondent par l'affirmative, en endossant les contradictions éventuelles qui peuvent en résulter, à l'instar de Pontus Hultén expliquant que « l'Etat, dans nos sociétés "libérales" doit accepter et même payer pour sa propre critique »[21] ; tandis que certains responsables politiques leur donnent une réponse résolument négative, comme l'éphémère ministre des Affaires culturelles, Michel Druon, déclarant en 1973 que les artistes « qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir »[22]. Néanmoins, au-delà du bon mot, ce type de solution tranchée apparaît d'un secours limité à un moment où de larges segments du champ artistique, dont certains de ses représentants les plus renommés, s'engagent dans ces mobilisations politiques – de sorte que les exclure de la reconnaissance publique reviendrait à ignorer une partie considérable de la production contemporaine et risquer ainsi de reproduire les erreurs passées de l'académisme d'Etat.

1.2. Revendications et mobilisations sectorielles

1.2.1. « *Art workers* » : améliorer les conditions d'exercice de la profession d'artiste

A ces participations aux diverses luttes et contestations des « années 68 » s'ajoutent donc ce que nous avons appelé des revendications sectorielles. La politisation générale du champ de l'art encourage tout d'abord les expressions de protestation, individuelles ou collectives, contre certaines mesures ponctuelles, en défense des intérêts des artistes et autres professionnels de l'art contemporain, comme la démission de Michel Ragon en 1968 de ses fonctions de commissaire d'exposition du pavillon français à Venise pour marquer son opposition aux « attitudes réactionnaires du Gouvernement de la Ve République »[23] ou celle du directeur de l'Akademie der Bildende Künste de Munich, Paolo Nestler, contre les « interventions dirigistes du ministère de la Culture » bavarois[24]. Au-delà de ces protestations ponctuelles, la période est propice à la formulation, de manière plus offensive, de propositions nouvelles pour garantir et élargir les droits des artistes et à la formation d'organisations spécialisées agissant en ce sens.

[20] Voir *supra*, chap. 6, 3.5.

[21] Catherine Millet, « Entretien avec Pontus Hulten », *Artpress*, n°19, juillet-août 1975, p. 12.

[22] Discours à l'Assemblée du 23 mai 1973, cité par Emmanuelle Loyer et Pascal Goetschel, *op. cit.*, p. 335. De manière comparable le Senator für Wissenschaft und Kunst de Berlin affirme en 1970, à propos de la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, qu'« on ne peut donner autant d'argent à un *Kunstverein* dans lequel se tiennent le lendemain des manifestations révolutionnaires » (Frank Trommler *et al.*, *op. cit.*, p. 388).

[23] Ragon (soutenu par Ernst, Matta, Soulages ou Vasarely) vise plus précisément l'expulsion d'artistes français impliqués dans le Mai français, comme Julio Le Parc : sa lettre de démission est reproduite dans Margaux Tangre, « La Biennale de Venise en 1968 : "E Morta la Biennale ?" », Antje Kramer (éd.), *1968…*, *op. cit.*, p. 109. Voir aussi : Anne Sophie Berisset, « L'expulsion contestée de Julio Le Parc, partisan de la "guérilla culturelle" », *ibid.*, p. 171-179 ; et Antje Kramer, « Le Mai des critiques d'art : une question de perspective » [En ligne], *Critique d'art*, n°51, automne-hiver 2018, https://journals.openedition.org/critiquedart/37268 (consulté le 5 mai 2020).

[24] Après une série de mesures répressives (bannissements, contrôles d'identité, murage d'entrées, etc.) en réaction aux manifestations étudiantes (Birgit Jooss, « "Revolution ist herrlich… », *op. cit.*, p. 213.)

C'est l'une des missions que se donne l'Art Workers Coalition (AWC), principale plateforme des contestations artistiques aux Etats-Unis à partir de 1969[25], mais aussi des initiatives plus individuelles comme les modèles de contrats que Seth Siegelaub[26] ou Michel Claura et Daniel Buren élaborent pour protéger et étendre les droits des artistes[27]. En RFA, où ces initiatives peuvent s'appuyer sur une tradition d'auto-organisation dans le champ de l'art plus développée qu'en France ou aux Etats-Unis, plusieurs associations sont créées dans le sillage de 1968 pour représenter les intérêts des professionnels de l'art, notamment le Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler, une grande fédération syndicale des artistes ouest-allemands[28].

1.2.2. « Le musée appartient à tous les artistes » : participation et représentation

Ces propositions d'amélioration des conditions sociales et économiques de la profession d'artiste s'inscrivent dans le cadre de critiques et de demandes de portée plus générale, visant à transformer le fonctionnement du champ artistique dans son ensemble, dont on peut dégager deux axes forts, étroitement liés. Nombre de revendications expriment d'abord une volonté de participation des artistes au fonctionnement des institutions artistiques, au moins s'agissant des décisions qui les concernent directement, comme les choix d'exposition – et cette volonté est d'autant plus affirmée qu'elle correspond à une aspiration générale des mouvements sociaux de la fin des années 1960[29]. C'est contre l'exclusion des artistes des décisions des musées que s'est formée l'Art Workers Coalition en 1969[30] [60]. C'est une même résolution en faveur de la

[25] Les dix points formulés en janvier 1969 par l'AWC réclament notamment la création d'un droit de suite et la garantie du *copyright* des artistes sur leurs œuvres, y compris après leur vente (Art Workers Coalition (éd.), « Documents 1 » [1969], *Primary Information* [En ligne], 2008, p. 12, https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-documents-1/ (consulté le 19 mars 2020)).

[26] Galeriste et compagnon de route des artistes conceptuels américains, Siegelaub élabore entre 1969 et 1971 (avec l'aide d'un avocat, Robert Projansky) « The Artist's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement », un contrat-type que les artistes sont invités à faire signer à tout acquéreur et qui doit notamment leur garantir le versement de 15% de la plus-value en cas de nouvelle cession de leur œuvre (Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge / Londres, The MIT Press, 2003, p. 163-170).

[27] Claura, avocat et critique d'art impliqué dans les réseaux de l'art conceptuel, aide Buren en 1967 à concevoir son « Avertissement », un contrat visant à étendre les prérogatives de l'artiste en matière de droit moral sur son œuvre – au point que le non-respect de l'une des conditions fixées par cet avertissement est censé supprimer l'attribution de l'œuvre en question à Buren (Sarah Martinetti (éd.), *Michel Claura. Code vestimentaire : les fruits déguisés ne seront pas acceptés. De quelques insertions dans un moment de l'art peu vêtu* [En ligne], Paris, Cnap, 2019, https://www.cnap.fr/sites/default/files/CNAP_rapport%20Martinetti_Michel%20Claura_200520_144-compress%C3%A9.pdf (consulté le 6 septembre 2020)).

[28] En 1971 un congrès d'artistes se réunit à Francfort pour prendre une série de résolutions, allant de la défense de droits et protections spécifiques pour les artistes (touchant au droit de suite, à la fiscalité des artistes, aux modalités de la commande publique, à la construction d'ateliers, etc.) à des appels à un changement bien plus global, comme l'« abolition des privilèges culturels bourgeois » et la « construction d'une action culturelle démocratique ». Ce congrès est à l'origine de la fondation, un an plus tard, du Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK), qui réunit au niveau fédéral l'ensemble des associations régionales d'artistes (Charles E. McClelland, *Prophets, Paupers, or Professionals?*, *op. cit.*, p. 121-125).

[29] La « démocratie participative » constitue ainsi selon Gerd-Rainer Horn l'un des nœuds communs aux diverses mobilisations par-delà les spécificités sectorielles et nationales (*The Spirit of '68*, *op. cit.*, p. 194 *sqq.*).

[30] Celle-ci est créée en janvier 1969 à la suite du retrait par Takis de l'une de ses œuvres de l'exposition du MoMA « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age », dans laquelle elle avait été incluse sans son accord (Julia Bryan-Wilson, *Art Workers*, *op. cit.*, p. 13-14). Le tract diffusé par Takis exprime clairement ce rejet des intermédiaires, patrons et décideurs institutionnels au profit d'une réappropriation des lieux d'exposition par les artistes : « Le "musée" appartient à tous les artistes vivants qui souhaitent se déclarer auprès de lui. Les directeurs du "musée" seront les représentants des artistes – élus par les artistes dans de grandes réunions plénières,

« démocratisation du monde de l'art » par l'« autodétermination et [la] codétermination » qu'édicte en 1971 le congrès des artistes ouest-allemands[31]. Et en France, le Front des Artistes Plasticiens, qui porte le fer contre l'exposition officielle « Douze ans d'art contemporain en France » en 1972, entend « proteste[r] contre la conception secrète, autoritaire et élitiste qui préside au choix d'un comité dont la principale préoccupation pourrait être d'empêcher les artistes de s'occuper de leurs propres affaires » et « propose qu'une exposition véritablement représentative soit organisée par les artistes eux-mêmes »[32].

Il faut insister sur le fait que ces luttes pour la participation ou l'autogestion ne se laissent pas résumer à une opposition entre institutionnels conservateurs et artistes progressistes. Au contraire, elles traversent et fracturent le sous-champ des avant-gardes. Les expositions « Douze ans d'art… » au Grand Palais et « The Machine… » au MoMA sont organisées respectivement par François Mathey et Pontus Hultén, soit deux des conservateurs de musées européens les plus proches de la scène d'avant-garde internationale dans les années 1960. C'est une controverse comparable qui se produit à Cassel lors de la documenta de 1972 où plusieurs artistes de premier plan (Buren d'un côté[33], Smithson, Morris et divers artistes américains de l'autre[34]) s'attaquent ouvertement à son secrétaire général, Harald Szeemann, moins pour ses choix artistiques que pour sa propension à fondre les œuvres sélectionnées au sein d'une exposition conçue comme une méta-œuvre, dont il serait l'auteur et le protagoniste, bien plus que les artistes[35] [101]. En ce sens, ce conflit n'est pas un rejeu de la querelle entre Anciens et Modernes, face à laquelle il suffirait aux institutions officielles d'accélérer le mouvement de conversion à l'avant-garde déjà entamé dans les années précédentes. Il renvoie plutôt à un problème d'un nouveau type, qui oppose les artistes d'avant-garde à ces nouveaux intermédiaires institutionnels dont l'émergence est précisément due à l'intervention nouvelle des pouvoirs publics dans le champ de l'art contemporain – des intermédiaires alignés donc sur les positions des artistes d'avant-garde, mais qui soumettent ceux-ci à une dépendance nouvelle, celle du pouvoir de décision sur la sélection et la présentation des œuvres que leur confère leur rôle au sein des institutions de l'art contemporain.

---

ils ne seront pas les protégés triés sur le volet d'une coterie de *trustees* et d'actionnaires. […] Aucun intermédiaire – mécènes, collectionneurs ou galeristes – ne sera reconnu comme mandataire des artistes. Chaque artiste auto-désigné se présentera lui-même au musée et y enregistrera ses œuvres, qui seront ensuite exposées sans être jugées par aucun comité de curateurs, d'artistes, de critiques ou d'officiels » (AWC (éd.), « Documents 1 », *op. cit.*, p. 4).

[31] « Notre but est de transférer la prise de décision dans le domaine de la politique culturelle vers l'auto-administration des artistes et du public concerné » (Charles E. McClelland, *op. cit.*, p. 123).

[32] Cité par Vincent Chambarlhac, « Trace(s) d'une œuvre. *Le Grand Méchoui* des Malassis en 1972 », *Vingtième Siècle*, n°38, 2014, p. 286.

[33] Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », Harald Szeemann (éd.), *Documenta 5*, *op. cit.*, p. 29.

[34] Robert Smithson, « Cultural Confinement », *Artforum*, vol. 11, n°2, p. 39 ; Robert Morris, « Regarding Documenta V », lettre datée du 6 mai 1972, initialement publiée dans *Flash Art* [En ligne], n°32-33-34, https://flash---art.com/article/robert-morris/ (consulté le 7 septembre 2020).

[35] Jérôme Glicenstein, *L'Invention du curateur*, *op. cit.*, p. 43-47. Voir aussi à ce sujet Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, DuMont, 1997, p. 222-223.

Cette contestation du pouvoir des décideurs institutionnels se lie, comme on le voit, avec une critique plus ou moins radicale des procédures de sélection et des instances de consécration artistiques, touchant à la fois à leurs modalités de fonctionnement et aux biais réels ou supposés de leurs résultats : c'est là un second axe structurant des revendications artistiques autour de 68. Nous avons évoqué les protestations au sujet du manque de représentation dans les institutions les mieux établies des artistes femmes[36] ou racisés[37], de la surreprésentation des artistes américains lors de la documenta de 1968[38] ou de la marginalisation des jeunes artistes[39]. A ces critiques contre le manque de représentativité sociale des choix effectués par les grandes institutions artistiques s'ajoutent des critiques contre ce qu'on peut appeler leur manque de représentativité artistique : le premier souci des artistes et critiques d'art contestataires n'est toutefois pas celui d'un pluralisme esthétique équitablement pondéré, mais bien plutôt l'ouverture de ces institutions à l'art non-conventionnel et la dévaluation corrélative de l'art de tradition. C'est là bien sûr l'une des raisons majeures d'opposition des secteurs de l'avant-garde à l'« *establishment* »[40] représenté au premier chef par les grands musées nationaux comme le MoMA ou le MNAM. Pierre Restany procède ainsi, le 18 mai 1968, à la tête d'un groupe d'une centaine d'artistes et critiques d'art, à la fermeture symbolique du MNAM, désigné nouvelle « Bastille à abattre »[41]. Il est soutenu par François Pluchart qui explique dans *Combat* qu'on ne saurait plus longtemps cautionner un musée qui a « un conservateur en chef […] dont l'action principale consiste à prendre le thé chez les veuves de peintres »[42]. Il s'agit en fait pour Restany de dénoncer aussi bien le conservatisme persistant d'officiels de l'art contemporain comme Dorival que « la politique du sourire moderniste »[43] initiée par Malraux, jugée hypocrite et insuffisante, encore en retard d'une révolution avant-gardiste[44]. De même, le happening

[36] L'Ad Hoc Women Artists' Committee naît ainsi d'une protestation menée notamment par Faith Ringgold et Lucy Lippard contre l'exclusion des femmes artistes de l'exposition annuelle du Wthiney Museum (Julie Ault (éd.), *op. cit.*, p. 28). En France, le Collectif Femmes/Art est formé par Françoise Eliet à la suite de l'annulation d'une exposition d'artistes femmes qui devait avoir lieu à l'ARC (Fabienne Dumont, *op. cit.*, p. 122-123)

[37] Par exemple les actions menées aux Etats-Unis par la Black Emergency Cultural Coalition à partir de 1968, sous l'impulsion là aussi de Faith Ringgold ou de Vivian Browne (Julie Ault (éd.), *op. cit.*, p. 19-20).

[38] Tandis que Wolf Vostell, Jörg Immendorff et Chris Reinecke organisent un happening lors de la cérémonie d'ouverture pour protester avec humour contre leur non-inclusion, des artistes parisiens (César, Demarco, Le Parc, Morellet, Raysse ou Takis) décident de retirer leurs œuvres en réaction à la surreprésentation américaine (Félix Drouet, « "Americana" ou la plus jeune documenta de tous les temps », Antje Kramer (éd.), *op. cit.*, p. 116-121).

[39] A l'instar du critique d'art Pierre Cabanne déplorant « l'indifférence officielle à l'égard des jeunes artistes » (cité dans *ibid.*, p. 21).

[40] L'« *art establishment* » est une cible récurrente dans la rhétorique de l'époque : voir par exemple le discours de Dan Graham dans AWC (éd.), « Open Hearings » [1969], *Primary Information* [En ligne], 2008, p. 94, https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/ (consulté le 19 mars 2020).

[41] Pierre Restany, « Une autre Bastille à abattre : le musée d'art moderne », *Combat*, 18 mai 1968, reproduit dans Marion Rouger, « Fermer ou réinventer le musée ? », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968…*, *op. cit.*, p. 36.

[42] François Pluchart, « Les hyènes du musée d'art moderne », *Combat*, 27 mai 1968, cité dans *ibid.*, p. 40.

[43] « Une autre Bastille… », *op. cit.*, p. 36. Voir aussi Yohan Gianeri, « Les couleurs de l'engagement de Pierre Restany », *ibid.*, p. 62-73 ; et Annabelle Ténèze, « Art et contestation : Pierre Restany et mai 1968 », Richard Leeman (éd.), *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Editions des Cendres / INHA, 2009, p. 140-156.

[44] « Il faut dénoncer le new-look culturel du pouvoir, la fausse politique promotionnelle du Centre national d'Art contemporain qui ne cache que du vide et du mou, la permanence dans les bureaux et les musées d'un personnel passéiste qui pêche par une totale inadaptation confuse et sans âme » (« Une autre Bastille… », *op. cit.*).

contestataire mené par Vostell à l'ouverture de la documenta de 1968 [53] ne vise pas seulement la marginalisation des artistes allemands à Cassel, mais aussi et surtout l'absence de représentation adéquate de Fluxus et des nouvelles pratiques artistiques alors en plein essor, qui s'aventurent hors des limites conventionnelles de la peinture et de la sculpture. La « Team für Kunstpsychologische Studien "Interfunktion" », collectif dont fait partie Vostell, à l'origine de la création de la revue d'avant-garde colonaise *Interfunktionen* quelques mois plus tard, publie ainsi deux manifestes début 1968, contre les choix du Wallraf-Richartz Museum de Cologne pour son exposition « Ars Multiplicata » et contre ceux de la documenta – à laquelle elle demande de rendre publics ses critères de sélection –, avec dans les deux cas un même reproche : « Où est Fluxus ? Où est le happening ? Où sont les environnements ? »[45]. Cette critique peut viser, non pas seulement les choix d'œuvres, mais aussi les dispositifs d'exposition censés les accueillir et établir leur relation au public (scénographie des espaces, architecture des bâtiments, discours d'accompagnement, etc.), qui, même lorsqu'ils acceptent bon gré mal gré d'inclure des œuvres d'avant-garde, les ajustent à un cadre physique et institutionnel désuet, inadapté et mutilant. C'est le reproche formulé par exemple par le critique d'art Otto Hahn : « Depuis environ dix ans les artistes d'avant-garde ont créé les conditions d'une révolution culturelle. […] Une manifestation comme la documenta ne sait rien de ces bouleversements sociaux. […] On montre Stella et Yves Klein comme on montrerait Rubens, Vermeer et Van Goyen »[46]. Là encore, ce ne sont pas seulement les fractions les plus traditionnalistes du monde de l'art qui sont visées, mais des institutions qui entendaient au contraire se positionner comme championnes de la scène d'avant-garde, comme s'en émeut un critique d'art dans *Die Zeit* : « ce ne sont pas des opposants fanatiques à l'art moderne […] qui s'attaquent à la documenta. Ce sont précisément les cercles pour lesquels elle est faite, qui devraient s'identifier avec elle, les soi-disant forces progressistes, les artistes et les étudiants »[47].

1.2.3. Codétermination et autogestion : deux expériences institutionnelles

A mesure qu'elles se radicalisent, ces critiques élargissent leur cible des biais imputés aux choix des musées, galeries ou programmes gouvernementaux vers les procédures de sélection mêmes dont résultent ces choix. Elles peuvent ainsi rejoindre les aspirations précédemment évoquées à une participation accrue des artistes aux décisions institutionnelles – comme l'exprime un artiste de l'AWC dans une lettre au directeur du NEA, Roger Stevens :

> *Seuls les artistes […] sont qualifiés pour dire qui a « réussi », qui montre des « promesses » et qui est dans le « besoin ». […]. Un panel d'artistes doit être élu à cette fin par leurs pairs au cours d'une convention ouverte. Les Henry Geldzahlers des institutions périphériques, des musées, universités et galeries, doivent se consacrer à la conservation de leurs tableaux, à leurs expositions pour galeries universitaires […] et*

[45] Dieter Honisch (éd.), *op. cit.*, p. 545.
[46] Otto Hahn, « Ein wunderschöner Anachronismus » cité dans Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 110.
[47] Gottfried Sello, « Schau von Kassel », *op. cit.*

nous laisser le contrôle. […] Un panel de personnalités périphériques est trop éloigné pour « toucher la cible ». Ils pourraient tout aussi bien se rendre dans un club d'artistes bondé un vendredi soir, ouvrir la porte et y jeter l'argent – ils auraient probablement plus de chance d'atteindre les bonnes personnes.[48]

Ce type d'arguments peut aboutir à un refus pur et simple de toute sélection, comme dans le cas de la classe montée en 1972 par Beuys à la Kunstakademie de Düsseldorf pour accueillir sans aucune distinction tous les candidats rejetés à l'entrée de l'école – ou bien aller dans le sens, comme le souhaite James Cuchiara, d'un rejet de tout intermédiaire institutionnel et d'une appropriation pleine et entière par les artistes de ces processus de sélection, selon une logique autogestionnaire alors en vogue. Dans ce second cas, deux types de solutions sont mis à l'épreuve. Les artistes peuvent abandonner tout à fait l'idée de faire dépendre la désignation des artistes et des œuvres exposées d'un jugement esthétique, quel que puisse en être le responsable. C'était ce que réclamait Takis au MoMA en janvier 1969 : des expositions régulières, accordées à tour de rôle et sans discrimination à tous les artistes qui se seraient inscrits dans un registre tenu par le musée. Loin d'être excentrique et isolée, cette proposition rejoint certaines pratiques éprouvées, comme celles des lieux d'exposition coopératifs féministes (comme A.I.R. Gallery aux Etats-Unis [118]) où toute artiste membre et cotisante peut prétendre être exposée, selon un modèle, celui des coopératives d'artistes, qui a lui-même une longue histoire[49].

Un autre cas de figure existe dans lequel ce n'est pas tant le principe d'une évaluation de la qualité artistique qui est rejeté ou minoré que son attribution à des intermédiaires extérieurs à la communauté des artistes. L'histoire d'Artists Space est intéressante à cet égard. Espace alternatif paradoxal, dans la mesure où il a été créé en 1973 à l'initiative de responsables du New York State Council on the Arts – nous y reviendrons –, il adopte à ses débuts une procédure assez sophistiquée et originale de sélection des artistes exposés. Dans un premier temps, deux listes d'artistes résidant dans l'Etat de New York sont établies, l'une comportant tous les artistes affiliés à une galerie ou ayant présenté récemment une exposition publique (soit environ 650 artistes), l'autre tous les artistes recensés non affiliés à une galerie quelle qu'elle soit (environ 600 artistes). Une copie de la première de ces deux listes est envoyée à l'ensemble de ces artistes (affiliés et non affiliés), qui sont invités à sélectionner dans celle-ci les dix artistes qu'ils jugent les mieux à même de définir le programme d'expositions d'Artists Space. Grace et Sandler établissent alors, à partir des 420 réponses reçues, les vingt noms les plus cités, qu'ils contactent ensuite pour qu'ils donnent chacun le nom de l'artiste sans galerie (non affilié) qu'ils souhaitent

[48] Lettre de James Cuchiara, 13 février 1969, reproduite dans AWC (éd.), *Documents 1*, *op. cit.*, p. 24. Dans sa réponse, Stevens explique que des artistes participent déjà aux panels du NEA, que l'agence a d'ailleurs été critiquée pour le trop grand nombre d'artistes inclus dans ces commissions et que les artistes ne lui semblent pas toujours les mieux placés pour choisir de manière objective les récipiendaires de bourses et distinctions.

[49] Aux Etats-Unis, elles reprennent notamment le modèle des « *10th Street galleries* » des années 1950, qui ont accueilli nombre d'artistes de l'Ecole de New York : voir Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De Soho au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 53-56.

voir exposé à Artists Space l'année suivante. Le premier programme du nouvel espace, en 1973-1974, comporte ainsi 21 expositions choisies par les 21 artistes new-yorkais les plus reconnus par leurs pairs[50].

Il est intéressant de noter la très grande proximité de ces vingt noms choisis par les centaines d'artistes qui ont répondu à la sollicitation d'Artists Space et la liste des artistes distingués par le Visual Artists Fellowships Program du NEA depuis sa création en 1966 : les 20 « sélectionneurs » new-yorkais élus par leurs pairs cumulent en effet à eux tous 21 bourses et 8 nominations dans l'un des panels du NEA (dont 10 avant 1974 et 21 avant la fin de la décennie), et seuls trois d'entre eux n'ont jamais été distingués par ce programme fédéral[51]. Ce résultat semble bien contredire l'idée, défendue par Cuchiara et d'autres membres de l'Art Workers Coalition, selon laquelle les choix de la communauté des artistes seraient radicalement différents de ceux des intermédiaires institutionnels – bien que ce ne soit pas là la seule justification possible d'un contrôle des instances de consécration par les artistes. Au contraire, la convergence du jugement des pairs et du jugement des « experts » d'Etat est remarquable et conforte d'ailleurs la thèse que nous avons soutenue dans le précédent chapitre, selon laquelle les programmes publics de soutien à la création contemporaine se sont alignés autant que possible sur les préférences autonomes du champ de l'art. Quoi qu'il en soit, cette procédure de sélection assez inventive, qui se rapproche d'un idéal autogestionnaire de distinction des artistes par les artistes eux-mêmes, est abandonné dès 1975 : Helene Winer, qui succède à Grace et Sandler à la tête d'Artists Space, rétablit le principe d'une sélection des exposants par la curatrice et directrice de l'institution, notamment parce que la procédure initialement mise en place est jugée favoriser une forme de clientélisme, les artistes-sélectionneurs tendant à désigner seulement leurs assistants ou d'autres artistes dont ils sont proches[52].

Un autre cas intéressant, à cet égard, est celui de la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), née sur les ruines de la Deutsche Geselleschaft für Bildende Kunst (DGBK), ce *Kunstverein* créé *ex nihilo* par l'administration ouest-berlinoise en 1965[53]. Celui-ci est vite l'objet de critiques, menées d'abord par Dieter Ruckhaberle, un artiste actif au sein du syndicat d'artistes berlinois[54], puis relayées à partir de novembre 1968 par un groupe étudiant qui

[50] Il s'agit de : Vito Acconci, Peter Agostini, Carl Andre, Romare Bearden, Ronald Bladen, Peter Campus, Chuck Close, Dan Flavin, Nancy Graves, Michael Heizer, Donald Judd, Jane Kaufman, Sol LeWitt, Richard Nonas, Philip Pearlstein, Dorothea Rockburne, Edwin Ruda, Lucas Samaras, Richard Serra, Jackie Winsor, Jack Yougerman. Tout ce processus est documenté dans FL AS/96, dossier 29. Sur l'histoire d'Artists Space, voir aussi : Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *5000 Artists Return to Artists Spaces: 25 Years*, New York, Artists Space, 1998 ; et Pauline Chevalier, *op. cit.*, p. 275-286.

[51] D'après Nancy Princenthal (éd.), *A Creative Legacy*, *op. cit.*

[52] Ce qui n'avait pas échappé aux fondateurs d'Artists Space, mais ne représentait pas un problème majeur à leurs yeux : « Une poignée [des artistes sélectionneurs] ont sélectionné leurs assistants et c'était bien aussi. Nous étions simplement intéressés par les artistes non affiliés dont des artistes exposés jugeaient le travail digne d'être exposé » (Trudie Grace dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 22).

[53] Voir *supra*, chap. 5, 3.3.2.

[54] Il critique l'organisation de la DGBK dès fin 1965 dans *Die Welt* (Marius Babias *et al.*, *op. cit.*, p. 45).

encouragent leurs soutiens à s'inscrire à la DGBK pour porter leurs revendications[55]. Ceux-ci critiquent l'accaparement des fonctions de direction de l'association par un conseil de personnalités nommées par le Sénat berlinois, au détriment des autres membres réduits à un suivi passif, ce qui amène Ruckhaberle à dénoncer la DGBK comme un « *Kunstverein* d'Etat »[56]. Même son président reconnaît être loin des 3000 membres espérés – ils sont 150 en 1965 – et admet la nécessité de démocratiser la structure[57]. Les désaccords sur les réformes à apporter à apporter s'avèrent toutefois insurmontables, entre les propositions les plus radicales portées par les groupes d'étudiants et les ambitions plus modérées des représentants de l'administration, et en 1969, la DGBK s'auto-dissout[58].

Dans la foulée, deux *Kunstvereine* sont (re)fondés : d'un côté, le Neuer Berliner Kunstverein porté par les « modérés » et, de l'autre, la NGBK, qui s'efforce de modeler son organisation selon des principes autogestionnaires – ou « *basisdemokratische* », comme l'on dit plus volontiers dans le lexique militant allemand de l'époque[59] [87]. Elle peut s'appuyer pour cela sur le modèle des *Kunstvereine* qui, depuis leur création au 19e siècle en Allemagne, ont toujours accordé un certain pouvoir de décision à leurs membres, mais elle en radicalise la logique : alors que la définition du programme et l'organisation des expositions est traditionnellement dévolue dans ces structures à un amateur distingué parmi ses adhérents ou à un spécialiste extérieur, la NGBK propose à l'ensemble de ses membres de se répartir en groupes de travail, en charge de proposer les expositions à venir et de les organiser, avec l'accord et sous le contrôle des autres membres de l'association. Ce fonctionnement est aussi compris comme un moyen de surmonter l'écart grandissant entre artistes et public, causant l'isolement des premiers et le sentiment d'exclusion du second[60]. La différence vis-à-vis du modèle d'Artists Space tient donc à ce que l'autodétermination n'est pas ici conçue comme une opération de (re)conquête des institutions artistiques par les seuls artistes, mais doit impliquer aussi son public – du moins cette portion fidélisée du public que représentent les membres d'un *Kunstverein*. Il est clair néanmoins que ceux-ci, dans le cas de la NGBK, sont surtout des artistes, des étudiants et divers professionnels du monde de l'art, réunis aussi par leur engagement à gauche, plutôt qu'un public profane ou même simplement élargi – ce qui se traduit par une programmation très politique tout au long des années 1970[61].

[55] *Ibid.*, p. 24-25 ; Irene Below, « 'Berlin's democratic model-Kunstverein […] a left-wing bastion like the Schaubühne in the world of theatre' – How Everything Began », Leonie Baumann, Hildtrud Ebert (éd.), *NGBK 40 Years*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2009, p. 31.

[56] Cité dans Marius Babias *et al.*, *op. cit.*, p. 42.

[57] *Ibid.*, p. 47.

[58] « Bericht über die Deutsche Geselleschaft für Bildende Kunst », 12 décembre 1969, LAB/Nr. 1645.

[59] Voir l'organigramme reproduit dans Marius Babias *et al.*, *op. cit.*, p. 26 ; et Irene Below, *op. cit.*, p. 45.

[60] *Ibid.*, p. 42-44.

[61] Pour la liste de ces expositions et de nombreux documents d'archives à ce sujet, voir : NGBK (éd.), « Archiv » [En ligne], https://archiv.ngbk.de/index/jahre/ (consulté le 28 octobre 2020).

1.2.4. Des propositions de réformes au rejet de toute institution – et vice-versa

Aussi radicales soient-elles, ces contestations conservent néanmoins encore une dimension « réformiste », au sens où elles entendent proposer, parfois à travers des expérimentations en acte comme nous venons de le voir, de nouveaux modes d'organisation et de fonctionnement pour les institutions du champ artistique, plus conformes aux intérêts des artistes et à certains idéaux politiques et/ou esthétiques. Mais les « années 68 » voient aussi apparaître des critiques que l'on peut qualifier par contraste de « révolutionnaires », au sens où elles visent moins des transformations ciblées qu'un renversement complet des institutions artistiques, orienté par une perspective utopique plus ou moins déterminée. Elles empruntent là aux mouvances « gauchistes » de la période leurs tendances spontanéistes et anti-institutionnelles[62], mais se nourrissent également d'un héritage plus propre au champ de l'art, celui du « nihilisme »[63] de certaines avant-gardes historiques, dont Dada apparaît comme le parangon, mais que l'on retrouve aussi dans le futurisme ou le surréalisme notamment – c'est-à-dire le rejet systématique, cultivé sur un mode ironique et provocateur, de toute autorité constituée, y compris celle de l'art et des artistes. La plus évidente de ces critiques héritées concerne le musée, cible privilégiée des manifestes futuristes de Marinetti, dont certaines formules semblent ressurgir dans le sillage de 1968[64]. C'est aussi le rôle de l'Etat dans la culture qui se voit contesté par principe, particulièrement en France, du fait du centralisme et de l'étatisation poussés de la politique culturelle, mais aussi parce que celle-ci, à travers Malraux et son ministère, a été d'emblée conçue comme un symbole du régime gaulliste, de sorte que la délégitimation de l'un va avec celle de l'autre[65]. Ce refus intransigeant de toute collaboration avec la culture d'Etat est largement répandu et représente une véritable difficulté pour les institutions publiques de l'art contemporain, comme le constate en 1971 le responsable de la Biennale de Paris, Georges Boudaille, pourtant lui-même marqué à gauche [66] :

> *Toutes les grandes manifestations artistiques internationales ont subi cruellement le contre-coup des évènements de mai 1968. Les dernières Biennales de Venise et de Paris – inutile de se le dissimuler – n'ont pas été des réussites. Elles ont souffert de l'attitude négative des artistes […]. La plupart des artistes, qu'ils soient jeunes ou arrivés, que ce*

[62] Emmanuelle Loyer, « 1968, l'an I du tout culturel ? », *op. cit.*, p. 52 *sqq.* ; Boris Gobille, « La créativité comme arme révolutionnaire ? L'émergence d'un cadrage artiste de la révolution en Mai 68 », Lilian Mathieu, Justyne Balasinski (éd.), *Art et contestation*, Rennes, PUR, 2006, p. 153-168.

[63] Nous reprenons cette caractérisation de l'avant-garde à Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 61-65.

[64] Restany et Pluchart, par exemple, dénoncent dans le Musée national d'art moderne une « institution sclérosée et inutile », devenue « le symbole du musée-cimetière » (« Une autre Bastille… », *op. cit.*), tandis qu'aux Etats-Unis, les artistes de l'AWC surnomment le MoMA le « Mausoleum of Modern Art » (Alex Gross, « Is the Museum a Museum Piece? », *The East Village Other*, reproduit dans WC (éd.), « Documents 1 », *op. cit.*, p. 72).

[65] « Un *Service de la Création Artistique* a été mis en place par M. Malraux afin de coordonner la vie de l'art. Le jargon administratif rejoint ainsi la réalité des faits : il s'agit bien d'administration de la création, dans le sens stalinien jdanovien du terme ! […] *Aucune collaboration n'est possible avec la burotechnocratie de l'art* » (Pierre Restany, « La dernière chance de notre culture : la grève totale contre l'Etat », manuscrit reproduit dans Paul Christophe, Hama Saley-Moumouni, *op. cit.*, p. 24-27). Voir aussi, bien sûr, les critiques railleuses adressées par Jean Dubuffet aux « cérémonies votives » et « fêtes patriotiques » organisées au nom de la culture par son « grand-prêtre » Malraux (*Asphyxiante culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968, p. 33).

soit à tort ou à raison, et ce n'est pas à nous d'en juger, manifestent une opposition systématique envers toutes les manifestations présentant un caractère officiel. Les uns refusent automatiquement d'y participer : les autres acceptent mais c'est souvent pour mieux les saborder de l'intérieur.[66]

L'illustration la plus flagrante de cette situation est donnée quelque mois plus tard par le psychodrame autour de l'exposition « 1960-1972 : Douze ans d'art contemporain en France », directement initiée par le nouveau président élu, Georges Pompidou, et confiée à François Mathey. Sans revenir ici sur toutes les péripéties de l'affaire[67], ce projet se heurte précisément aux deux types d'opposition évoquées par Boudaille. D'un côté, des artistes, regroupés pour une part sous la bannière du Front des Artistes Plasticiens, refusent toute participation à l'exposition, comprise comme une instrumentalisation au service du pouvoir, et tentent de convaincre ceux qu'a retenu Mathey de retirer leurs œuvres. De l'autre, à mesure que la situation se tend, les artistes qui ont accepté d'y être représentés prennent de plus en plus leurs distances et, après surtout l'intervention de la police lors du vernissage en mai, demandent pour certains le décrochage de leurs œuvres – voire y procèdent par eux-mêmes : c'est ainsi que la Coopérative des Malassis vient retirer son grand tableau collectif, le *Grand Méchoui* – sous-titré « Douze ans d'histoire en France », il est déjà conçu comme une critique de la politique artistique pompidolienne – et utilise ses panneaux en guise de bouclier face aux cordons de policiers [93]. Comme Boudaille l'année précédente[68], Mathey et Pompidou tentent de lutter contre l'assimilation du projet à une opération de propagande officielle, ce qui s'avère toutefois plus difficile que dans le cas de la Biennale, l'exposition ayant de fait été souhaitée et suivie de près, jusque dans les choix d'œuvres, par le chef de l'Etat – même si celui-ci se défend, avec une certaine naïveté, de n'intervenir qu'à titre d'amateur[69].

Au-delà des cibles encore bien délimitées que constituent les musées, les administrations culturelles ou le marché de l'art[70], se développe une opposition à la fois plus globale et plus diffuse à « l'institution » en général, qui participe de cette « humeur anti-institutionnelle » dont

[66] Georges Boudaille, « Rapport du Délégué général sur la VIIème Biennale du 24 septembre au 1er novembre 1971 », document non daté, p. 2, AN 20090131/200, chemise « Biennale de Paris 1973 ».

[67] On peut les trouver dans Alfred Pacquement, « 1960-1972. Douze ans d'art contemporain en France », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.* p. 67-76 ; Gérard Monnier, « L'exposition "Douze ans d'art contemporain" », Geneviève Gentil *et al.* (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 133-148 ; Vincent Chambarlhac, « Trace(s) d'une œuvre… », *op. cit.* ; Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée*, *op. cit.*, p. 417-453.

[68] « Pour surmonter les préjugés […], il a fallu expliquer que la Biennale quel que soit son mode de financement, dispose d'une liberté totale […] Cette liberté est à porter au crédit de la Biennale et devrait faciliter l'organisation de la suivante. […] A la suite de longues heures de discussions, tous les jeunes critiques présents et les artistes ont reconnu d'abord l'utilité de la Biennale, ensuite, que rien ne s'opposait à ce qu'elle soit conçue dans la plus grande indépendance » (Georges Boudaille, « Rapport du Délégué général sur la VIIème Biennale », 1971, AN 20090131/200).

[69] Voir Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président de la République… », *op. cit.*

[70] Nous avons laissé de côté les critiques ciblant le marché de l'art, plus éloignées de notre sujet de recherche, mais elles sont bien sûr nombreuses. Pour une analyse « à chaud » à ce propos, voir Raymonde Moulin, « Vivre sans vendre », Jean Cassou (éd.), *Art et contestation*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1968, p. 126-136.

Bourdieu analysait les ressorts dans les mobilisations à l'université autour de 1968[71]. Elle peut s'incarner dans la promotion d'une forme de spontanéité créatrice, fondée sur un idéal de communauté artistique organique et sur l'horizon d'un contact immédiat avec le public, qui impliquent le rejet de principe de toute organisation un tant soit peu formalisée dans le champ de l'art[72] – une approche caractéristique des espaces alternatifs dont nous parlerons au chapitre suivant. La radicalisation de la critique d'institutions artistiques particulières (musées, galeries, etc.) peut aussi aboutir à une dénonciation de l'art comme institution sociale en général et à l'ambition d'une révolution totale[73] – le dépassement de « l'institution art », pour paraphraser Peter Bürger –, ambition qui se traduit pour certains artistes par l'abandon, temporaire ou définitif, de leur carrière (Pierre Buraglio, Michel Parmentier, Lee Lozano, Eugen Schönebeck, etc.)[74]. Ainsi, tandis que l'implication dans de grandes causes transversales passait souvent par leur transposition dans des appels plus spécifiques et ciblés au changement des institutions artistiques, réciproquement les revendications que nous avons qualifiées de sectorielles tendent à s'élargir, par cercles concentriques, vers une critique plus ou moins utopique de l'art et de la société dans son ensemble. D'ailleurs, ces variations d'échelle et de radicalité de la critique artistique autour de 1968 ne vont pas sans poser problème et ces différents types d'oppositions et de revendications, que nous avons traitées jusqu'ici comme participant d'un même mouvement, peuvent en fait entrer en tension et être à l'origine de divisions parmi les artistes engagés. Entre ceux qui réclament, par exemple, une plus grande ouverture des galeries new-yorkaises aux jeunes artistes et ceux qui visent l'abolition du monde de l'art en tant que tel, les objectifs et les modes d'action envisagés sont évidemment peu compatibles – et certains responsables institutionnels ont beau jeu de tourner en dérision ces contradictions internes[75]. Il est clair en tout cas qu'à mesure que retombe le souffle de 1968, les revendications corporatives les plus ciblées prennent le pas sur les ambitions révolutionnaires globales[76].

[71] *Homo Academicus*, *op. cit.*, p. 228-229.

[72] Voir par exemple le discours de Carl Andre face à l'assemblée de l'AWC : « La solution aux problèmes des artistes n'est pas de se débarrasser des tourniquets du Museum of Modern Art, mais de se débarrasser du monde de l'art. Cela, les artistes peuvent l'accomplir facilement en se faisant mutuellement confiance et en formant une véritable communauté d'artistes : 1. Tous les artistes devraient se retirer immédiatement de tout réseau commercial […]. 2. Plus d'"événements" et d'"expositions". Que les artistes montrent leurs œuvres à leurs amis et qu'ils voient les œuvres de leurs amis. » (AWC (éd.), « Open Hearings », *op. cit.*, p. 30-34).

[73] « Pour moi, il ne peut y avoir de révolution en art qui soit séparée d'une révolution en science, d'une révolution politique, d'une révolution de l'éducation, d'une révolution des drogues, d'une révolution sexuelle ou d'une révolution personnelle. […] Je ne participerai qu'à une révolution totale, simultanément personnelle et publique. » (Lee Lozano dans *ibid.*, p. 92).

[74] Voir sur ces quatre artistes et d'autres cas comparables : Eric de Chassey, *Après la fin. Suspensions et reprises de la peinture dans les années 1960 et 1970*, Paris, Klincksieck, 2017.

[75] « Le rôle du ministre des affaires culturelles est paradoxal. Certains lui reprochent d'exister, soit parce qu'ils nient le concept de culture, soit parce qu'ils contestent le rôle de l'Etat dans ce domaine. Mais d'autres – et dont l'idéologie n'est pas toujours éloignée de celle des précédents – lui reprochent à l'inverse de ne pas exister assez, ou plus exactement de n'avoir pas assez de moyens à sa disposition (Jacques Duhamel, discours non daté (entre 1971 et 1973), AN/20090131/24, dossier « Communication »).

[76] C'est le constat que dresse également Boris Gobille à propos des effets de Mai 1968 dans le champ littéraire français (*Le Mai 68 des écrivains*, *op. cit.*).

1.3. Une flambée avant-gardiste : la production artistique autour de 1968

Nous avons abordé jusque-là les effets de 1968 sur le champ de l'art à travers les mobilisations et les revendications que ce contexte social a suscitées ou stimulées. Mais celles-ci se sont aussi articulées, bien sûr, à des changements sur le plan de la production artistique. Faire un panorama de l'ensemble des tendances qui émergent et se développent autour de 1968 réclamerait d'amples développements qui débordent le cadre et les possibilités de notre étude ; mais il est important de relever, même de manière schématique, quelques points nécessaires à la compréhension des transformations que traversent les institutions artistiques à cette période. Ce contexte se traduit d'abord, logiquement, par l'inclusion dans le travail de nombreux artistes de contenus politiques et de stratégies critiques, tantôt de manière très franche et explicite, des « *Polls* » de Hans Haacke [73] aux photomontages de Martha Rosler [50], des installations d'Ed Kienholz [78] aux peintures collectives de la Figuration narrative [61], des happenings contestataires du Guerrilla Art Action Group à New York à ceux de Lidl à Düsseldorf – tantôt de manière plus ésotérique ou indirecte, à l'instar des déconstructions picturales de BMPT [45] ou Supports-Surface [77], des installations du Réalisme Capitaliste [28], des dispositifs participatifs du Grav [40], des publications conceptuelles d'Art & Language, des performances d'Ana Mendieta, Adrian Piper ou Mierle Laderman Ukeles [105]. D'autre part, nombre d'œuvres, sans s'accompagner d'intentions ou de discours à teneur politique *stricto sensu*, sont chargées d'une claire opposition aux normes et aux institutions établies, des transgressions extrêmes de l'art corporel de Michel Journiac ou Gina Pane [106] aux expériences communautaires des espaces alternatifs de SoHo, en passant par l'anti-art ironique de Fluxus ou les sorties du Land art hors du cadre des musées et galeries.

Ces quelques exemples, livrés pêle-mêle, renvoient aussi, au-delà de leur dimension oppositionnelle, à des transformations de fond des pratiques et des techniques artistiques. La plus remarquable sans doute réside dans le débordement des médiums traditionnels (peinture et sculpture), soit vers de nouveaux médiums, qui commencent d'ailleurs à s'institutionnaliser alors comme des genres artistiques à part entière (performance, art vidéo, installation), soit vers divers types de déconstruction de l'œuvre d'art comme objet achevé et circonscrit (œuvres conceptuelles, processuelles, éphémères, *in situ*, participatives), soit encore vers des pratiques que l'artiste Fluxus Dick Higgins qualifie en 1966 d'« *intermedia* »[77], qui mêlent donc tous ces genres et matériaux artistiques (ou non-artistiques). Ces différentes orientations ne se limitent pas à une remise en cause des formes et des matériaux de l'œuvre d'art, mais impliquent divers types de brouillage et d'enjambement des frontières entre l'œuvre, son environnement physique et son public : elles répondent en général, sinon à une volonté de fusionner l'art et la vie au sens

[77] Dick Higgins, « Sur les intermédia » [1966], *Appareil* [En ligne], n°18, 2017, https://journals.openedition.org/appareil/2379 (consulté le 31 mai 2021).

fort, du moins d'atténuer la distance de l'un à l'autre, en intégrant le spectateur dans l'espace ou le fonctionnement de l'œuvre, en désacralisant les rituels qui entourent la contemplation des produits de haute culture ou en déplaçant les manifestations artistiques dans des espaces de vie quotidiens. Par elles-mêmes, ces expérimentations ne sont pas toutes absolument nouvelles : nombre d'entre elles ont émergé dès la décennie précédente, voire dès les avant-gardes du début du siècle. Elles connaissent cependant un élan particulier à cette période : non seulement la politisation du champ de l'art stimule l'adoption de pratiques anti-conventionnelles et accroît leur rentabilité symbolique (en termes de reconnaissance pour les artistes), ce qui encourage leur diffusion à grande échelle ; mais ce contexte tend en outre à affaiblir les résistances et désinhiber les aspirations à l'expérimentation, menant ainsi à approfondir et radicaliser ces innovations. A cet égard, les « années 1968 » représentent bien un moment d'intensification du degré d'avant-gardisme dans le champ de l'art, au sens où nous l'avons défini au premier chapitre (par sa valeur novatrice et agonistique).

En conséquence, ces changements proprement artistiques sont à l'origine de difficultés spécifiques pour les institutions culturelles, même lorsqu'ils ne sont pas explicitement dirigés contre celles-ci. Ils représentent un défi pour la poursuite de l'ouverture, encore récente et fragile, de certains programmes gouvernementaux et lieux d'exposition publics à la création contemporaine. Ces difficultés se posent non seulement pour les œuvres politisées, mais aussi, plus généralement, du fait de la diffusion de ces nouveaux médiums et pratiques anti-conventionnelles, comme l'explique bien le directeur de la Biennale de Paris en 1971 :

> *Depuis un certain nombre d'années tous les artistes dits « d'avant-garde » repoussent non seulement les médiums traditionnels, mais répudient également l'idée d'Art avec un grand A et tous les préjugés qui s'y attachent. Il était évidemment très difficile de réaliser une exposition attrayante et compréhensible pour un large public avec des envois dont la plupart ne pouvaient être que des non-œuvres ou de l'anti-art. Il était pourtant indispensable de le faire pour rester fidèle aux objectifs de la Biennale, c'est-à-dire, non seulement permettre aux jeunes créateurs de tous les pays de présenter et de confronter leurs travaux, mais aussi, pour que la Biennale de Paris soit une image aussi complète que possible de l'avant-garde internationale. Il y allait de la réputation de Paris et de la Biennale. L'évolution des jeunes créateurs est aujourd'hui si rapide qu'elle déconcerte non seulement le grand public qui a depuis longtemps perdu contact avec les recherches de l'avant-garde, mais aussi un certain nombre de spécialistes ainsi bien entendu que les journalistes non-spécialisés.*[78]

De fait, nous verrons dans les chapitres suivants que certains directeurs d'institutions, pourtant engagés dans les premiers stades de la reconnaissance publique de l'art moderne, se montrent dans les années 1970 réticents à inclure ces « non-œuvres » et cet « anti-art » entre

[78] Georges Boudaille, « Rapport du Délégué général sur la VIIème Biennale », *op. cit.* On peut noter, au passage, la force de cette contrainte que nous avions identifiée au chapitre précédent, à savoir la nécessité pour ces institutions de se légitimer en suivant d'aussi près que possible les dynamiques du champ international des avant-gardes. Celle-ci est suffisamment déterminante pour surmonter les doutes (voire l'hostilité) de ces responsables institutionnels, du public ou de la presse face à la radicalisation des innovations artistiques autour de 1968.

leurs murs. Néanmoins, ce rapport des avant-gardes des années 1960-1970 aux institutions artistiques est plus ambivalent qu'il n'y paraît. Celles-ci ont en un sens besoin du musée et de ces lieux d'exposition publics, qui apparaissent comme seuls à même d'accueillir et de présenter des œuvres « hors cadres », mal adaptées à la circulation sur le marché de l'art, souvent de manière tout à fait intentionnelle d'ailleurs : le caractère éphémère, contextuel ou dématérialisé de ces œuvres ne répond pas seulement à une volonté d'expérimentation, mais vise aussi pour beaucoup à empêcher qu'elles ne fassent l'objet d'échanges marchands[79]. C'est ce qui permet à certains conservateurs de musées d'art contemporain d'affirmer une solidarité de principe entre le développement de leurs institutions et celui des avant-gardes contemporaines :

> *C'est grâce aux artistes et en coopération avec eux que les musées se sont surpassés dans les années 1960 en épousant la cause de l'artiste. Les musées ont participé à l'expansion positiviste de l'objet d'art et ont joué un rôle décisif dans sa promotion. En même temps, ils ont aussi assimilé des « œuvres » qui refusaient quasiment d'être considérées comme telles et ont ainsi joint leurs forces avec les représentants de la tendance rejetant l'objet et réclamant à sa place des processus, des concepts […]. Le boom des musées coïncide avec l'expansion de l'art. Vers 1960, les artistes ont commencé à travailler pour le musée, au sens où ils ont créé des œuvres en sachant à l'avance qu'elles seraient montrées exclusivement dans le musée.*[80]

1.4. Des critiques de « l'intérieur » : désirs de changement des acteurs institutionnels

Cette dernière citation invite à réviser un certain récit courant et commode des luttes qui traversent le champ de l'art autour de 1968 : celles-ci sont souvent présentées comme un face-à-face entre artistes critiques et institutions établies, compris comme deux « camps » relativement homogènes, clairement délimités et entièrement extérieurs l'un à l'autre. Cette représentation simplificatrice, dont on retrouve souvent des traces dans l'historiographie de la période[81], a plusieurs défauts. Elle tend d'abord uniformiser les institutions à deux niveaux, individuellement et collectivement. Individuellement, car elle présente chaque institution comme un bloc monolithique, effaçant par là-même les tensions qui peuvent traverser ses différentes composantes : chaque organisation peut être considérée comme un champ de luttes structurées à son échelle, certains éléments en son sein cherchant à maintenir le *statu quo* tandis que d'autres pèsent pour des changements variés. C'est d'ailleurs là l'une des causes principales de leurs transformations, comme le montrait bien l'exemple de la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, contestée par des groupes militants depuis l'intérieur, jusqu'à sa scission en deux nouvelles entités distinctes en 1969. Collectivement aussi, car ce type d'approche néglige la diversité des positionnements et des types de relations qu'adoptent les organisations

[79] Gaudibert explique ainsi « que nombre [d'artistes], s'adressant au musée, déclarent : "nous ne faisons plus d'œuvres qui soient commercialisables, donnez-nous un lieu où nous pourrons nous exprimer" » (« Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM sur "le musée d'art moderne". 7 octobre 1969 », AN/20090131/177).

[80] Harald Szeemann, « Exchange of views of a group of experts », *Museum*, vol. XXIV, n°1, 1972, p. 11-14.

[81] Aussi différentes soient-elles, les thèses sur l'avant-garde de Peter Bürger ou celles sur « le triple jeu de l'art contemporain » de Nathalie Heinich, que nous avons déjà évoquées, reposent ainsi sur ce même postulat d'une extériorité entre subversion (ou transgression) et institution.

impliquées dans un champ social donné. En l'occurrence, les institutions artistiques, loin de partager une doctrine et un corpus d'objectifs unifiés, sont animées par des dynamiques de distinction et de conflits mutuels, non seulement vis-à-vis de leurs rivaux immédiats, mais aussi par rapport aux autorités administratives dont elles sont hiérarchiquement dépendantes, a fortiori à une période où la généralisation des contestations sociales tend à valoriser ce type de prise de position. C'est ainsi que des responsables culturels du State Department peuvent s'autoriser à prendre part à une manifestation publique contre la guerre au Vietnam[82] ou que le directeur du Musée national d'art moderne en France peut affirmer en 1969 qu'« il faut faire admettre que l'art est contestataire […]. Si nous nous soumettons aux pouvoirs publics, nous trahissons nos fonctions »[83]. Il est intéressant à cet égard de constater que les deux exemples d'organisations plus ou moins « autogérées » que nous avons examinés plus haut, Artists Space et la NGBK, reposent l'un et l'autre presque intégralement sur des financements gouvernementaux : ces cas montrent bien que des institutions publiques ou parapubliques peuvent adhérer à des logiques oppositionnelles, quitte à heurter les objectifs et les intérêts de leurs autorités de tutelle, et, réciproquement, que ces systèmes étatiques d'administration de la culture sont suffisamment lâches et diversifiés pour autoriser des désalignements entre les buts poursuivis par le sommet de la hiérarchie et ceux des entités qui en dépendent.

Enfin, cette vision naïve des critiques et conflits qui animent le champ de l'art autour de 1968 pose un troisième et dernier problème, celui de considérer les institutions comme des entités nettement circonscrites et séparées du milieu social dans lequel elles évoluent. Or, celles-ci entretiennent au contraire des relations serrées avec leur environnement, vis-à-vis duquel la délimitation est rarement nette, en particulier dans le cas de l'art contemporain, où les institutions se caractérisent par une organisation relativement lâche et par la fréquente multipositionnalité de leurs acteurs individuels, comme nous l'avons déjà souligné. Le faible niveau de professionnalisation des tâches dans le champ de l'art, les difficultés à tirer des moyens de subsistance suffisants de l'exercice d'un seul type d'activité, la démultiplication des chances de réussite à proportion du nombre de positions occupées – ces facteurs et d'autres expliquent que nombre de responsables d'institutions artistiques soient aussi, par exemple, historiens de l'art, critiques d'art, voire artistes eux-mêmes ; et, réciproquement, que la plupart des artistes et critiques d'art, y compris parmi ceux mobilisés dans les luttes soixante-huitardes, aient occupé des fonctions dans les institutions mêmes qu'ils dénonçaient, comme enseignants en école d'art, experts permanents ou ponctuels dans telle commission artistique, membre d'un

[82] L'anecdote nous a été rapportée par Don Foresta, à ce moment-là employé de l'USIA, peu de temps avant de prendre la direction de l'American Cultural Center à Paris de 1971 à 1976. Celui-ci est d'ailleurs parvenu à imposer au State Department, au terme d'une manifestation, un programme de formation des diplomates faisant la part belle à la contre-culture contemporaine (entretien du 27 novembre 2017, Annexes V-3.1.).

[83] Propos de Jean Leymarie (« Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM sur "le musée d'art moderne". 7 octobre 1969 », AN/20090131/177).

Kunstverein ou même employé d'un musée – à l'instar de Lucy Lippard ou Howardina Pindell qui ont travaillé au MoMA dans les années 1970 tout en menant diverses mobilisations critiques contre les grands musées new-yorkais. Autrement dit, les institutions artistiques, loin d'être un adversaire extérieur, sont entièrement « prises » dans les contestations et les mobilisations des années 1968, à trois titres au moins : par les luttes qui se déroulent en leur sein, par leurs conflits et rivalités mutuels et par la porosité de leurs frontières avec le monde de l'art dans lequel elles évoluent – à tel point que certains responsables institutionnels n'hésitent à s'attribuer, plutôt qu'aux artistes d'avant-garde, les mérites des transformations que connaissent alors les lieux d'exposition de l'art contemporain[84]. Sans adopter totalement ce renversement de perspective, il est clair que l'accélération des changements socio-institutionnels que connaît le champ de l'art à partir de la fin des années 1960 ne peut se comprendre uniquement sur le modèle d'une réaction à des critiques extérieures, mais dépend aussi de réorientations impulsées par ces institutions mêmes. C'est ce que nous allons voir en élargissant à présent la focale pour examiner les profondes redéfinitions que connaissent les politiques culturelles à cette période.

2. Un changement de doctrine pour les politiques culturelles

La situation que venons de décrire est en effet loin de se limiter au champ de l'art et touche la plupart des secteurs qui composent les politiques culturelles. La politisation générale des artistes, la radicalisation des avant-gardes, l'expression de critiques et d'aspirations au changement au sein même des institutions artistiques – ces trois processus que nous avons abordés à propos des arts plastiques affectent l'ensemble des mondes de l'art et amènent les administrations culturelles, de gré ou de force, à questionner et réviser leurs politiques de soutien à la création. Un second facteur pousse à une redéfinition des cadres doctrinaux et des modes d'intervention de ces administrations, relatif non pas tant à leur action en direction des artistes qu'à une autre de leurs missions fondatrices, celle de la démocratisation culturelle. Nous nous sommes en effet concentrés jusqu'à présent sur la manière dont les mobilisations des années 1968 se sont traduites dans le champ de l'art, mais il existe une autre voie, plus indirecte mais non moins influente, par laquelle ces mouvements sociaux ont transformé les moyens et les fins des politiques culturelles : ceux-ci ont semblé immédiatement marquer une rupture historique et générationnelle, appelant de la part des autorités publiques et des classes dirigeantes une réponse exceptionnelle, qui sortirait de la simple addition de mesures sectorielles et conjoncturelles pour s'élargir vers une mise en cause et une redéfinition générales des cadres institutionnels de la vie collective – un changement de modèle de société, pour le dire autrement. Les politiques culturelles, entendues dans leur sens le plus large, ont constitué

[84] « Avant 1968 l'image du musée […] a été mise en cause non pas tant par les artistes et le public que par les intermédiaires (curateurs et organisateurs d'expositions). » (Harald Szeemann, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 8).

l'un des instruments de réponse privilégiés à cette crise polymorphe, à deux titres au moins : d'une part, parce qu'elles sont apparues comme un outil de transformation sociale en général, face à certaines insuffisances et dérives du développement des sociétés modernes, un thème qui avait déjà motivé leur mise en place au cours des années 1960, comme nous l'avons vu, mais qui va se trouver investi d'une tonalité plus fortement critique et réformatrice ; d'autre part, parce que les contestations de 1968 ont révélé le décalage entre la culture légitime et consacrée qu'ont privilégié les pouvoirs publics jusqu'alors et les aspirations et pratiques culturelles effectives des groupes sociaux mobilisés (notamment la jeunesse étudiante). Bien que ces nouvelles politiques culturelles y aient pris des formes différentes, il est clair que dans les trois pays étudiés, l'après-1968 marque un net changement en la matière, à la fois en termes de responsables, de moyens, d'organisation et de doctrine. Sans prétendre retracer toute l'histoire des politiques culturelles au tournant des années 1970, les pages qui suivent en proposent une synthèse, en insistant sur ce qui constitue le point nodal de ces changements et, comme nous le verrons ensuite, un facteur décisif de transformation des institutions de l'art contemporain : à savoir l'émergence de nouvelles manières de penser (et donc d'agir sur) le rapport entre culture et société, entre les institutions culturelles et les populations censées en bénéficier.

2.1. « *Kultur für alle* » et « *Kultur von allen* » : la « Nouvelle politique culturelle » en RFA

Ce basculement est particulièrement visible en Allemagne, d'autant que les politiques culturelles n'ont pas fait jusqu'alors l'objet de grands débats ou programmes notables, du fait de la dispersion et de la faible portée des centres de pouvoir culturels, comme nous l'avons vu. S'y ajoute une défiance, née du passé autoritaire récent du pays et confortée par le contre-exemple voisin de la RDA, vis-à-vis de toute manifestation trop marquée de volontarisme politique en matière de culture, qui a contribué à valoriser un mode d'action publique discret, modeste, privilégiant l'accompagnement d'initiatives extérieures à leur impulsion *ex nihilo*, à l'opposé du modèle français d'action culturelle. C'est cette retenue que déplorent dans la décennie suivante les tenants d'une « nouvelle politique culturelle » (*Neue Kulturpolitik*, selon la formule qui s'est imposée à ce sujet)[85] et l'émergence même de ce thème, au tournant des années 1970, comme objet de débats publics nourris, au cœur de nombreuses publications et de nouvelles organisations spécialisées, signale un changement d'époque.

2.1.1. Les acteurs locaux de la *Neue Kulturpolitik*

Cela ne signifie pas pour autant que cette nouvelle décennie voie la RFA adopter un modèle de réforme culturelle planifiée et centralisée comparable à celui de de la France ou des

[85] A l'instar de l'adjoint à la culture de Nuremberg, Hermann Glaser, qui regrette que « nulle part en République fédérale les innovations en matière de politique culturelle et d'éducation culturelle n'ont réussi à dépasser le stade du projet pilote » et appelle désormais à « coordonner ces concepts plus étroitement et de les systématiser en une théorie de la politique culturelle pouvant servir de guide à l'action » (*La Politique culturelle en République Fédérale d'Allemagne*, Strasbourg, Conseil de la coopération culturelle, Conseil de l'Europe, 1976, p. 2-4).

Etats-Unis. La politique culturelle continue d'être pensée et exercée principalement à l'échelle régionale et municipale, selon un principe incontesté de subsidiarité. Les discussions et les propositions en faveur d'une *Neue Kulturpolitik* sont donc essentiellement formulées par des élus et fonctionnaires locaux, ainsi que par le biais d'organes de coordination et de groupes de réflexion publics ou privés. Si ces débats sont relayés par la presse et diverses publications à l'échelle nationale et peuvent de ce fait amener à des prises de position au niveau des instances fédérales, il n'existe toujours pas de structure centralisée, capable d'imposer directement un changement d'orientation global en matière de politique culturelle. Ce sont en fait surtout quelques figures charismatiques d'adjoints municipaux à la culture qui vont faire de la réforme de la politique culturelle un enjeu public au-delà des cercles de spécialistes – moins comme une doctrine unifiée, donc, que comme un ensemble affinitaire de propositions se diffusant par capillarité et qui n'excluent d'ailleurs pas certaines divergences internes. Deux d'entre eux se distinguent et accèdent à une certaine notoriété publique dans ce contexte : Hermann Glaser (1928-2018), adjoint à la culture à Nuremberg de 1964 à 1990[86], et Hilmar Hoffmann (1925-2018), en poste à Oberhausen à partir de 1965, puis à Francfort de 1970 à 1990[87]. D'autres *Kulturdezernente*, sans toujours accéder à cette reconnaissance, appartiennent à cette nébuleuse de réformateurs culturels, comme Wolf Peter Schnetz (1939-) à Regensburg à partir de 1968 puis Erlangen de 1973 à 2000[88], Alfons Spielhoff (1912-1987) à Dortmund de 1962 à 1974[89] ou encore Kurt Hackenberg (1914-1981) dont nous avons évoqué le travail à Cologne (de 1955 à 1979)[90]. La plupart de ces personnages ont passé deux à trois décennies à façonner la politique culturelle de leur ville et ont pu tirer de leurs accomplissements une forte légitimité pour intervenir dans le débat public. Glaser se distingue ainsi en inaugurant à Nuremberg en 1975 le premier *Kulturladen* ou « magasin culturel », modèle de lieu culturel de quartier, polyvalent, participatif et décentralisé qui a essaimé ensuite dans d'autres villes ouest-allemandes. Quant à Hoffmann, il reste associé notamment à la création des cinémas communaux (*Kommunale Kinos* ou *KoKi*), salles de projection publiques et non commerciales qui se répandent en RFA au début des années 1970 – pour ne donner que ces deux exemples caractéristiques.

Mais c'est aussi et surtout à travers leurs publications que ces *Kulturdezernente* parviennent à imposer la nécessité de réflexions et d'initiatives nouvelles en matière de culture, en collaboration avec d'autres responsables politiques impliqués dans ce domaine, comme Olaf

[86] Voir notamment Franziska Knöpfle, *Im Zeichen der "Soziokultur" : Hermann Glaser und die kommunale Kulturpolitik in Nürnberg*, Neustadt an der Aisch, Schmidt, 2007 ; et son ouvrage autobiographique, Hermann Glaser, *"Ach!". Leben und Wirken eines Kulturbürgers*, Essen, Klartext-Verlag, 2011.

[87] Voir Wolfgang Schneider (éd.), *Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns « Kultur für alle » reloaded*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, 2010 ; Claus-Jürgen Göpfert, *Der Kulturpolitiker. Hilmar Hoffmann, Leben und Werk*, Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filminstitut, 2015.

[88] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 240.

[89] Cordula Obergassel, *op. cit.*, p. 121 *sqq.*

[90] Birgit Kilp, *op. cit.*

Schwencke, alors député SPD au Bundestag (de 1972 à 1980)[91] ou Dieter Sauberzweig, directeur adjoint du Deutscher Städtetag de 1971 à 1977, puis responsable des affaires culturelles à Berlin. Les publications coup sur coup en 1974 de *Plaidoyer pour une nouvelle politique culturelle*[92], *Perspectives des politiques culturelles municipales*[93] ou encore *La reconquête de l'esthétique, perspective et modèles d'une nouvelle socio-culture*[94] – nous traduisons ces titres – marque ainsi l'un des points culminants de ces discussions publiques sur la nouvelle politique culturelle. De tels ouvrages servent de références pour tous les responsables locaux engagés, à divers degrés, dans l'action culturelle[95]. Ils permettent aussi de resserrer et d'intensifier les liens entre leurs différents contributeurs, venus d'horizons divers : du champ politico-administratif, bien sûr, mais aussi des différentes disciplines artistiques concernées par les politiques culturelles, du monde intellectuel et de la recherche universitaire (dans le domaine des sciences de l'éducation par exemple) ou encore du secteur de l'action sociale et de ses associations spécialisées. Leurs liens d'ailleurs ne se limitent pas à des discussions informelles et des collaborations ponctuelles, mais se cristallisent dans de nouvelles organisations, sous l'impulsion en particulier d'Olaf Schwencke. Celui-ci crée tout d'abord en 1970 les « Loccumer Kulturpolitischen Kolloquien », colloques sur le thème des politiques culturelles qui se tiennent à l'Académie évangélique de Loccum et deviennent pour les promoteurs de la *Neue Kulturpolitik* un rendez-vous régulier, accompagné de publications annuelles. Puis, dans le sillage de ces rassemblements, il co-fonde avec Alfons Spielhoff en 1976 la Kulturpolitische Gesellschaft, qui s'est imposée depuis comme le principal *think tank* et *lobby* en Allemagne des acteurs des politiques culturelles. Sans détailler plus avant les activités de ces organisations, leur existence suffit à indiquer que la *Neue Kulturpolitik* ne se limite pas à des exemples locaux isolés, mais est promue à l'échelle nationale de manière coordonnée par un cercle de réformateurs qui se connaissent bien et parviennent rapidement à conquérir des positions influentes dans le champ spécifique, encore peu structuré en RFA, des politiques culturelles. Ils agissent aussi à travers des organisations préexistantes, internationales comme l'UNESCO[96] et le Conseil de l'Europe[97] ou nationales, comme le Deutscher Städtetag, dont Glaser prend en 1975 la direction de la commission culturelle. De fait, le DST révise sa

[91] Olaf Schwencke, *Hoffen lernen. 12 Jahre Politik als Beruf*, Stuttgart, Radius-Verlag, 1985.

[92] Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann, Alfons Spielhoff (éd.), *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1974. Y contribuent Glaser, Hackenberg, Hoffmann, Sauberzweig, aux côtés d'autres *Kulturdezernente* : Herbert Hohenemser (Munich), Klaus Revermann (Wuppertal), Konrad Schilling (Göttingen).

[93] Hilmar Hoffmann (éd.), *Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Beschreibungen und Entwürfe*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974. On y retrouve des contributions de Glaser, Sauberzweig, Schwencke, mais aussi par exemple de Ludwig von Friedeburg, alors ministre de la Culture de la Hesse.

[94] Hermann Glaser, Karl Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, Munich, Juventa-Verlag, 1974.

[95] Dengel note que ces réflexions sont discutées dans les conseils municipaux de petites villes (*ibid.*, p. 167).

[96] Commission de la République fédérale d'Allemagne pour l'UNESCO (éd.), *La politique culturelle de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, UNESCO, 1973, en particulier p. 60-61.

[97] Hermann Glaser, *La Politique culturelle en République Fédérale d'Allemagne*, *op. cit.*

doctrine culturelle, inchangée depuis 1952 (les « *Stuttgarter Richtlinien* »), à travers la promulgation en 1970 des « Principes directeurs pour la pratique de la politique culturelle municipale »[98] (concluant une réflexion lancée dès 1967 par Glaser et Sauberzweig), puis en 1973, la formulation de nouvelles recommandations sur « L'éducation et la culture comme éléments du développement des villes »[99]. Ces textes programmatiques défendent le rôle de la culture comme objet et instrument tout à la fois de démocratisation et prennent leurs distances avec les conceptions légitimistes traditionnelles de l'action culturelle[100].

En revanche, les partis politiques, qui constituent pourtant en RFA, du fait de son modèle fédéral, l'un des principaux instruments de coordination des politiques publiques à l'échelle nationale, restent en retrait face à ces évolutions[101]. C'est d'autant plus notable que presque tous les *Kulturdezernente* que nous avons cités sont membres du SPD. De fait, la *Neue Kulturpolitik* a souvent été mise au crédit du parti social-démocrate et associée à la figure de Brandt, dont nous avons déjà évoqué les liens affichés avec d'importants artistes et écrivains de son temps, qui lui ont attiré une réputation flatteuse auprès des milieux culturels. Les affinités entre les ambitions des réformateurs culturels et les mots d'ordre du SPD, entre le « *Kultur für alle !* » de Hoffmann[102] et le « *Mehr Demokratie wagen !* » de Brandt[103], semblent en effet s'imposer avec évidence. Ce rapprochement est pourtant superficiel : les instances nationales du parti ne produisent aucun travail véritable sur les enjeux culturels au cours des années 1970[104], au-delà de quelques vagues déclarations de bonne volonté placées au bas des grands programmes éducatifs et sociaux du SPD[105]. C'est là sans doute un signe de la difficulté persistante à imposer, au sein des institutions centrales de la vie politique ouest-allemande, le thème de la culture comme catégorie d'action spécifique, dissociée notamment des problématiques éducatives, et comme enjeu déterminant des politiques publiques, malgré la multiplication des initiatives locales en la matière. Si cela ne se traduit donc pas toujours par des programmes d'action précis, le thème est en tout cas sur toutes les lèvres : comme s'en félicite en 1976 un cadre culturel du ministère de l'Intérieur fédéral, « l'art et la culture ont gagné beaucoup de

[98] « Leitsätze zur Praxis städtischer Kulturpolitik », DST (éd.), *Städtische Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 9-14.

[99] « Bildung und Kultur als Element der Stadtentwicklung », Jürgen Grabbe (éd.), *op. cit.*, p. 162-175.

[100] On trouvera un examen plus détaillé de l'évolution des positions du DST sur la culture dans les années 1960-1970 dans Karl Ditte, « Die Kulturpolitik des Deutschen Städtetages 1947-2010 », *op. cit.*, p. 343-354.

[101] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 224-250.

[102] « La culture pour tous », principal slogan de la *Neue Kulturpolitik*, repris dans le titre notamment de l'ouvrage de Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1981.

[103] « Oser plus de démocratie », slogan tiré du célèbre discours de politique générale (*Regierungserklärung*) de Willy Brandt devant le Bundestag en 1969 (reproduit dans : Bundeskanzler Willy Brandt Stiftung, *Willy Brandt. Online Biografie*, « Bedeutende Reden » [En ligne], https://www.willy-brandt-biografie.de/quellen/bedeutende-reden/regierungserklaerung-vor-dem-bundestag-in-bonn-28-oktober-1969/ (consulté le 11 octobre 2020)).

[104] Il faut attendre les élections européennes de 1984 pour voir apparaître le premier programme spécifiquement dédié par le SPD à la culture (*ibid.*, p. 241).

[105] Voir les programmes des années 1960-1970 reproduits dans Manfred Abelein, *op. cit.*, p. 516-529 : les enjeux culturels n'y apparaissent pas ou sont fondus dans de plus larges réflexions sur la *Bildungspolitik*.

terrain dans la conscience politique […] et les politiques s'expriment publiquement, avec une fréquence jusque-là inconnue, sur les questions de l'art et de la culture »[106].

2.1.2. L'importance nouvelle de la culture au niveau fédéral

Si les grands partis nationaux donc restent assez atones sur la question des politiques culturelles, certaines initiatives néanmoins sont prises au niveau fédéral qui démontrent l'importance croissante du sujet. L'un des signes les plus notables de cette évolution est la commande en 1971 d'une vaste étude sur la condition sociale de l'artiste, qui paraît en 1975 sous le titre *Der Künstler-Report*[107] (ou « *Künstler-Enquete* »). Celui-ci naît d'une enquête sur la protection sociale des auteurs poussée dès 1969 par l'Association des écrivains allemands, sous l'impulsion de Günter Grass ou Heinrich Böll, et avec l'appui de Willy Brandt[108]. Ce travail est confié à deux jeunes chercheurs, Karla Fohrbeck et Andreas Wiesand[109], auxquels le Bundestag commande en 1971 un nouveau rapport, étendu à d'autres professions artistiques[110], qui relève moins toutefois de la recherche universitaire *stricto sensu* que de l'expertise publique et militante : les deux auteurs contribuent par ce travail et à travers leurs relations avec les élus, les administrateurs et diverses organisations professionnelles à la création de groupes et de campagnes de *lobbying* en faveur du développement des politiques culturelles[111] – à la manière dont la création du ministère des Affaires culturelles en France avait stimulé la production de travaux de sociologie de la culture sur lesquels il s'était s'appuyé pour se développer en retour. Le « *Künstler-Report* », finalement publié en 1975, met en lumière les difficultés auxquelles se heurtent les différentes catégories d'artistes pour vivre de leurs activités de création[112] et formule une série de recommandations, non seulement sur la protection sociale des artistes[113], mais aussi en faveur d'un engagement plus actif du *Bund*, afin de compenser les insuffisances des politiques culturelles municipales et régionales[114]. Ces propositions rejoignent le projet

[106] Gerhard Rudolf Baum, « Plädoyer für den Kulturstaat », *Kunstreport*, « Kunst und Staat », 4/75-1/76, p. 9.

[107] Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*

[108] « Braucht die Politik den Schriftsteller? Rede des Bundeskanzlers auf dem Schriftstellerkongreß am 21. November 1970 in Stuttgart », Dieter Lattmann (éd.), *Einigkeit der Einzelgänger. Dokumentation des ersten Schriftstellerkongresses des Verbandes Deutscher Schriftsteller*, Kindler, Munich, 1971, p. 9-18.

[109] « Datum: 13. Dezember 1971 Betr.: Autoren-Enquete », *Der Spiegel*, n°51, 13 décembre 1971, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44914604.html (consulté le 9 février 2021) ; Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Autorenreport*, Rowohlt, Hambourg, 1972.

[110] Cette enquête sera suivie de toute une série d'études de Forhbeck et Wiesand sur les métiers et institutions de la culture en RFA, qui comptent parmi les premiers travaux poussés de sociologie empirique de l'art en Allemagne, jusqu'alors peu développée. Voir à ce sujet Dagmar Danko, *Kunstsoziologie*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012, p. 33-35 ; et Gunnar Otte, « Programmatik und Bestandsaufnahme einer empirische-analytischen Kunstsoziologie », *Sociologia Internationalis*, vol. 50, n°1-2, 2012, p. 115-143.

[111] A l'instar du Deutscher Kulturrat qu'ils cofondent en 1981 : Gabriele Schulz, « Wie alles begann: Zwei Blicke auf die Gründerjahre. Gabriele Schulz im Gespräch mit Karla Fohrbeck und Andreas Joh. Wiesand », Olaf Zimmermann, Theo Geißler (éd.), *Aus Politik und Kultur*, n°9, 2012, p. 30-38.

[112] Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*, p. 226 *sqq.*

[113] Qui aboutissent dès 1976 à une série de mesures à la fois juridiques, fiscales et sociales en faveur des artistes (Otto Singer, *Kulturpolitik und Parlament. Kulturpolitische Debatten in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945*, Berlin, Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestag, 2003, p. 20-22).

[114] Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*, p. 364-365.

formulé par Brandt en 1973, après sa réélection à la chancellerie, d'une fondation nationale (Deutsche Nationalstiftung), qui devait, avec l'apport des *Länder*, subventionner des initiatives culturelles de portée nationale et internationale, proche en un sens du modèle américain du NEA. Mais cette idée, critiquée comme une centralisation déguisée de la vie culturelle, finit par être abandonnée[115]. Sans bouleverser la place assez secondaire de l'Etat fédéral dans le système des politiques culturelles en RFA, ces projets montrent bien néanmoins la nouvelle attention portée au rôle des pouvoirs publics en la matière. Ils s'appuient aussi sur une réinterprétation de la Loi fondamentale de 1949, dans le sens de la réaffirmation de l'idée de *Kulturstaat* : l'article 5 garantissant la liberté de l'art ne doit pas être compris seulement comme un principe passif de non-ingérence, mais implique un soutien actif aux artistes et professionnels du champ de l'art, afin de permettre à cette liberté artistique de s'exercer positivement[116].

Cet élan touche aussi la politique culturelle extérieure, prérogative traditionnelle du *Bund*, qui devient un véritable débat de société dans l'Allemagne des années 1970[117]. Le manque de lisibilité de son organisation, les difficultés de coordination entre les différents échelons de l'administration publique (l'Auswärtiges Amt au niveau fédéral, les exécutifs régionaux et la KMK, les municipalités et le DST) et les *Mittlerorganisationen* qui en partagent la charge (Goethe-Institut, DAAD, IfA, etc.), constituent un premier problème, souvent souligné[118]. Cette volonté de réforme de la politique culturelle extérieure tient aussi à la réorientation générale de la diplomatie ouest-allemande enclenchée par le gouvernement Brandt : la *Neue Ostpolitik*[119], mais aussi, plus généralement, l'horizon d'un dépassement du cadre traditionnel de l'Etat-Nation, alors que la référence à l'Union Européenne structure de plus en plus les décisions publiques en RFA, conduisent la coalition sociale-libérale à insister sur l'importance des échanges culturels, de leur réciprocité et de leur approfondissement au-delà du simple décorum des relations inter-gouvernementales, en rupture avec une conception strictement utilitariste de la diplomatie culturelle[120].

Outre les problématiques propres à la politique étrangère, les différentes parties prenantes de l'appareil diplomatique ouest-allemand poursuivent aussi dans ce domaine des objectifs tout

[115] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 71 ; pour une description détaillée de ce projet de fondation au moment de sa formation, voir Gerhard Rudolf Baum, « Plädoyer für den Kulturstaat », *op. cit.*, p. 12.

[116] Karla Fohrbeck, Andreas J. Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*, p. 156. Voir à ce sujet Wolfgang Palm, *Öffentliche Kunstförderung zwischen Kunstfreiheitsgarantie und Kulturstaat*, Berlin, Duncker & Humblot, 1998.

[117] Corine Defrance, « Entre poursuite de la réforme… », *op. cit.*

[118] Par exemple dans le rapport commandé par le ministère des Affaires étrangères au sociologue Hansgert Peiser en 1971 (Otto Singer, « Auswärtige Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland », *op. cit.*, p. 16).

[119] Corine Defrance, « Politiques et relations culturelles extérieures. Concurrence et interdépendance entre RFA et RDA », Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (éd.), *Allemagne 1961-1974. De la construction du Mur à l'*Ostpolitik, vol. 2, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 103-123.

[120] Comme l'affirme le chancelier dans son discours de politique générale en 1969 : « A l'indispensable travail de coopération internationale appartient aussi l'échange des réalisations de l'esprit. La représentation de la culture allemande à l'étranger visera davantage, à l'avenir, à transmettre aux autres peuples, à côté des réalisations impérissables du passé, une image des confrontations intellectuelles et de la fructueuse agitation qui sont aussi la réalité quotidienne de ces temps de transition en Allemagne. » (Willy Brandt, « Regierungserklärung », *op. cit.*).

à fait analogues à ceux visés par les promoteurs de la *Neue Kulturpolitik* à l'échelle locale : élever la culture au rang d'enjeu politique majeur[121], engager un travail de conceptualisation et de planification actives des politiques culturelles[122], élargir la notion même de culture au-delà de ses formes les plus traditionnelles et élitistes[123]. C'est dans cette perspective que se multiplient sous le mandat de Brandt puis de Schmidt les rapports et déclarations officielles, à commencer par les « *Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik* » en 1970, texte fondateur de la politique culturelle extérieure allemande jusqu'à aujourd'hui. Une commission d'enquête rend aussi un important rapport à ce sujet en 1975, suivi par la formation d'une sous-commission permanente sur la politique culturelle extérieure au Bundestag et une série de mesures à ce sujet en 1977[124], tandis que les ministères de la culture régionaux, au sein de la KMK, créent en 1976 une commission pour les affaires internationales. Au terme d'une dizaine d'années d'entreprises réformistes – si l'on remonte à l'accession de Brandt en 1966 au poste de ministre des Affaires étrangères –, le gouvernement fédéral, comme l'affirment ses représentants, semble bien s'être doté « pour la première fois de l'histoire de la *Bundesrepublik* d'un concept officiel et politiquement contraignant de politique culturelle extérieure »[125].

2.1.3. Les grands axes de la *Neue Kulturpolitik*

Ces différents acteurs individuels et collectifs, des municipalités jusqu'à l'Etat fédéral, qu'ils soient tournés vers la politique intérieure ou extérieure, partagent donc des constats et des objectifs convergents, ce qui explique que l'on puisse parler, malgré la dispersion des centres de décision, d'une « Nouvelle politique culturelle » à partir des années 1970. Celle-ci se définit moins, en ce sens, par des changements organisationnels précis qu'en termes de réorientation doctrinale – encore que cette formule apparaisse quelque peu abusive puisque les politiques culturelles étaient jusqu'alors, comme nous y avons déjà insisté, peu réfléchies, débattues, planifiées. C'est donc vis-à-vis d'un conservatisme culturel moins revendiqué que latent, dû avant tout à la perpétuation d'activités et d'institutions publiques rarement interrogées en tant que telles, que la *Neue Kulturpolitik* entend rompre. Sans détailler ici tous les débats et réflexions qui l'animent[126], on peut distinguer trois orientations déterminantes.

---

[121] Elle est placée dans la résolution gouvernementale de 1977 au même rang que la diplomatie politique et commerciale du pays (Otto Singer, « Auswärtige Kulturpolitik… », *op. cit.*, p. 18 ; Elise Lanoë, « Les diplomaties culturelles de la RFA et de la France face à la guerre froide : quel progressisme pour les politiques culturelles extérieures ? », *ILCEA* [En ligne], n°16, 2012, http://journals.openedition.org/ilcea/1479 (consulté le 3 mai 2020)).

[122] En rupture avec la défiance des responsables publics des années 1950 vis-à-vis de toute forme de planification culturelle (Corine Defrance, « La réforme de la politique culturelle extérieure… », *op. cit.*, p. 330).

[123] On parle alors d'« *Erweiterter Kulturbegriff* » (« concept élargi de culture ») (*ibid.*, p. 337-338).

[124] Kurt Düwell, « Zwischen Propaganda und Friedensarbeit – Geschichte der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik im internationalen Vergleich », Kurt-Jürgen Maaß (éd.), *op. cit.*, p. 88-91 ; Otto Singer, « Auswärtige Kulturpolitik… », *op. cit.*, p. 17-21.

[125] Cité dans *ibid.*, p. 17. Selon Defrance, ces mesures manifestent néanmoins une ambition atténuée par rapport aux grandes réformes envisagées au début de la décennie (« Entre poursuite de la réforme… », *op. cit.*).

[126] On trouvera une étude plus détaillée tout à la fois de ses buts et de ses applications dans Albert Göschel, Klaus Mittag, Thomas Strittmatter, *Die befragte Reform. Neue Kulturpolitik in Ost und West*, Berlin, Difu, 1995.

C'est tout d'abord, plus tardivement qu'en France mais plus intensément peut-être, une série de réflexions et de propositions sur les moyens d'un élargissement de l'accès à la culture. Celles-ci vont en deux sens, qui ne sont pas toujours entièrement conciliables. Sous le mot d'ordre de « *Kultur für alle* » (« la culture pour tous »), ses partisans défendent, pour la première fois de manière aussi explicite et active en Allemagne, un vaste projet de démocratisation culturelle. Celui-ci se distingue toutefois de la version qu'en avait proposé une dizaine d'années plus tôt outre-Rhin le ministère de Malraux. Dans le contexte de l'après-68, Hoffmann, Glaser, Schwencke et leurs compagnons de route adoptent une distance critique vis-à-vis de ce qu'ils nomment, en reprenant le vocabulaire de Marcuse, « la culture affirmative »[127], formule omniprésente dans les textes de l'époque qui sert à désigner toute forme de culture établie, élitiste, bourgeoise. Leur ambition de démocratisation culturelle est donc associée d'emblée à une entreprise de relativisation des hiérarchies traditionnelles de la culture savante et à une volonté de revaloriser les cultures populaires. De plus, sous l'influence des conceptions de l'Ecole de Francfort, qui imprègnent alors l'ensemble de la Nouvelle gauche ouest-allemande, ces réformateurs reprennent à leur compte la critique de la séparation entre la culture instituée et la vie quotidienne – un thème qui se retrouve par exemple dans les textes de Marcuse ou de Bürger que nous avons déjà cités, mais aussi dans les expérimentations contemporaines d'avant-gardes (comme Fluxus) qui visent alors à abattre ou du moins à brouiller la frontière entre « l'art et la vie ».

Traduites en des termes plus opératoires, ces idées conduisent ces *Kulturpolitiker* progressistes à insister sur la nécessaire participation à la définition des politiques culturelles de leurs destinataires, et en particulier des classes populaires, en écho aussi aux principes de codétermination qui se retrouvent dans d'autres secteurs de la vie sociale et économique ouest-allemande. En ce sens, l'ambition d'une « *Kultur für alle* » s'accompagne du projet d'une « *Kultur von allen* » (« la culture de tous » ou « par tous »). Ces deux formules entretiennent dans le discours des réformateurs une relation ambivalente, tantôt complémentaire, tantôt contradictoire[128]. Leur tension renvoie plus généralement à l'opposition, structurante dans les années 1970, entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle. La *Neue Kulturpolitik* penche nettement, dans le discours du moins, du second côté de l'alternative, même si cela n'implique pas pour autant une délégitimation ou une critique radicale de la culture savante :

[127] Cette notion est issue de l'article « Sur le caractère "affirmatif" de la culture », initialement publié en 1937 dans la revue de l'Ecole de Francfort, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. Il est republié en 1965 et devient l'une des références théoriques privilégiée des intellectuels de la *Neue Linke* en RFA. Il est traduit en français dans Herbert Marcuse, *Culture et société*, *op. cit.*, p. 103-148. Si les réformateurs de la *Neue Kulturpolitik* emploient cette formule pour désigner (et critiquer) que ce que la sociologie appellerait plutôt culture légitime, Marcuse l'entendait initialement dans un sens plus radicalement critique : la culture dans son ensemble, quels que soient ses contenus particuliers, se voit attribuer une fonction « affirmative », au sens où elle conforte et garantit, en tant que sphère sociale séparée de la vie pratique, l'ordre social existant et la résignation des hommes à leur aliénation.

[128] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 224-225.

de fait, les *Kulturdezernente* continuent à soutenir les institutions culturelles traditionnelles placées sous leur responsabilité (musées, opéras, ballets, théâtres, etc.). Mais ils ajoutent d'autres types de programmes à l'éventail de leurs activités, comme les cinémas communaux ou les *Kulturladen* évoqués plus haut. Et ils tentent, d'autre part, de réformer les institutions traditionnelles en insistant sur la nécessité d'une conception plus ouverte, plus didactique ou plus participative de leur relation au public[129]. C'est le cas également au niveau fédéral : dans ses « *Leitsätze für die auswärtige Kulturpolitik* » en 1970, le ministère des Affaires étrangères réclame un « élargissement de la culture » pour que celle-ci « ne soit plus un privilège réservé à des groupes élitistes, mais offerte à tous », ouvrant ainsi la voie vers des échanges culturels résultant d'« une collaboration internationale de tous les groupes sociaux »[130].

Cette tendance à mêler le projet de démocratisation d'une dose de populisme culturel tient à une deuxième caractéristique de la *Neue Kulturpolitik* des années 1970, à savoir sa dimension assez politisée et contestataire, du moins par rapport aux évolutions contemporaines françaises et américaines[131]. Les cercles de réflexion attachés à la Nouvelle politique culturelle, que nous avons évoqués plus haut, se distinguent de modèles a priori comparables, comme les commissions culturelles du Plan en France, non seulement par le caractère plus lâche et informel de leurs liens, mais aussi et surtout par une orientation moins experte qu'intellectuelle, moins technocratique que militante. Cela tient d'abord aux structures mêmes de la politique culturelle en RFA : la dispersion du pouvoir politico-administratif en la matière permet à ces *Kulturpolitiker* locaux, aux parcours hétéroclites et rarement conformes au type du haut fonctionnaire, de se vivre et de se représenter dans une position de novateurs critiques par rapport à d'autres de leurs homologues, assimilés aux tenants d'une politique culturelle conservatrice (« affirmative »), et, plus généralement, par rapport à l'ordre social établi – alors qu'il est plus difficile pour un ministre des Affaires culturelles en France ou un directeur d'agence artistique fédérale aux Etats-Unis de prétendre sérieusement (ou même seulement de souhaiter) incarner un contre-pouvoir subversif.

Cette politisation distinctive de l'action culturelle ouest-allemande dans les années 1970 vient aussi de ce qu'elle s'enracine, sans doute plus qu'ailleurs, dans le contexte soixante-huitard. En France comme aux Etats-Unis, les cadres des politiques culturelles ont été établis avant tout par les grandes initiatives étatiques du début des années 1960 ; les mouvements sociaux de la fin de la décennie leur imposent d'importants ajustements et révisions, comme nous le verrons ensuite, mais sans en faire pour autant table rase. En RFA, en revanche, ces

[129] Voir par exemple les réflexions de Hilmar Hoffmann sur le musée dans « Das demokratische Museum », Olaf Schwencke *et al.* (éd.), *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, *op. cit.*, p. 155-168.

[130] Cité par Otto Singer, *op. cit.*, p. 15.

[131] Pour une comparaison entre les politiques culturelles en RFA et en France dans l'après-68, soulignant le caractère plus politisé de l'une, plus consensuel de l'autre, voir Vincent Dubois, Pascale Laborier, *op. cit.*

mouvements ont constitué pour les politiques culturelles un point de départ plutôt qu'un virage, du moins en termes de réflexion doctrinale. De ce fait, les thèses et les actions proposées au nom de la *Neue Kulturpolitik* sont de part en part marquées par les tendances utopiques et contestataires de cette matrice historique. C'est enfin, bien sûr, une différence de contexte politique général, alors que la RFA est pour la première fois dirigée par un chancelier social-démocrate : là où les responsables de l'Etat culturel, sous Pompidou ou sous Nixon, doivent avant tout se défaire de tout soupçon de politisation de la culture dans un sens conservateur, les *Kulturpolitiker* ouest-allemands ne cachent pas leur engagement au sein du SPD et parmi les cercles intellectuels et culturels de la *Neue Linke*. Hoffmann présente ainsi sa réflexion, dans les conférences internationales qui se multiplient alors sur ces questions, comme un effort pour établir une politique culturelle « progressiste » et « alternative »[132]. Cette image assumée d'intellectuel engagé et critique, qui s'attache aux principales figures de la *Neue Kulturpolitik*, est d'ailleurs un quatrième trait distinctif confortant cette politisation, alors qu'en France, la politique culturelle a été plutôt portée par des intellectuels « esthètes » comme Malraux ou Picon et, derrière cette vitrine, par divers hauts fonctionnaires, et aux Etats-Unis par des personnalités plutôt proches du secteur philanthropique.

La troisième et dernière caractéristique de cette « Nouvelle politique culturelle » tient à sa proximité (non sans ambivalences) avec le champ de l'action sociale, qui constitue peut-être la différence la plus nette avec les deux autres cas nationaux étudiés. Aux Etats-Unis comme en France, les grands programmes culturels lancés au début des années 1960 se sont largement construits en ignorant, voire en rejetant activement toute assimilation de l'action culturelle à une action sociale et éducative. En RFA, la situation est différente dans la mesure où la politique culturelle est depuis le 19e siècle associée aux politiques éducatives et scientifiques, comme nous l'avons vu. A cet égard, la *Neue Kulturpolitik* semble engagée dans un mouvement contradictoire, en apparence du moins : d'un côté, elle pousse en faveur de l'autonomisation de la culture vis-à-vis des politiques éducatives, en termes d'organisation et de programmation[133] ; de l'autre, elle réaffirme la valeur et les finalités sociales de l'action culturelle et rapproche celle-ci, en ce sens, de ce que l'on pourrait qualifier, dans le lexique français, d'éducation populaire[134]. Cependant, il ne s'agit plus tant de promouvoir la culture comme composante d'un idéal traditionnel et élitiste de *Bildung* que de réclamer l'ajustement des institutions officielles

[132] Hilmar Hoffmann, « Participation of the Citizens in Cultural Life », communication lors de la « German-American Conference on Municipal Cultural Policy », 11-13 octobre 1976, p. 2, LAB/B Rep. 142-09 Nr. 3/00-90.

[133] « Le soutien de l'Etat à la culture doit donc être étendu. Il doit aussi pour cela sortir de l'ombre des sciences et de l'éducation », explique ainsi un représentant du ministère de l'Intérieur fédéral pour les affaires culturelles (Gerhard Rudolf Baum, « Plädoyer für den Kulturstaat », *op. cit.*, p. 10).

[134] Comme cela apparaît très clairement, par exemple, dans la présentation qu'en fait le DST à une conférence germano-américaine sur le sujet : Main Executive Office of the Deutsche Städtetag, « Culture and Town Development – a Communal Concept », communication lors de la « German-American Conference on Municipal Cultural Policy », 11-13 octobre 1976, LAB/B Rep. 142-09 Nr. 3/00-90.

de la culture aux nouvelles réalités d'une société en pleine transformation (par la prise en compte des cultures jeunes, ouvrières, « alternatives », etc.)[135]. Plus encore, la *Neue Kulturpolitik* se conçoit, non pas seulement comme réponse à une nouvelle société, mais comme un instrument actif d'accélération et d'orientation de ce changement social, conformément aux engagements politiques critiques et progressistes de ses promoteurs. Cela va de la culture comme technique politique d'humanisation des nouvelles zones urbaines, poursuivant en cela une réflexion déjà engagée dans les années 1960[136], à l'affirmation plus ambitieuse de la culture comme moyen d'émancipation et de renversement des structures sociales de la domination[137].

Ces trois aspects de la *Neue Kulturpolitik*, qui n'en épuisent certes pas toute l'étendue – volonté de démocratisation mêlée de populisme culturel, politisation des institutions de la culture inspirée par les thèses de la Nouvelle gauche, articulation avec de plus larges ambitions de réforme sociale –, constituent les principales coordonnées de la notion de *Soziokultur*, véritable mot-clef pour tous les réformateurs culturels dans les années 1970, en dépit de (ou peut-être grâce à) sa définition assez lâche[138]. Si l'idée d'animation socioculturelle connaît également une vogue importante en France à la même époque[139], c'est sans commune mesure avec la situation ouest-allemande où l'idée de socioculture sert à ramasser en un mot-slogan les multiples ramifications du programme, large, composite, aux limites relativement indéfinies, que promeuvent à travers leurs écrits comme leurs actions des *Kulturpolitiker* comme Glaser ou Hoffmann, qui est d'ailleurs l'un des premiers à l'introduire dans le débat public[140].

2.1.4. Nouvelle politique culturelle et art contemporain

Il faut veiller néanmoins à ne pas exagérer les effets de ces projets de transformations des politiques culturelles ouest-allemandes, en particulier dans le champ de l'art contemporain. L'élan de la *Neue Kulturpolitik*, tout d'abord, n'a pas un impact immédiat et généralisé sur le secteur public de la culture : nombre de municipalités et d'institutions, par manque de relais locaux, de volonté, de moyens ou de consensus sur le sujet, poursuivent leurs activités dans les années 1970 de manière relativement inchangée. C'est d'autant plus le cas que ce réseau de réformateurs culturels s'organise et s'impose dans le débat public assez tardivement, à partir surtout de 1974-1976 – même si ses idées infusaient déjà depuis quelques années –, et généralise son modèle plutôt dans la décennie suivante, au prix d'ailleurs d'une certaine atténuation et

[135] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 123.
[136] Karl Ditte, *op. cit.*, p. 345.
[137] Rainer Frank, *op. cit.*, p. 108-109.
[138] Les publications sur la notion de *Soziokultur* sont très nombreuses, comme l'indique la bibliographie réunie par la Kulturpolitische Gesellschaft : https://kupoge.de/kulturpolitische-bibliografie/ (consulté le 19 octobre 2020). En français, on peut se reporter à Pascale Laborier, « La *Soziokultur* en RFA. D'un enjeu politique à l'institutionnalisation d'une catégorie d'intervention publique », Vincent Dubois (éd.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation française, 1998, p. 299-321.
[139] Vincent Dubois, Pascale Laborier, *op. cit.*
[140] Tobias J. Knoblich, « Das Prinzip Soziokultur – Geschichte und Perspektiven », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, vol. 51, n°11, 2001, p. 8.

dépolitisation de leurs ambitions[141]. Mais, surtout, les arts plastiques ne constituent pas un domaine d'intervention privilégié pour ces administrateurs culturels, plutôt enclins à s'investir dans des disciplines et des pratiques plus accessibles et moins attachées aux institutions de la culture savante[142]. En ce sens, comme nous le verrons ensuite, c'est moins par des répercussions et des mesures directes que ces réorientations politiques touchent les institutions publiques de l'art contemporain que par des liens plus diffus et médiatisés. D'un côté, les évolutions du champ des avant-gardes, que nous avons rappelées dans la partie précédente, sont à l'origine de contestations et de revendications auxquels peuvent s'identifier des *Kulturpolitiker* qui se représentent et se positionnent eux-mêmes comme novateurs subversifs dans leur champ d'action spécifique. Au-delà même de cette affinité établie par homologie de positions, les uns et les autres peuvent développer des réflexions et des aspirations communes ou, du moins, convergentes : Bazon Brock collabore d'ailleurs à certaines publications que nous avons citées plus haut[143] ; l'influence de Beuys, qui défend depuis la fin des années 1960 une démocratisation radicale de l'acte créatif (« *Jeder Mensch ist ein Künstler* »), a été soulignée à plusieurs reprises par les principaux protagonistes de la Nouvelle politique culturelle[144] ; et un événement comme la documenta de 1972 a pu symboliser et conforter leurs efforts pour sortir d'une conception légitimiste de la culture[145]. De l'autre côté, les propositions de la *Neue Kulturpolitik*, même lorsqu'elles ne concernent pas directement les lieux de l'art contemporain, ont des répercussions indirectes sur ces institutions : d'abord, en favorisant l'investissement public dans la culture et en renforçant donc leurs moyens financiers et humains ; ensuite, en diffusant une nouvelle façon de concevoir le rôle social de toute institution culturelle, rejoignant et catalysant par là-même les efforts spontanément engagés par certains musées et espaces d'exposition pour sortir de l'isolement traditionnellement associé à la culture savante et repenser leurs relations à leurs tutelles, à leurs publics ou à leur environnement urbain.

2.2. De Malraux à Pompidou : les nouvelles inflexions de la politique culturelle française

En France, en revanche, l'essentiel du pouvoir culturel reste aux mains de l'Etat central, de ses élus et de ses hauts fonctionnaires. En conséquence, les transformations des politiques culturelles, tout en étant fortement marquées par le contexte soixante-huitard, prennent un tour

[141] Pascale Laborier, Vincent Dubois, *op. cit.*

[142] Comme le théâtre, le cinéma ou la musique (Cordula Obergassel, *Das ist doch keine Kunst*, *op. cit.*, p. 153).

[143] Bazon Brock, « Die Funktion der Kunst in der Gesellschaft von morgen », Hilmar Hoffmann (éd.), *op. cit.*, p. 255-274. Il se marie d'ailleurs en 1975 à Karla Fohrbeck, la co-autrice de la « *Kunstler-Enquête* ».

[144] Comme Norbert Sievers : « la philosophie de Joseph Beuys ("chacun est un artiste") a été très importante pour le développement de la socio-culture. Avec Beuys, il s'agissait aussi d'une dé-hiérarchisation de la culture et de son effectivité dans le cadre de la vie quotidienne. En ce sens, Joseph Beuys était aussi d'une certaine manière un activiste socio-culturel. » (Entretien écrit avec Norbert Sievers, 13 février 2019, Annexes IV-1.5.).

[145] « Avec la "Documenta" de 1972 ou les programmes que certains *Kulturdezernente* ont élaboré ces dernières années, il est devenu clair qu'une œuvre d'art ou un programme de politique culturelle ne peut plus être légitimé seulement par sa simple existence et son aura. Le point de vue de "l'art pour l'art" recule partout. » (Karla Fohrbeck, Andreas J. Wiesand, *Der Künstler-Report*, *op. cit.*, p. 155).

plus conciliateur qu'en RFA : elles visent moins à appliquer les revendications et les aspirations critiques de 1968 à la sphère culturelle qu'à adapter les politiques mises en place lors de la décennie précédente à de nouvelles réalités sociales, afin d'en apaiser les aspects les plus conflictuels. Pour autant, les acteurs de ces changements sont loin de former un bloc homogène et, au sein du champ étatique, plusieurs organes et personnalités aux options parfois divergentes contribuent à repenser les cadres de l'action culturelle.

2.2.1. Le Plan après 1968, un levier de critique et de réforme de l'action culturelle

Malraux est remplacé le 22 juin 1969 par Edmond Michelet[146], plongeant le ministère dans une période de transition qui ne s'achèvera qu'avec l'arrivée à ces fonctions de Jacques Duhamel en janvier 1971. C'est précisément la période durant laquelle la commission des Affaires culturelles du VIe Plan, créée le 7 novembre 1969, mène ses travaux, dans un contexte particulier puisqu'il s'agit du premier Plan postérieur tout à la fois à Mai 1968[147] et à la décennie Malraux-De Gaulle[148]. C'est aussi, avant le choc pétrolier de 1973, la conclusion de « l'âge d'or de la planification française »[149] et le dernier Plan à inclure une commission culturelle à part entière[150]. Sa composition dénote bien la volonté de prendre compte la rupture de 1968. Sur décision du ministre, deux anciens résistants et chrétiens engagés, Paul Teitgen et le poète Pierre Emmanuel sont nommés respectivement rapporteur et président de la commission. L'influence du personnalisme est sensible à travers Emmanuel, collaborateur régulier d'*Esprit*, dont le directeur, Jean-Marie Domenach, est aussi présent. Dans la tradition de pluralisme du Plan, la commission comprend aussi d'autres universitaires et intellectuels diversement marqués à gauche, comme Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Joffre Dumazedier, Edgar Morin ou encore Jean-Pierre Vernant – au point que l'on a pu y voir le passage d'« intellectuels experts » à des « intellectuels critiques »[151]. Elle a aussi pour rapporteur général adjoint Augustin Girard, dont le service des Etudes et recherches, actif dans les faits depuis 1962, mais officiellement créé au sein du ministère en 1968, promeut une conception scientifique et sociologique de l'action culturelle, à distance de la doctrine des années Malraux-Picon[152].

Ce caractère assez composite se reflète dans les positions exprimées par la commission, comme en attestent ses rapports, d'ailleurs pour la première fois publiés[153]. Elle adopte d'un

[146] Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux*, *op. cit.* p. 482.

[147] Urfalino considère même le rapport de la commission culturelle « d'abord et avant tout [comme] une interprétation de Mai 68 et de la situation sociale et politique immédiatement postérieure » (*L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 277).

[148] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 57-82.

[149] Jean de Gaulle, *L'Avenir du Plan et la place de la planification dans la société française*, Paris, La Documentation française, 1994, p. 19 *sqq.*

[150] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », *op. cit.*, p. 82.

[151] *Ibid.*, p. 71.

[152] Laurent Martin, *L'Enjeu culturel*, *op. cit.*, p. 23-26.

[153] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan », *op. cit.*, p. 79. D'autres textes conçus pour le Plan ont été publiés par ses membres, comme Pierre Emmanuel (*Quelques remarques sur la*

côté un ton beaucoup plus critique que ses prédécesseurs à l'encontre de « la société issue des Trente Glorieuses, jugée au mieux inégalitaire et matérialiste, au pire non démocratique »[154]. De l'autre, elle conserve par certains aspects un attachement à un libéralisme réformateur, incarné au début des années 1970 par la « Nouvelle société » du Premier ministre Chaban-Delmas[155], et ses membres se distancent parfois de manière assez véhémente des contestations de 1968[156]. Un certain nombre de ses analyses prolongent d'ailleurs des thèmes déjà bien présents dans les années 1960 : c'est le cas notamment de l'inquiétude exprimée à propos de l'urbanisation accélérée et de l'enlaidissement des villes (sur un ton qui confine parfois à la déploration antimoderne d'une élite cultivée)[157], de la dépersonnalisation et la standardisation des vies causées par la bureaucratisation[158], de la passivité de la société de consommation[159], de l'utilitarisme d'une société dominée par la technique[160] ou encore de l'extension de la culture de masse au détriment de la culture savante[161].

S'il existe donc une relative continuité dans les constats portés sur la réalité sociale à laquelle les politiques culturelles doivent répondre[162], le VIe Plan exprime en revanche une

politique culturelle à l'occasion du sixième Plan, Paris, Fondation pour le développement culturel, 1971 ; *Pour une politique de la culture*, Paris, Seuil, 1971) ou Michel de Certeau (*La Culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, 1993), signe d'une volonté de sortir de l'entre-soi de l'expertise technocratique et d'en publiciser les débats.

[154] Laurent Gayme, « La place de la culture dans la planification », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, *op. cit.*, p. 148.

[155] « Jalons pour une nouvelle société », article publié en janvier 1971 par Chaban-Delmas dans la *Revue des deux mondes*, et dont un bon tiers est consacré à la question du « développement culturel », se retrouve ainsi dans les documents préparatoires de la commission des Affaires culturelles (AN/19900424-2, dossier « VIème Plan. Divers I », chemise « Présentation mai-juin 1971 »).

[156] Si De Certeau a pris fait et cause pour les manifestants en 1968, Emmanuel a une appréciation assez négative de « ce qu'on appelle pudiquement les évènements de Mai et qui fut, entre autres choses, un immense délire collectif chauffé à blanc par une atmosphère obsidionale » (*Quelques remarques…*, *op. cit.*, 1971, p. 9).

[157] « Les villes et les routes s'enlaidissent. La population s'habitue au laid et perd le besoin du beau. Le développement industriel et l'urbanisation se font sans recours à un véritable esprit créateur, comme sans respect réel de l'héritage naturel et culturel. » (Commission des Affaires culturelles du VIème Plan, « Rapport sur les grandes options », 5 février 1970, p. 6, AN/19890575-41, dossier « Affaires culturelles – P.V. de réunions »).

[158] « Etant donné la complexité des plans d'ensemble dans un Etat centralisé, […] se constitue ce qui devrait être un réseau d'informations, un système nerveux de la société, mais qui devient exactement le contraire, un appareil bureaucratique vivant en parasite du projet social qu'il est chargé de mettre en œuvre et de contrôler » (Pierre Emmanuel, *Quelques remarques sur la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 4).

[159] « La menace au cœur des sociétés modernes, c'est le fantasme d'évasion qui travaille de plus en plus leurs membres à mesure qu'ils jouissent davantage des biens qu'elles produisent. […] Il est enfin des biens purement factices, encombrants, satisfaisant de faux besoins créés par une publicité saturante. » (*Ibid.*, p. 7-8)

[160] « La vraie question […] [est] celle de savoir si la modernité des techniques, génératrices de massification, d'uniformisation et de consommation passive toujours accrue, menace ou non irréductiblement le pouvoir créateur et l'autonomie de la personne qui sont les phénomènes culturels par excellence » (Commission des Affaires culturelles, *Rapport général sur le VIe Plan*, Paris, mars 1971, p. 9, AN/19900424-2, dossier « Divers II »).

[161] « L'industrialisation et la technique substituent de plus en plus les "valeurs fabriquées" aux "valeurs créées". Cette évolution se mesure à la désaffection larvée du public pour les moyens traditionnels d'expression ou de diffusion des idées, des arts ou des connaissances (théâtre, cinéma, concerts, bibliothèques…). Elle se développe en outre par et grâce aux moyens massifs de diffusion collective qui opèrent un transfert permanent des aspirations à la "culture création" aux sollicitations de la "culture marchandise" (radio, télévision, disques, cassettes, publicité, images…) » (Commission des Affaires culturelles, *Rapport général sur le VIe Plan*, *op. cit.*, p. 16).

[162] Nous nous écartons là de Laurent Gayme qui insiste sur la nouveauté des analyses de cette commission : si les recommandations qu'elle prône marquent en effet un changement d'approche de l'action culturelle, les constats qui motivent ces propositions ne nous semblent pas rompre fondamentalement avec les analyses des précédents Plans, si ce n'est par l'inévitable prise en compte de l'insatisfaction et de la conflictualité sociales que Mai 68 a mis en évidence. Voir aussi à ce sujet Emmanuelle Loyer, « 1968, l'an I du tout culturel ? », *op. cit.*, p. 105.

critique explicite et une volonté de renouvellement des buts et des modalités d'action de ces politiques – critique qui n'hésite pas à prendre pour cible le ministère et sa direction depuis plus de dix ans[163]. En ce sens, il apparaît bien, selon le mot de Jacques Rigaud, comme le « sas de sortie du règne d'André Malraux »[164]. Sans prétendre retranscrire l'ensemble de ces réflexions, deux points en particulier méritent ici d'en être retenus : la redéfinition de la mission fondatrice de démocratisation de la culture ; et la mise en cause du rôle de l'Etat dans cette politique. Concernant le premier, l'évolution la plus notable tient à la reconnaissance, de fait et en droit, d'une certaine autonomie culturelle des administrés, que le ministère comme le Plan tendaient jusqu'alors à concevoir comme de simples récepteurs passifs de la culture délivrée par l'Etat. Mai 68 a montré à la commission qu'« elle s'était trompée en considérant la société comme un terrain presque vierge du point de vue culturel »[165], comme le reconnaît le rapport de 1971 :

> *Traditionnelles, ponctuelles et limitées aux domaines officiellement consacrés du « culturel », les actions de la puissance publique n'ont pas été à la mesure d'un phénomène collectif nouveau : un désir diffus d'aptitude individuelle à comprendre, à mieux vivre, à être pour une part au moins l'auteur de l'environnement et de l'avenir.*[166]

Cette révision des conceptions qui avaient orienté la première phase de la démocratisation culturelle dans les années 1960 suit deux directions complémentaires. C'est tout d'abord, comme nous l'avons observé au même moment en Allemagne, l'adoption d'une notion de culture élargie, au-delà de la seule « culture "cultivée" » selon la formule de Domenach[167] : il faut désormais rechercher « le dépassement de l'ancienne culture réservée à une minorité de privilégiés, consistant en un enrichissement personnel d'ordre intellectuel ou artistique, et lié à la lecture, à la musique, au théâtre, aux arts plastiques »[168]. C'est ce qui conduit la commission à proposer de substituer aux Maisons de la culture[169], programme fondateur et emblématique des années Malraux, le modèle de « Centres éducatifs et culturels » polyvalents, selon une logique tout à la fois de co-définition des programmes culturels avec les collectivités locales et de rapprochement avec les activités socio-éducatives, qui rompt avec la doctrine de la période précédente, marquée, on s'en rappelle, par une mise à distance, teintée d'élitisme, des initiatives culturelles municipales, du travail associatif et de l'éducation populaire[170]. Outre ces nouveaux

[163] « Le Ministère ne remplit pas encore la fonction qui correspondrait aux besoins actuels qu'il a fait naître : il lui reste à se créer. La présence à sa tête d'un homme illustre lui a donné un prestige exorbitant de sa fonction : quelques actions éclatantes, mais ne touchant pas le fond des choses, ne peuvent faire oublier une impuissance organique » (Pierre Emmanuel, *Quelques remarques sur la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 24-25)

[164] Cité par Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 277.

[165] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », *op. cit.*, p. 70.

[166] Commission des Affaires culturelles, *Rapport général sur le VIe Plan*, *op. cit.*, p. 22.

[167] Voir ses remarques rétrospectives dans Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, *op. cit.*, p. 232-233.

[168] Rapport du groupe de travail Long terme, mars 1971, cité par Augustin Girard, « Une politique globale et interdisciplinaire de développement culturel », *ibid.*, p. 207.

[169] Philippe Urfalino, « Les maisons de la culture : la fin de l'exemplarité ? », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 305-333.

[170] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », *op. cit.*, p. 75-78.

centres, cette réorientation passe par l'inclusion de nouveaux moyens et types de contenus culturels, prenant en compte « le développement marginal de contre-cultures » et ce « fourmillement sous l'herbe […] que la légende officielle appelle l'underground » (selon les mots de Michel de Certeau[171]), allant même jusqu'à adopter, dans certains textes, une vision plus nuancée et moins uniformément critique de la culture de masse[172]. On ne trouve pas là pour autant le type de critiques contre la « culture affirmative » qu'expriment au même moment certains responsables culturels ouest-allemands, mais plutôt une volonté, plus consensuelle et pluraliste, de prise en compte des différentes cultures existantes. Autrement dit, il ne s'agit pas tant de remettre en cause les hiérarchies culturelles en tant que telles (comme le laisse entendre une certaine critique conservatrice vitupérant contre la victoire du « relativisme culturel » dans l'après-68) que d'élargir l'action publique à des cultures situées au bas de cette échelle et ignorées jusqu'alors au seul profit de la culture savante[173].

Outre la diversification des cultures publiquement reconnues, cette révision du projet de démocratisation passe aussi par une redéfinition de ses modalités d'application. En lieu et place du modèle de diffusion verticale et unilatérale qui prévalait jusqu'alors, il s'agit désormais d'« associer le peuple et les créateurs à la construction de la civilisation » – c'est là la première des trois finalités attribuées à la commission culturelle par le commissariat général au Plan[174].

> *La concertation en vue d'un projet global constituerait un autre danger de massification et d'aliénation, si elle devait conduire dans sa mise en œuvre à la généralisation d'idéologies privilégiées ou de moyens imposés d'en haut par l'Etat ou des groupes de pression… même* conseillés *par des « sages ». Pour qu'il ne puisse pas en être ainsi, elle devra donc être, tout d'abord, pluraliste dans ses intentions comme dans ses moyens. […] Elle devra en outre rendre la parole à la parole : l'homme collectivisé par l'information et l'image éprouve le besoin de la discussion et de l'échange.*[175]

Cette ambition d'une conception et d'une application plus participatives des politiques culturelles se décline à quatre niveaux au moins : d'abord, par l'insistance de la commission sur la création de structures de travail interministérielles ; ensuite par la volonté d'approfondir

[171] Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, *op. cit.*, p. 174.

[172] « Par la télévision et tous les nouveaux mass-media, "les idées auxquelles on avait toujours cru que les masses n'étaient pas accessibles, sont soudain devenues la propriété de tous". […] La socialisation des comportements résultant des communications de masse provoque finalement chez les individus une aspiration confuse à l'autonomie, à la création, à la participation ou à l'évasion. » (Commission des Affaires culturelles, *Rapport général sur le VIe Plan*, *op. cit.*, p. 20-21).

[173] « La Commission a estimé qu'elle devait refuser un certain nombre d'alternatives dépassées : culture axée sur les loisirs ou culture axée sur le travail, culture littéraire ou culture scientifique, culture artistique ou culture économique, quantité ou qualité, passé ou avenir. Le choix exclusif d'une de ces directions serait à la fois malhonnête et inefficace car il ne répondrait pas aux intérêts réels de la majeure partie de la population. La vérité est que ces pôles sont à moyen terme tous également nécessaires au développement d'une vie culturelle collective, équilibrée et riche, et que les actions menées doivent respecter cette pluralité qui seule permet à un peuple de dominer vraiment sur le plan spirituel son mode de vie. » (« Rapport sur les grandes options », *op. cit.*, p. 4).

[174] Avec « maîtriser l'évolution du cadre de vie des Français » et « permettre à tous et à chacun d'accéder au patrimoine culturel de l'humanité » (Commission des Affaires culturelles, « Note introductive au travail des groupes sectoriels », mars 1970, annexe au « Rapport sur les grandes options » du 5 février 1970, *op. cit.*).

[175] Commission des Affaires culturelles, *Rapport général sur le VIe Plan*, *op. cit.*, p. 29-30.

la décentralisation culturelle lancée par Malraux, mais en établissant un rapport plus partenarial, moins asymétrique, avec les collectivités locales ; troisièmement, par une meilleure intégration des associations et des professionnels de la culture dans les décisions et les institutions publiques ; enfin, par l'encouragement à l'autonomie et la participation culturelles du citoyen ordinaire, bien que ce dernier aspect reste plus vague et sans mise en œuvre précise, si ce n'est la volonté, plusieurs fois répétée, de stimuler le mécénat privé[176].

La traduction la plus notable de cette redéfinition des modalités d'intervention de l'Etat, généralement considérée comme un succès de la politique culturelle française dans les années 1970, est le Fonds d'Intervention Culturelle (FIC) créé en juin 1970. Celui-ci sert avant tout l'ambition d'une action culturelle interministérielle, puisqu'il implique Matignon et six autres ministères sous la coordination du ministère de la Culture. Il vise aussi à une collaboration accrue avec les autres échelons de l'administration publique et avec les acteurs privés : le financement doit impliquer deux collectivités locales au moins et la subvention de l'Etat ne peut dépasser la moitié du budget de l'opération financée ni être renouvelée plus d'une fois. Enfin, le FIC doit servir des actions « innovatrices et expérimentales »[177], qui relèvent notamment de l'animation socio-culturelle, avec un fort accent mis sur l'action en milieu scolaire. Sur ce dernier point, néanmoins, bien qu'il ait symbolisé une véritable volonté de dépassement de l'ancien paradigme de la démocratisation culturelle et accompli certains progrès en ce sens, la réussite du FIC est restée limitée : un rapport rendu en 1973 constate la tendance persistante de cette structure à privilégier, malgré ses bonnes intentions déclarées, un public urbain, parisien, cultivé[178]. S'agissant du Plan en général, tandis que son taux d'exécution s'élève à près de 90% pour les équipements dédiés à la culture traditionnelle (théâtre, musées, patrimoine, etc.), il tombe à 60% pour les programmes d'action socio-culturelle qui avaient pourtant été érigés en priorité[179] – signe de la difficulté, déjà observée à propos de la *Neue Kulturpolitik* en RFA, à traduire certains discours de rupture ambitieux en changements effectifs.

En tout cas, cette initiative originale du FIC, plus proche dans ses modalités du modèle anglo-saxon des « fonds » que de l'étatisme culturel traditionnel en France, démontre une évolution notable : les réflexions du Plan débouchent sur une forte remise en cause du rôle de l'Etat dans la culture[180], en rupture avec le centralisme de la décennie Malraux au cours de

[176] A travers notamment le projet (non réalisé) d'une Fondation nationale de la création artistique (« Rapport sur les grandes options », *op. cit.*, p. 18 ; Laurent Gayme, « La Commission… », *op. cit.*, p. 73).

[177] Augustin Girard, « Le Fonds d'intervention culturelle (FIC) », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 244.

[178] *Ibid.*, p. 245-246.

[179] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », *op. cit.*, p. 81.

[180] « L'intervention de l'Etat à l'intérieur de ce climat doit évoluer dans le sens d'une extension et d'un assouplissement de son action, son rôle devant être plus celui d'un animateur que d'un directeur, garant et non gérant des initiatives personnelles et collectives » (Intergroupe Affaires culturelles, Education nationale, « Projet

laquelle même les entreprises de décentralisation apparaissaient pilotées depuis la rue de Valois et projetées dans les régions et les villes françaises selon un modèle uniforme, fixé par le ministre lui-même. A l'inverse, la dénonciation de la « fonctionnarisation de la culture »[181] est un thème privilégié de Pierre Emmanuel et de ses collaborateurs. Si ce type de discours peut évoquer les contestations anti-institutionnelles et les revendications autogestionnaires qui se sont multipliées depuis Mai 68, cette ambition répond également, au-delà du seul secteur culturel, aux principes de la « Nouvelle société » projetée par Chaban-Delmas qui défend une approche plus participative, contractuelle et décentralisée du service public, souvent critique à l'égard du poids de l'Etat central et d'inspiration plus libérale[182]. Au-delà de la question de leurs sources d'inspiration, ces critiques marquent un changement dans les rapports, traditionnellement étroits, entre la commission et le ministère des Affaires culturelles. En effet, là où Malraux avait cherché dès 1959 à « jouer le plan », en contrôlant la composition de la commission des Affaires culturelles afin de s'assurer de son inféodation aux objectifs du ministère, la commission du VIe Plan tend à passer d'une fonction de « shadow ministère » à celle d'un « contre-ministère »[183]. Cette attitude plus distante et critique du Plan participe de l'affaiblissement du ministère au début des années 1970.

2.2.2. Vicissitudes et aggiornamento du ministère dans les années 1970

C'est d'autant plus le cas que s'y ajoute l'immixtion, nouvelle par rapport à la période précédente, du président de la République, au point qu'apparaît à cette période l'idée que la culture puisse être, à l'instar des affaires étrangères, un « domaine réservé » de la présidence[184]. Pompidou peut s'appuyer pour cela sur Henri Domerg, son conseiller culturel qui le suivait déjà à Matignon, et dont il lit et annote soigneusement tous les rapports, comme le révèlent les archives[185]. Mais c'est surtout en initiant de « grands projets » culturels qu'il fonde une tradition d'intervention personnelle poursuivie par ses successeurs. Ces initiatives sont d'autant plus intéressantes qu'elles concernent surtout l'art moderne et contemporain : les deux projets culturels les plus marquants de son mandat sont sans nul doute l'exposition « Douze ans d'art contemporain » et le Centre Beaubourg, tous deux lancés en 1969, quelques mois après son élection. L'idée de la culture comme prérogative présidentielle doit toutefois être maniée avec

de rapport sur les enseignements artistiques », octobre 1970, p. 4, AN/19900424/2, dossier « VIe Plan. Rapport groupe de travail "Arts Plastiques" »).

[181] Commission des Affaires culturelles, *Rapport général sur le VIe Plan*, *op. cit.*, p. 32.

[182] Voir « Jalons pour une nouvelle société », *op. cit.* ; et le discours de politique générale du 16 septembre 1969, http://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2015/jacques-chaban-delmas/liens/la-declaration-de-politique-generale-du-16-septembre-1969-la-nouvelle-societe (consulté le 30 octobre 2020).

[183] Laurent Gayme, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », *op. cit.*, p. 63. Voir aussi Sophie Gauthier, « Le Conseil de développement culturel, une occasion manquée », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 213-239.

[184] Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, « La part de l'Elysée dans la politique culturelle », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *op. cit.*, p. 122 ; et Philippe Urfalino, « Georges Pompidou et l'évolution du discours de l'Etat sur la culture et l'art », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 87.

[185] Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, « La part de l'Elysée… », *op. cit.*, p. 126.

prudence : non seulement elle n'a aucune réalité juridique, mais elle se limite en fait aux quelques sous-secteurs qui intéressent le chef de l'Etat, tandis qu'il abandonne d'autres sujets, comme le cinéma, aux administrations concernées[186]. Surtout, il se désintéresse de manière générale de toutes les entreprises relatives à l'animation culturelle, touchant à des productions, des institutions et des modalités de diffusion extérieures à la culture savante. Le nouveau rôle culturel joué par la présidence de la République tient donc d'abord au goût personnel d'un paradoxal « conservateur moderniste »[187], mais sa dimension politique ne doit pas pour autant être négligée : les initiatives de Pompidou signalent sa sensibilité aux bénéfices que peut offrir la culture à la fois en termes de valorisation personnelle dans le champ politique français et de rayonnement national à l'étranger – nous y reviendrons plus en détail à propos de Beaubourg.

Départ de Malraux, critiques du Plan, « tutelle présidentielle »[188] : les années 1970 sont donc une période difficile pour le ministère des Affaires culturelles. Coincées entre les débuts héroïques des années 1960 et l'élan mythifié des années 1980, elles apparaissent souvent comme « une décennie perdue pour les historiens »[189], alors même que bien des ruptures attribuées par la suite à Jack Lang s'enracinent en fait dans l'après-68. Son instabilité joue toutefois en sa défaveur. Huit personnalités s'y succèdent entre 1969 et 1981, leurs prérogatives et leur titre exact varient – celui-ci inclut l'environnement en 1974 et en 1978-1979 et la communication de 1978 à 1981 –, de même que leur statut et leur rang gouvernemental : le ministère est ainsi rétrogradé au rang de secrétariat d'Etat entre 1974 et 1977. Le relatif désintérêt de Valéry Giscard d'Estaing pour les affaires culturelles, teinté d'un certain conservatisme en la matière, ne libère pas de nouvelles marges de manœuvre pour le ministère, mais tend au contraire à le réduire à une variable d'ajustement dans l'équilibrage politique des compositions gouvernementales, évoquant la situation qui prévalait sous la IIIe République. Pourtant, malgré la brièveté des mandats ministériels et le manque de poids politique de leurs détenteurs successifs, les années 1970 constituent un moment décisif de réorientation de cette administration, de sa doctrine et de ses moyens d'actions, dans laquelle certains ministres, sans atteindre l'aura et la reconnaissance publiques de Malraux, ont joué un rôle déterminant.

C'est le cas surtout de Jacques Duhamel qui parvient, d'une part, à réaffirmer le rôle-pivot du ministère et, d'autre part, à infléchir, prudemment mais significativement, les principes directeurs de l'action culturelle. Il est nommé à ces fonctions le 7 janvier 1971 à un moment où la conscience de la situation dégradée du ministère est claire au sein de l'administration et du

[186] *Ibid.*, p. 128.
[187] Selon une formule de Pascal Ory, cité dans *ibid.*, p. 120.
[188] Pascal Goetschel, Emmanuelle Loyer, « Les relations entre Georges Pompidou et les ministres des Affaires culturelles », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *op. cit.*, p. 335.
[189] Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2014, p. 6.

gouvernement[190]. Grâce à son poids politique[191], et avec l'aide de son directeur de cabinet Jacques Rigaud[192], il est en mesure de réaffirmer la primauté du ministère dans l'élaboration et l'application des politiques culturelles[193]. Parallèlement, il initie une restructuration et une consolidation de l'administration du ministère et obtient un renforcement de ses moyens budgétaires[194], à partir du constat (discrètement critique) des insuffisances héritées de la période Malraux[195]. Sur le fond, Duhamel et son cabinet partagent avec la commission culturelle du Plan un certain nombre d'analyses et, surtout, d'ambitions réformatrices, ramassées sous la nouvelle formule passe-partout de « développement culturel », qui prend le pas sur celle d'« action culturelle »[196] – Claude Mollard parle aussi à son propos de « conception sociale de la culture »[197]. Maire de la petite ville de Dole et européen convaincu, Duhamel reprend tout d'abord certaines critiques du Plan au sujet des risques d'un étatisme et d'une bureaucratisation excessifs en matière de culture[198]. Il lie cette critique, d'une part, à la réaffirmation au sommet de l'Etat d'un libéralisme culturel[199], qui correspond aux convictions du courant politique qu'il représente (à gauche du centre de gravité de la majorité présidentielle), mais qui répond aussi aux revendications exprimées en Mai 68. Le ministre reprend d'ailleurs à certaines occasions des thèmes et des arguments qui évoquent le lexique militant soixante-huitard comme l'attribution à la politique culturelle d'une mission sociale de « contre-aliénation »[200]. Cela se traduit par exemple par des exhortations à la tolérance à l'adresse des élus, nationaux ou

[190] Le conseiller culturel de Chaban-Delmas écrit ainsi, deux jours avant cette nomination : « la situation, dans le domaine qui est celui du Ministère des Affaires Culturelles, s'est assez sensiblement détériorée au cours des derniers mois : la paralysie progressive de cette administration est maintenant visible. […] Si l'objectif est clair ("faire accéder le plus grand nombre aux œuvres majeures de l'humanité"), la doctrine d'application est inconsistante. En dehors des maisons de la culture, et de certains prototypes d'équipement intégrés […] rien n'a été proposé. » (Note de Michel Roux au Premier ministre, 5 janvier 1971, AN/20090131/24).

[191] Il est l'un des chefs de file et représentants, au sein de l'exécutif, du centre allié à Pompidou (Gilles Le Béguec, « Jacques Duhamel, les centristes et la politique gouvernementale », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 35-55).

[192] Maryvonne de Saint Pulgent (éd.), *Hommage à Jacques Rigaud. Homme de conviction et d'action*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La documentation française, 2014.

[193] Emmanuelle Loyer, « La part de l'Elysée dans la politique culturelle », *op. cit.*, p. 128-129.

[194] Jean-François Chougnet, « Le budget de la politique Duhamel : le cap du milliard », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 149-167.

[195] « Or, avec l'impulsion prodigieuse qui lui a été donnée par André Malraux, est-ce que je me trompe si je pense que ce ministère des affaires culturelles a plus été, d'abord, le rayonnement d'un homme et l'addition de talent dans des directions séparées, qu'une administration avec ce que cela comporte comme conditions de son destin et de son fonctionnement » (Jacques Duhamel, audition par la Commission des affaires culturelles de l'Assemblée nationale, 22 avril 1971, *Jacques Duhamel. Ministre des Affaires culturelles, 1971-1973. Discours et écrits*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture / La documentation française, 1993, p. 20).

[196] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 269.

[197] Claude Mollard, « La modernisation par l'intégration des disciplines artistiques », *op. cit.*, p. 257.

[198] « Il faut se garder du dirigisme culturel. Pour paraphraser Bergson, les Affaires culturelles, c'est "de l'administratif plaqué sur du vivant" ; il ne faut pas que l'administratif tue le vivant, par sa propre pesanteur et moins encore par conformisme idéologique. » (AN/20090131/24, dossier Communication).

[199] « Il ne m'appartient pas au sein du gouvernement d'être celui qui a la charge de définir ce que doit être la culture de notre temps. Cela est dans notre société occidentale, libérale, le produit de jaillissements divers et désordonnés, de libres interventions et de leurs multiples interactions » (*ibid.*)

[200] « La culture est ce qui fait que tout homme se sente en soi-même un être plein, vivant et réel ; c'est en ce sens, une "contre-aliénation" et la seule garantie authentique de véritable liberté et de générosité vraie. » (*ibid.*)

locaux[201], ou par la défense de l'exposition contestée « Douze ans d'art contemporain », considérant comme « saines » les critiques qui lui sont adressées[202]. Selon l'un des mots d'ordre favoris de Duhamel, « la politique culturelle sera sociale et libérale, ou ne sera pas »[203]. Cette mise en question du rôle de l'Etat est associée, d'autre part, à une critique du centralisme culturel, qui appelle tout à la fois un exercice moins vertical et plus partenarial du pouvoir[204] et une nouvelle impulsion décentralisatrice, incarnée par le FIC, l'encouragement aux entreprises de déconcentration (avec par exemple les trois premières DRAC, créées en 1969) ou encore aux créations de services culturels dans les municipalités, rares avant les années 1970[205]. Selon une formule souvent citée du ministre, « à côté des cathédrales, il faut des églises »[206] – référence à peine voilée à Malraux, qui parlait des Maisons de la culture comme des « cathédrale[s] de cette dernière partie du siècle »[207]. Outre l'approfondissement de la décentralisation comme du libéralisme culturels, l'autre grand volet de cette doctrine assez lâche du « développement culturel » est, en accord là aussi avec le Plan, la volonté répétée d'introduire plus de pluralisme et d'interdisciplinarité dans les œuvres et les programmes soutenus par la puissance publique[208]. Cette volonté se mêle avec un refus de l'élitisme qui semble parfois viser la politique culturelle antérieure et qui assume, en tout cas, d'associer la culture au divertissement et au loisir dont cherchait au contraire à se distancer l'administration Malraux[209] : « le critère de qualité n'est pas toujours le seul à retenir », explique ainsi le ministre en 1972, et « l'initiative locale même imparfaite a ses vertus »[210].

[201] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, note 2, p. 275.

[202] Comité d'histoire du ministère de la Culture (éd.), *Jacques Duhamel. Discours et écrits*, *op. cit.*, p. 171.

[203] Discours non daté de Jacques Duhamel, p. 2, AN/20090131/24, chemise « Communication ».

[204] « Si la concertation est partout à la mode […], elle présente dans le domaine culturel une particulière importance […]. De nos jours en tout cas et dans notre type de démocratie, la culture ne s'impose pas d'en haut par une volonté politique, elle ne se décrète pas davantage par prescriptions administratives » (Jacques Duhamel, « Discours d'installation du Conseil du développement culturel », Hôtel Matignon, 2 décembre 1971, Comité d'histoire du ministère de la Culture (éd.), *Jacques Duhamel. Discours et écrits*, *op. cit.*, p. 119).

[205] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 274-275 ; Pierre Moulinier, « Jacques Duhamel ou l'aube des politiques culturelles locales », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 171-188.

[206] Cité par exemple en exergue de Philippe Urfalino, « Les maisons de la culture : la fin de l'exemplarité ? », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, *op. cit.*, p. 305.

[207] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 186-188.

[208] « La culture n'est donc plus, n'est plus seulement, la formation de l'individu par la connaissance et la pratique des beaux-arts, complétées par l'initiation aux grandes œuvres littéraires du passé, comme on l'a cru pendant des siècles. […] A l'heure actuelle, la culture se définit à la fois comme un savoir, un choix d'existence et la pratique de la communication. […] Une conception élargie de la culture peut seule répondre à la situation actuelle où, dans chaque pays, la quasi-totalité de la population se trouve désormais concernée par le développement culturel » (Jacques Duhamel, « L'ère de la culture », discours à la conférence des ministres européens de la culture à Helsinki, 9 juin 1972, *Jacques Duhamel. Discours et écrits*, *op. cit.*, p. 192).

[209] « La culture n'est pas nécessairement un divertissement mais elle ne doit pas être systématiquement un accablement. […] Beaucoup d'hommes et de femmes ont l'impression que la culture, ce n'est pas pour eux. Il y a là une des pires aliénations qui soient. Et une certaine conception aristocratique et parisienne de la culture, gauche et droite confondues, y contribue largement. La culture, ce n'est pas s'endimancher l'esprit, ce doit être un dépassement constant, familier et comme habituel. Beaucoup d'initiatives montrent que la grande masse du public peut aussi aisément participer au théâtre ou à la danse qu'à un match de football ou au tour de France ; c'est une question de présentation. » (Jacques Duhamel, discours non daté, *op. cit.*, p. 3, AN/20090131/24).

[210] Procès-verbal de la « réunion d'information pour les Directeurs Régionaux et Correspondants Permanents

L'influence des successeurs de Duhamel est certes plus limitée et tend à faire perdre de son importance à cette administration – à l'exception du rôle assez méconnu mais non négligeable de Michel Guy entre 1974 et 1976, surtout dans le domaine muséal[211]. Malgré cette histoire heurtée donc, le ministère a été le lieu où s'est concrétisé un virage décisif de la politique culturelle française, sans le brillant et la visibilité des deux « règnes » Malraux et Lang, mais permettant et accomplissant la transition de l'un à l'autre. Duhamel et ses homologues ont saisi l'importance, surtout, d'ajuster à la nouvelle donne artistique, politique et sociale une action culturelle dont les contestations et les revendications des « années 1968 » avaient révélé les insuffisances, les rigidités, les retards.

2.3. Une nouvelle ère pour le NEA et la culture aux Etats-Unis

Aux Etats-Unis, la rupture est, au premier abord, moins évidente sur le plan doctrinal qu'en RFA ou en France. C'est pourtant bien une deuxième phase de l'histoire du NEA qui s'ouvre à partir de 1969, à la suite de l'élection de Nixon comme président. Les deux effets les plus visibles et immédiats sont la nomination à la place de Roger Stevens d'une nouvelle directrice, Nancy Hanks, qui va marquer de son empreinte l'histoire de l'agence au cours des huit années suivantes[212], et l'augmentation considérable du budget fédéral consacré aux arts : le tournant des années 1970 pour le NEA est quantitatif avant que d'être qualitatif.

2.3.1. Un « boom » budgétaire

Le budget du NEA s'était en effet stabilisé pendant quatre ans, entre 1967 et 1970, à un bas niveau, autour de 7-8 millions de dollars, correspondant à la conception que l'on s'en faisait encore, celle d'un simple programme pilote. Le premier budget décidé sous le mandat de Nixon double cette somme et cette dynamique se poursuit jusqu'à sa démission : de 15 à 30 millions en 1972, 38 en 1973 et près de 61 millions de dollars en 1974. Si la part du NEA dans le budget fédéral total reste faible comparée à la dépense publique culturelle des pays européens, elle est néanmoins multipliée par six en quatre ans, passant de 0,04% en 1970 à 0,024% en 1974 et atteint son plus haut historique en 1979 (0,030%)[213].

Ces chiffres ne rendent compte que d'une partie de l'augmentation générale de l'investissement public dans les arts aux Etats-Unis. Nous l'avons vu, le NEA s'enorgueillit de générer plus d'argent qu'il n'en consomme, à travers ses différents systèmes de *matching grants* et son rôle de catalyseur de l'investissement culturel des Etats et d'autres sources de financement extérieures. Le Treasury Fund, cette part du budget du NEA qui double le montant

du Ministère des Affaires Culturelles » du 21 septembre 1972, CP-CNAC/74.

[211] Sur le mandat de Michel Guy, voir Michèle Dardy-Cretin, *Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, 1974-1976 : un innovateur méconnu*, Paris, La Documentation française, 2007.

[212] Sur Nancy Hanks, voir Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 173-181 ; et Michael W. Straight, *Nancy Hanks*, *op. cit.*

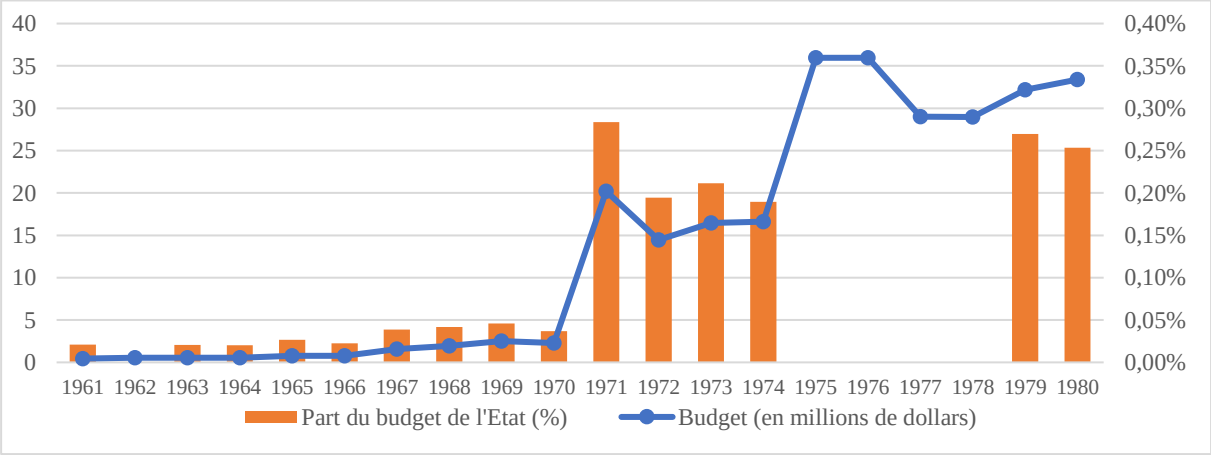
[213] Voir le tableau 9 *supra*, chapitre 4, 3.2.1. Si les premières coupes dans le budget du NEA sont souvent associées à l'ère Reagan, c'est donc bien l'administration Carter qui met un terme à l'augmentation quasi continue de sa part relative dans le budget fédéral depuis sa création (après déjà un ralentissement sous Gerald Ford).

des dons récoltés, passe ainsi de 2 millions de dollars en 1970 à 18,5 millions en 1980, ce qui signifie que l'agence a levé ce même montant de la part de mécènes privés. Le NEA permet aussi de démultiplier les fonds locaux en faveur des arts, d'abord en imposant l'enjeu culturel, par son modèle, à toutes les échelles de l'administration publique. Ainsi les services municipaux dédiés aux arts – qui ne sont pourtant la cible d'aucun programme fédéral spécifique – passent de 175 en 1965 à 900 en 1980[214]. Les Etats, quant à eux, bénéficient bien du stimulus direct du NEA : en 1970, chaque Etat doté d'un conseil artistique autonome recevait 36 000 $; ce montant est doublé dès l'année suivante et atteint 275 000 $ en 1980. Ces subventions étant conçues comme des *matching grants*, leur croissance s'accompagne aussi d'une augmentation au moins équivalente de l'investissement propre de chaque Etat, d'autant que le nombre de *State arts agencies* augmente en parallèle : Hanks peut ainsi affirmer en 1971 que tous les Etats du pays en sont désormais dotés[215], alors qu'en 1965 encore, seuls quatre d'entre eux accordaient aux arts des fonds supérieurs à 10 000 $[216].

Mais les Etats ne se limitent pas à compléter les subventions fédérales. Nombre d'entre eux engagent également un mouvement autonome de croissance de leur dépense culturelle. Le cas du NYSCA est remarquable à cet égard, puisqu'il connaît une augmentation exponentielle de ses moyens à partir des années 1970. Alors que son budget initial était de 450 000 $ en 1961, il a déjà atteint à la fin de sa première décennie d'existence 2,3 millions de dollars. L'année suivante, il est soudainement porté à 20,2 millions, sous l'effet du lancement d'un programme d'aide exceptionnelle aux institutions culturelles new-yorkaises : intitulé « Aid to Cultural Organizations » et doté de 18 millions de dollars, il est appuyé par le gouverneur Rockefeller face au constat de graves déficits budgétaires dans un nombre croissant de musées, orchestres, opéras, etc. Cette aide confère à l'Etat de New York, comme s'en félicite alors Rockefeller, « l'honneur de mener le plus vaste programme d'aide gouvernement aux arts dans l'histoire des Etats-Unis – programmes fédéraux inclus »[217]. C'est plus, aussi, que tous les autres Etats réunis[218]. Rapporté au budget régional, il est même plus de dix fois supérieur à la part des arts dans les dépenses fédérales : 0,2% en 1973 pour le NYSCA[219] contre 0,016% pour le NEA, une proportion qui le rapproche plutôt, donc, des politiques culturelles française ou ouest-allemandes. Ce budget reste certes réduit à l'échelle du riche système d'institutions culturelles de l'Etat de New York – en 1973 par exemple, il représente 6,5% du total des budgets des 850 institutions soutenues par le NYSCA –, mais il joue un rôle souvent décisif, puisqu'il permet

[214] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 238.
[215] NEA (éd.), *Annual Report 1971*, *op. cit.*, p. 79.
[216] NEA (éd.), *Annual Report 1970*, *op. cit.*, p. 55.
[217] « Governor's Foreword », *New York State Council on the Arts. Annual Report 1970-1971*, *op. cit.*, p. 7. Comme nous l'avons vu en effet, le budget du NEA est encore en-deçà des 10 millions de dollars cette année-là
[218] H. Schonberg, « Dear Uncle: The Allowance You Send Isn't Enough », *New York Times*, 17 janvier 1971.
[219] Nelson Rockefeller, « Governor's Foreword », NNYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 5.

de couvrir, cette même année, 45% du déficit cumulé de ces organisations[220]. De plus, ces agences produisent également, à l'échelle de leur territoire, le même type d'effet d'entraînement que le NEA au niveau national. Les aides du NYSCA s'efforcent ainsi de toucher l'intégralité des 62 comtés de l'Etat – 54 reçoivent ainsi une aide directe de l'agence en 1973[221] – et les administrations culturelles locales (au niveau des municipalités et comtés) se multiplient dans le sillage de ces aides : le directeur du NYSCA décompte en 1974 plus de 80 *local and regional arts councils* à travers l'Etat, la plupart créés au cours de la dernière décennie[222]. Quant au budget culturel de la municipalité de New York, il connaît une même démultiplication, passant de 1,3 millions de dollars à la fin des années 1960 à 13,5 millions dix ans plus tard[223].



Graphique 12. Budget du NYSCA en valeur absolue et relative, 1961-1980[224]

Enfin, bien que les sommes engagées ne soient pas comparables dans l'absolu avec celles engagées par le NEA et le NYSCA, d'autres Etats connaissent des évolutions budgétaires similaires en matière de politique culturelle. Ainsi la California Arts Commission connaît, elle aussi, une croissance accélérée de ses moyens à cette période, au point de devoir demander l'aide du NEA pour administrer l'expansion de ses programmes[225] : alors que son budget avait augmenté assez lentement de 50 000 $ à sa création en 1963 à 275 000 $ en 1971[226], il passe brutalement à près de 1,3 millions de dollars deux ans plus tard et atteint 4,2 millions en 1977[227].

[220] *Ibid.*

[221] Seymour H. Knox, « Chairman's Review », NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 6.

[222] Eric Larrabee, « Executive Director's Statement », NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 14.

[223] 1 339 800 $ exactement en 1969-1970 (Ryna Appleton Segal, *op. cit.*, p. 25) et 13 493 361 $ en 1980 (Independent Budget Office of the City of New York (éd.), « Fiscal History: Dept. Of Cultural Affairs » [En ligne], https://ibo.nyc.ny.us/RevenueSpending/department-cultural-affairs.html (consulté le 30 mai 2021)).

[224] Les sources sur l'histoire budgétaire de l'Etat de New York sont incomplètes pour les années 1962, et 1975-1978. Pour les années 1961, 1967, 1969, 1971, 1974, seul le budget projeté est disponible et non les dépenses effectives (l'écart entre ces deux montants est généralement faible sur les autres années) (New York State (éd.), « Open Budget » [En ligne], https://openbudget.ny.gov/budgetArchives.html (consulté le 15 septembre 2021)). Les données sur le budget du NYSCA sont tirées des rapports annuels précédemment cités.

[225] « Minutes of the 32nd Meeting of the National Council on the Arts », 14 septembre 1973, p. 24, NA-M/11.

[226] Comme le constate un rapport de la CAC elle-même, la Californie de Ronald Reagan se classe alors au 44e rang des Etats américains, juste devant le Kansas, en termes de soutien public aux arts, alors qu'elle est le deuxième centre culturel du pays derrière New York (« Statistics on the Arts in California », California Arts Commission, *The Final Months of the California Arts Commission. Annual Report*, 1975, p. 13, CSA-PF/2).

[227] CAC (éd.), « California Arts Commission. A 13-Year Overview 1963-1975 », CSA-P ; CAC (éd.), *1979-*

Au total, le budget culturel cumulé des Etats est multiplié par dix en moins d'une décennie[228]. Qu'il s'agisse donc du gouvernement fédéral, des Etats, des administrations locales et municipales, après une décennie 1960 d'expérimentation et de mise à l'épreuve, limitée par de maigres moyens et, en conséquence, par un certain bricolage organisationnel, les années 1970 marquent pour ces agences culturelles l'entrée dans une nouvelle ère budgétaire, avec des moyens, sinon abondants, du moins mieux ajustés aux missions qui leur ont été attribuées. Cette croissance financière exponentielle signale les progrès accomplis par ces administrations en termes d'institutionnalisation et de légitimation de leur action, autant qu'elle permet une extension et une diversification considérables de leur champ d'intervention.

2.3.2. « Nixon, le grand mécène des arts » : un rôle inattendu à recontextualiser

Cette extension des moyens de la politique culturelle américaine est liée de manière moins évidente qu'en Allemagne ou en France au contexte soixante-huitard. 1969 clôt une décennie démocrate et marque même un net tournant à droite, Nixon représentant l'aile conservatrice du Parti républicain, à l'opposé d'un Rockefeller (l'un de ses principaux rivaux aux primaires de 1968). Favorable à la poursuite de la guerre au Vietnam, il axe son discours sur l'appel à une « majorité silencieuse » supposée hostile aux mobilisations de la décennie écoulée et en attente d'un retour à « la loi et l'ordre ». C'est là tout le paradoxe, maintes fois souligné[229], de l'histoire de la politique culturelle américaine : son « âge d'or »[230] correspond à l'arrivée au pouvoir d'un président conservateur affirmé, qui avait d'ailleurs été l'un des protagonistes, au début de sa carrière politique, de la chasse aux sorcières maccarthyste, dont on a vu à quel point elle avait pris pour cible tout à la fois l'art moderne et l'interventionnisme culturel du New Deal[231]. Ce paradoxe trouve d'abord son explication dans la volonté de Nixon de séduire un monde artistique et intellectuel qui lui est hostile ou du moins d'en atténuer les critiques. Cette stratégie se dessine néanmoins assez tardivement. En février 1969, Nancy Hanks, encore présidente de l'Associated Councils of the Arts, envoie au cabinet présidentiel une lettre résumant ses réflexions à la fois sur l'avenir et sur le bilan du NEA, qu'elle juge quasiment exempt d'erreurs : ses programmes ont obtenu « l'approbation tout à la fois de l'établissement et de l'avant-garde »[232]. Hanks ne semble pas encore imaginer qu'elle va prendre la présidence du NEA – elle recommande d'ailleurs de reconduire Stevens, qui démissionnera le mois suivant – mais on

1980 Budget: Report to the Legislature, 1979, CSA-P.

[228] Il passe de 2,6 millions de dollars en 1966 à 7,6 millions de dollars en 1970, puis à 69 millions en 1978, le budget du NYSCA représentant environ un tiers à la moitié de cette somme (d'après les données d'Elaine A. C. King, *Pluralism in the Visual Arts in the United States 1965-1978: The National Endowment for the Arts, an Influential Force*, thèse de doctorat, Evanston, Northwestern University, 1986, p. 207-210).

[229] Par exemple dans Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 181 ; ou Donna M. Binkiewicz, *op. cit.*, p. 148.

[230] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 173.

[231] Nixon avait même tenté de censurer des œuvres d'art moderne dans les années 1940 lorsqu'il était représentant de Californie (*ibid.*, p. 181).

[232] Lettre à Robert Ellsworth et Daniel W. Hofgren, 28 février 1969, NA-NH-PF/29, « NEA memo to WH ».

retrouve déjà dans ce document les thèmes qui vont marquer le début de son mandat, ainsi que l'habileté politique caractéristique qui lui permettra, par la suite, d'obtenir régulièrement les fonds et les décisions dont elle a besoin. Elle insiste ainsi sur l'aggravation de la situation financière des institutions culturelles, notamment les musées et les orchestres, soit deux types d'institutions aux budgets de fonctionnement habituellement élevés, ce qui les a jusqu'alors plus ou moins exclus des subventions du NEA, trop modestes pour leur être utiles. Hanks a coordonné en 1965 le rapport de la Fondation Rockefeller, « The Performing Arts: Problems and Prospects », dont nous avons vu le caractère décisif pour motiver la création d'une politique artistique fédérale, en particulier grâce à son argumentaire économique s'appuyant sur la « maladie des coûts croissants » mise en évidence par Baumol et Bowen. Elle connaît donc bien les problématiques économiques propres aux institutions culturelles et l'efficacité de ce type d'argumentaire auprès des décideurs publics. Elle recommande en conséquence de « doubler le budget fédéral demandé par Johnson », soit « une dépense modeste en termes de montant total en dollars, mais une approche spectaculairement positive »[233]. Enfin, elle ajoute, non sans malice, des conseils sur la communication publique vis-à-vis des arts que pourrait adopter le couple Nixon, afin de se distinguer des fastes artistiques des Kennedy à la Maison-Blanche, et une anecdote sur un très hypothétique chauffeur de taxi qui lui aurait confié son enthousiasme à la vue de la une récente du *Times* consacrée à une sortie au théâtre des Rockefeller et des Lindsay (le maire de New York, également représentant de l'aile gauche du Parti républicain).

Mais ce n'est qu'à partir d'octobre-novembre 1969 que la réflexion sur le sort à réserver au NEA s'accélère et que se multiplient les notes, non seulement de Hanks (officiellement nommée à la tête du NEA le 3 septembre 1969), mais aussi de conseillers de Nixon, au premier rang desquels Leonard Garment, qui va officier comme « *Special consultant to the president* » avec pour principales attributions, comme il le résume lui-même, « les arts et les émeutes »[234], c'est-à-dire la politique culturelle et celle des minorités, en particulier la question noire [67]. La liaison même de ces deux problématiques est symptomatique de la vision nixonienne du monde des arts, repaire infréquentable de « juifs » et de « gauchistes », selon ses propres mots (révélés par les enregistrements du Watergate[235]). Cette association renvoie aussi à une autre arrière-pensée qui oriente le rapport de Nixon aux arts : source et relais de contestations, ceux-ci peuvent être également considérés comme un instrument possible de réponse à ces mêmes contestations. C'est là une nouvelle motivation à l'investissement présidentiel dans les arts :

[233] *Ibid.*, p. 7. C'est, en termes de chronologie, la première mention que nous ayons trouvé dans les archives d'une telle suggestion, qui sera effectivement réalisée, comme nous l'avons vu.

[234] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 183.

[235] « *The worst thing […] is to go to anything that has to do with the arts. […] The Arts you know – they're Jews, there're left wing – in other words, stay away* » déclare-t-il ainsi en privé à sa fille en 1972 (Steven R. Weisman, « Art Officials Deplore Nixon Comment », *New York Times*, 7 août 1974, p. 22).

Les soutiens [des programmes du NEA] sont probablement plus importants stratégiquement que par leur nombre […], mais à mon avis, ils forment un groupe très important pour l'administration Nixon du fait de leur impact sur le climat politique, à travers leurs fortes connexions avec les médias. […] Beaucoup des soutiens de ces programmes culturels ont été découragés ou insatisfaits par les politiques de l'administration Nixon sur des sujets tels que le Vietnam et le rôle du « complexe militaro-industriel ». Il me semble qu'il y a là une grande opportunité pour l'administration […] d'utiliser la préparation du budget 1971 pour proposer une augmentation spectaculaire des fonds mis à disposition de ces programmes culturels. A mon avis, les fonds […] doivent être au moins doublés. L'impact d'une telle décision du président serait assez sensationnel […]. A une période où il est probablement impossible de satisfaire tous nos critiques sur le Vietnam, elle offrirait l'occasion de démontrer le profond intérêt personnel du président pour l'amélioration de la qualité de vie chez nous et sa détermination à présenter une meilleure image des Etats-Unis à l'étranger.[236]

Désormais, comme le répètent sur tous les tons les notes transmises au président, « *support for the arts has become good politics* »[237]. De fait, plusieurs articles de la presse culturelle se félicitent cet investissement présidentiel inattendu, à l'instar du critique d'art du *New York Times*, Hilton Kramer[238], qui le compare favorablement à Kennedy, ou *Variety* qui considère que « seul Roosevelt peut rivaliser » avec l'apport de Nixon aux arts[239]. Cette stratégie politique semble bien pouvoir être assimilée à une forme de « récupération » – de « *co-option* » dans le lexique américain –, thème de dénonciation récurrent dans l'après-68. Nous avons déjà souligné les limites d'une telle notion en tant que modèle explicatif de l'intervention publique en faveur des avant-gardes artistiques[240], qui n'apparaît que très rarement motivée par ce genre de calculs machiavéliques, dont l'efficacité présupposée par ses dénonciateurs reste d'ailleurs à prouver[241]. Même dans le cas présent, où la volonté d'instrumentalisation politique est explicite et attestée, il faut veiller à ne pas en exagérer la portée. D'abord, la charge de la manipulation peut être inversée. A bien des égards, Garment et Hanks usent d'un argument qu'ils savent susceptible de toucher Nixon, familier de ce type de raisonnement tortueux, afin de l'amener à débloquer les fonds qu'ils espèrent obtenir et à leur laisser les mains libres dans leur attribution. D'autre part, cette stratégie politique plus ou moins dissimulée cherche moins,

[236] Charlie McWhorter, « Memorandum to Leonard Garment. Policy of Nixon Administration for Cultural Affairs », 22 octobre 1969, NA-NH/28, dossier « White House : L. Garment 1969-70 ». McWhorter est un conseiller officieux et éphémère de Nixon, ensuite nommé au National Council for the Arts (de 1970 à 1976) (Mark Bauerlein (éd.), *National Endowment for the Arts. A History, 1965-2008*, *op. cit.*, p. 257).

[237] Leonard Garment, « Memorandum for the President. The Quality of Life in America: Presidential Leadership for the Arts and the Humanities », 26 novembre 1969, NA-NH-PF/28, « WH: Garment 1969-70 ».

[238] Hilton Kramer, « Money for the Museums », *The New York Times*, 11 mars 1973.

[239] Robert J. Landry, « Nixon as Top 'Arts Patron' », *Variety*, 5 juillet 1972.

[240] Voir *supra*, chapitre 6, 3.5.

[241] Tout en dressant son éloge, Hilton Kramer constate d'ailleurs le peu d'impact que cette stratégie culturelle de Nixon a eu dans l'opinion publique et auprès du monde de l'art en particulier : « le Président Kennedy a reçu plus d'attention dans la presse en invitant André Malraux à un dîner […] que le Président Nixon n'en a eu jusqu'à présent pour la distribution, à son initiative, d'importants fonds nécessaires aux activités professionnelles des artistes et des institutions artistiques. […] Le monde de l'art ne sait guère que faire de cette générosité inattendue de la part d'un gouvernement dont le dirigeant n'est pas (pouvons-nous le dire ?) l'un de ses Américains vivants préférés et il fait donc peu, sinon rien, pour briser ce silence. » (« Money for the Museums », *op. cit.*).

en fait, à « récupérer » et neutraliser les franges les plus militantes du monde de l'art qu'à s'assurer au contraire du soutien d'une autre « majorité silencieuse », celle des philanthropes et administrateurs culturels privés, jugés plus modérés politiquement et donc potentiellement réceptifs à une telle entreprise de séduction de la part de l'administration Nixon[242].

Le choix d'une action forte en faveur du NEA tient aussi aux logiques du positionnement de Nixon à cette époque dans le champ politique. Nous avons déjà analysé dans le chapitre précédent le rôle décisif que peuvent jouer ces dynamiques de rivalité et de distinction dans l'engagement des hauts responsables politiques en faveur de la culture et des arts. En l'occurrence, tout en incarnant l'aile droite du Parti républicain, Nixon doit composer sous une double contrainte : d'abord, celle de l'aile libérale représentée par son rival aux primaires, Rockefeller, associé au MoMA et au NYSCA. Hanks elle-même a travaillé à un haut niveau de responsabilité au sein de la Fondation Rockefeller[243] et son intégration à l'appareil gouvernemental – elle est la femme au poste le plus élevé dans l'administration fédérale à cette époque – indique la volonté de conciliation avec les *Rockefeller Republicans*, comme on les appelle alors. Ensuite, Nixon a été élu de justesse face à Hubert Humphrey – lui-même grand partisan de l'intervention fédérale dans les arts lorsqu'il était vice-président de Johnson – et il doit gouverner avec un Congrès acquis aux démocrates. Dans ce cadre, adopter une approche tout à la fois interventionniste et libérale en matière de politique culturelle peut apparaître comme un coup profitable pour un coût politique et économique minime, selon ce paradoxe d'après lequel une réforme politique est moins coûteuse (et/ou plus avantageuse) à accomplir pour qui est issu du camp de ses opposants traditionnels – un paradoxe souvent désigné, d'ailleurs, comme l'effet « Nixon goes to China… »[244], en référence à un autre coup politique inattendu du mandat de Nixon, à savoir la première visite d'un président américain dans la Chine communiste, de la part d'un représentant de l'anticommunisme le plus intransigeant[245].

En troisième lieu, cette décision doit être resituée dans un contexte international de fort développement des politiques culturelles à travers le monde, s'accompagnant de nombreux

[242] C'est ce qu'explique Garment : « En accordant un soutien substantiellement accru aux activités culturelles, le Président gagnera un soutien accru de groupes qui n'ont pas été favorables jusqu'à présent à cette administration. Nous ne faisons pas allusion ici au noyau dur des critiques radicaux qui ne laissent que peu de place à un dialogue constructif lorsqu'ils plaident pour plus de soutien aux projets culturels. Nous parlons de la vaste majorité des membres des conseils d'administrations des théâtres, des *trustees* des orchestres symphoniques, des mécènes des musées et leurs semblables, qui sont pour l'essentiel modérés ou conservateurs par nature et qui, néanmoins, croient très fortement que le soutien fédéral aux arts et aux humanités est de la première importance. Il est bon de nous rappeler que ces conseils d'administrations sont composés, très largement, d'hommes d'affaires, de responsables d'entreprises et de communautés. » (« The Quality of Life in America », *op. cit.*).

[243] Sur ses liens professionnels et affectifs avec Nelson Rockefeller, voir Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 174-176.

[244] Patrick Hassenteufel, *Sociologie politique : l'action publique*, *op. cit.*, p. 180.

[245] Le parallèle entre la visite de Nixon en Chine et la démultiplication des subventions fédérales pour les arts est d'ailleurs dressé explicitement par Garment lui-même : « après le voyage en Chine, la deuxième plus grosse surprise de l'administration Nixon pour bien des gens a été sans doute un gros titre apparu en manchette dans *Variety*, "Nixon, le grand mécène des arts" » (Leonard Garment, « The Arts: Man's Most Natural Resource », brouillon non daté d'un article pour *Newsday*, NA-NH-PF/28, dossier « White House – Garment 1969-1970 »).

échanges bilatéraux et multilatéraux à ce sujet[246]. Ceux-ci tendent non seulement à diffuser l'idée de politique culturelle, à en prescrire certaines normes et méthodes, mais aussi et surtout à la normaliser comme une composante évidente, indispensable, de l'éventail des politiques publiques de toute nation économiquement développée. Les comparaisons internationales, qui avait pesé sur la mise en place du NEA au début des années 1960, principalement au prisme de la rivalité avec l'URSS, jouent donc désormais de plus en plus dans le sens d'une émulation avec les autres nations du bloc occidental : « le système [de soutien traditionnel pour nos activités culturelles] ne fonctionne tout simplement pas », explique ainsi un article du *New York Times* en 1970, « la société dans son ensemble doit intervenir, comme elle l'a fait dans toute l'Europe et le reste du monde civilisé. Si les divers gouvernements du monde peuvent trouver l'argent pour assumer leurs responsabilités culturelles, les riches Etats-Unis peuvent certainement le faire »[247]. Ce discours se retrouve même dans la bouche de *Congressmen* républicains, comme Ogden Reid : « J'affirme que c'est un anachronisme, aux Etats-Unis, en 1968, que nous dépensions seulement 3 cents par personne pour les arts, tandis que la Grande-Bretagne dépense plus de six fois ce montant […] [et] l'Italie […] 17 cents par personne »[248].

Enfin, au-delà de ces rivalités intérieures et de ces comparaisons internationales, la décision de l'administration Nixon de doubler les fonds du NEA est motivée par des pressions extérieures plus générales et diffuses qui imposent à Washington la hausse du budget fédéral pour la culture comme une mesure nécessaire et évidente. En effet, son arrivée au pouvoir coïncide avec la préparation du vote au Congrès pour une nouvelle « ré-autorisation » de l'agence (selon le lexique parlementaire américain), qui doit être décidée courant 1970, après le premier renouvellement acquis en 1968. Après les années d'expérimentation sous Johnson, le budget encore très modeste de l'agence fédérale, quasiment inchangé depuis quatre ans, apparaît comme sa première faiblesse et doit donc être augmenté de manière conséquente pour que le NEA puisse enfin entreprendre une action plus étendue, durable et consistante dans ses différents secteurs d'intervention. Face aux atermoiements de Nixon, Garment se fait même alarmiste : les institutions artistiques commencent à se mobiliser et certains parlementaires s'apprêtent à organiser des auditions et rédiger de premiers projets de lois[249]. « On m'a présenté un projet d'augmentation déjà définie de 20 millions de dollars pour les arts. Franchement, je vous aurais encouragé à aller plus haut, mais je crois que nous avons réussi à mettre au point un programme efficace dans les limites de ce chiffre », explique Hanks, un mois après sa prise de fonctions[250]. « Si vous voulez encore différer, ajoute-t-elle, je peux vous garantir que le

[246] Laurent Martin, *L'enjeu culturel*, *op. cit.*

[247] Harold Schonberg dans le *New York Times*, cité dans NYSCA (éd.), *Annual Report 1970-1971*, *op. cit.*, p. 8.

[248] « Remarks of Congressman Ogden R. Reid on the Floor of the House in Support of the National Foundation on the Arts and Humanities Amendments of 1968 », 6 mars 1968, NA-RS/6, dossier « Congressional Remarks ».

[249] Leonard Garment, « The Quality of Life in America… », *op. cit.*

[250] Nancy Hanks, « Memorandum for the President », 20 octobre 1969, NA-NH-PF/28.

résultat sera une requête d'un montant bien plus élevé et je suppose que vous ne voulez pas de cela »[251]. Or, renchérit Garment à l'adresse de Nixon, « vous devez garder l'initiative et non pas la laisser aux pressions bien plus dépensières des autres »[252].

Cet argumentaire bien rôdé d'un duo Garment-Hanks parfaitement aligné n'est pas cependant exagéré. On observe bien en effet, que ce soit à l'automne 1969 ou lors du vote des budgets suivants, une mobilisation de la part des institutions artistiques en faveur d'une hausse budgétaire bien plus nette encore que celles proposées par l'exécutif[253] : le groupe de lobbying « Partnership for the Arts » annonce ainsi à Hanks que toute augmentation inférieure à 100 millions de dollars serait considérée comme « sans intérêt »[254]. Mieux organisées collectivement qu'au début des années 1960, désormais habituées à traiter avec les pouvoirs publics et encouragées par les aides exceptionnelles débloquées à partir de 1970 par l'Etat de New York, les institutions culturelles sont en mesure de peser plus significativement sur les décisions prises à Washington. Elles sont aussi, nous l'avons vu, confrontées à une situation économique très dégradée. Si les problèmes des institutions des *performing arts* continuent d'être soulignés, ce sont surtout désormais les difficultés des musées qui sont mises en avant dans la presse et par les responsables du NEA[255]. Ces mobilisations extérieures peuvent enfin s'appuyer sur la coalition parlementaire à l'origine du NEA, toujours active au début des années 1970, dont Hanks s'assure du soutien[256], et qu'elle élargit dans les années suivantes par une entreprise méthodique et insistante de persuasion de chacun des élus fédéraux[257]. En ce sens, le rythme soutenu des hausses budgétaires menées par l'administration Nixon n'est tant le fait d'une impulsion politique volontariste, qu'elle ne valide un premier moment d'institutionnalisation de la politique culturelle fédérale et, surtout, du réseau de partenariats noués avec les élus, les Etats, les *arts councils* locaux et les différentes institutions artistiques à travers le pays. Comme l'admet assez franchement Nixon dans son message au Congrès en 1969, « le besoin et l'opportunité se sont combinés »[258] pour mener le gouvernement à prolonger le NEA et en augmenter considérablement les moyens.

[251] Nancy Hanks, « Confidential. Memorandum for Leonard Garment. Time is Fleeting for the Arts », 5 novembre 1969, NA-NH-PF/28, dossier « White House – Garment 1969-1970 ».

[252] Leonard Garment, « The Quality of Life in America… », *op. cit.*

[253] Animée notamment par le Metropolitan Opera, alors en mauvaise situation financière (Theodore Strongin, « Met, Big Loser on Year, Asks U.S. Aid », *The New York Times*, 11 décembre 1970, p. 54).

[254] Nancy Hanks, « Memorandum for Leonard Garment. Partnership for the Arts », 29 mars 1971, NA-NH-PF/28, dossier « White House – Garment 1971-72 ».

[255] « Un certain nombre d'événement […] se sont combinés pour focaliser l'attention sur les musées de la nation. […] Des records de fréquentation […] ont ajouté aux dépenses des musées, tandis que les fonds de soutien étaient incapables de suivre le rythme de la demande. Il y a donc une profonde ironie dans ce qui affecte les musées aujourd'hui. Ils se trouvent dans la position d'être populaires plus que jamais, au moment où ils chutent toujours plus bas financièrement en essayant de suivre l'afflux de la demande publique. » (NEA (éd.), *Annual Report 1971*, *op. cit.*, p. 46).

[256] Nancy Hanks, « Time is Fleeting for the Arts », 5 novembre 1969, *op. cit.*

[257] Voir à ce sujet Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 194-198.

[258] NEA (éd.), *Annual Report 1969*, *op. cit.*, p. 9.

2.3.3. L'extension des prérogatives des administrations culturelles

L'extension quantitative des moyens d'action de ces administrations culturelles produit, bien sûr, d'importants changements qualitatifs. A mesure que leur puissance financière croît, ces agences gouvernementales voient leur statut, leur rôle et leurs modalités d'action évoluer considérablement, bien que ces transformations résultent souvent moins d'une décision planifiée en amont que de l'adaptation rapide et pragmatique à de nouvelles capacités d'action. Considéré sous Johnson comme un projet-test, le NEA était limité par ce statut et ses moyens à un rôle strict de catalyseur ou de prescripteur auprès d'autres acteurs non-gouvernementaux et son périmètre d'action cantonné aux disciplines et aux institutions artistiques les plus établies – sous l'effet de cette contrainte financière, mais aussi des conceptions élitistes de ses responsables, comme nous l'avons vu. En décuplant son budget entre 1970 et 1975, le NEA se trouve en capacité de diversifier ses domaines d'action, d'étendre ses publics touchés, aussi bien socialement que géographiquement, de nouer des partenariats plus durables et moins asymétriques avec les autres institutions culturelles et, corrélativement, d'adopter des modalités d'action plus volontaristes, ne serait-ce que parce qu'il peut assumer, désormais, une part plus importante du budget des projets soutenus. La transformation est comparable pour le NYSCA : ses principes fondateurs ne lui conféraient qu'une fonction d'incitation excluant ou restreignant, pêle-mêle, l'attribution de fonds à des artistes individuels, à des organisations de petite taille, peu institutionnalisées ou méconnues, aux frais de fonctionnement courants des organisations culturelles ou encore à des opérations financières plus conséquentes, susceptibles de faire exister, à elles seules ou presque, de nouvelles institutions artistiques – autant de possibilités d'action dont l'agence va se doter progressivement à partir de la fin des années 1960[259].

L'extension des prérogatives de ces agences, contrepartie logique de leur expansion budgétaire, se combine avec un changement progressif de leur philosophie d'action, que nous allons détailler ensuite. Ces transformations ne bénéficient pas cependant d'un affichage public remarqué, pour deux raisons au moins. Premièrement, Hanks et ses collaborateurs ne font pas de grandes déclarations en ce sens ni ne développent de travail substantiel d'élaboration programmatique – du moins par contraste avec la situation en RFA ou en France à cette même époque. L'orientation que Hanks entend impulser à la tête du NEA tient en un programme de cinq pages établi deux mois après sa nomination et ordonné autour de trois objectifs : le « développement des ressources culturelles » (centré sur le problème du déficit croissant des organisations artistiques), la « disponibilité des ressources artistiques » (visant à renforcer le budget culturel des Etats et les programmes hors des grands centres artistiques du pays) et l'« avancement de notre héritage culturel » (catégorie un peu fourre-tout rassemblant aussi bien

[259] Mel Scott note aussi l'abandon de ce paradigme de la « *seed money* » vers 1968-1969 (*op. cit.*, p. 69).

l'éducation que l'augmentation des bourses aux artistes)[260]. Ce cadre général répété sans révision notable lors des rapports annuels successifs de l'agence[261] ne contient pas, on le voit, de grande rupture vis-à-vis de la doctrine qui présidait jusqu'alors à l'action de l'agence. L'orientation adoptée consiste donc surtout en une série de correctifs et d'adaptations pragmatiques, que l'on retrouve dans les discours de Hanks au cours de son mandat, très nombreux mais peu diserts dès qu'elle aborde les ambitions réformatrices de son administration. Ce ton correspond à sa stratégie de communication, jouant et surjouant d'une attitude concrète, terre-à-terre et modeste, se parant de bon sens populaire, qu'elle sait pouvoir plaire aux décideurs républicains, hostiles aux envolées lyriques ou utopiques sur les arts et à toute forme de snobisme culturel, auxquels ils associent la figure de Kennedy et, plus généralement, les élites démocrates de la côte Est. En outre, parce que les augmentations considérables du budget du NEA nécessitent un large accord bipartisan au Congrès, Hanks et ses collaborateurs cherchent à tenir un discours aussi consensuel et conciliateur que possible, qui évite de donner prise à la moindre opposition polémique[262]. C'est ce qui explique le caractère lénifiant des discours de Nixon sur les arts que mettent dans sa bouche Hanks, Garment ou Straight, et dans lesquels on retrouve principalement des arguments justificatifs déjà mobilisés lors de la décennie précédente, prônant face aux insuffisances des sociétés modernes une amélioration de la qualité de vie individuelle et collective des Américains[263].

Parce qu'il est d'abord conçu comme un coup politique inattendu et ne s'accompagne d'aucune implication personnelle véritable – toutes les décisions en la matière sont déléguées à Garment et Hanks[264] –, l'investissement présidentiel dans la culture ne s'intègre pas ou peu dans une vision politique d'ensemble, à la manière de la *New Frontier* de Kennedy ou de la *Great Society* de Johnson. Au fond, le seul mot d'ordre nixonien auquel le NEA doit se soumettre est celui du « *New Federalism* » (le « nouveau fédéralisme ») dont le nouveau président fait l'un des marqueurs de son mandat. Si la démultiplication des budgets culturels ne correspond guère à la réduction de l'interventionnisme fédéral que sous-tend cette formule, en revanche la volonté de décentralisation de l'action publique s'impose à l'ensemble des

[260] Nancy Hanks, « Memorandum for the President », 20 octobre 1969, *op. cit*.

[261] Ces objectifs (*Cultural Resources Developement*, *Availability of Artistic Resources*, *Advancement of Our Cultural Legacy*) se retrouvent par exemple dans : Nancy Hanks, « Memorandum for the National Council on the Arts: September Policy Discussions », 26 août 1971, NA-M/7 ; ou NEA (éd.), *Annual Report 1971*, *op. cit.*, p. 4.

[262] Comme Hanks l'explique dès sa prise de fonctions à une conseillère du président : « We must be *very* political, but we must *not* be Republican/Democratic political. » (Nancy Hanks, « Memorandum for Carol Harford », 31 octobre 1969, NA-NH-PF/28, dossier « White House – Garment 1969-1970 ».

[263] « Il est clair, aujourd'hui, que l'abondance matérielle et la réussite technologique ne constituent pas les limites des aspirations et des besoins du peuple américain. Ils se soucient du sens profond de la vie humaine, du développement de l'esprit humain et de la qualité de leur environnement. » (« The White House Message on the Arts and the Humanities », 11 septembre 1969, NA-NH-PF/28, dossier « WH – Garment, 1969-1970 »).

[264] « Il [Nixon] n'avait pas vraiment de connaissance dans le domaine [des arts], mais cela ne faisait aucune différence pour quiconque, car il n'avait pas l'intention de prendre aucune décision ou même de faire une quelconque suggestion. La relation entre le NEA et la Maison-Blanche sous le président Nixon et sous le président Fort a toujours été ainsi. » (Hanks citée par Michael Straight, *Nancy Hanks. An Intimate Portrait*, *op. cit.*, p. 121).

programmes de l'agence. Dès sa première rencontre publique avec Hanks, Nixon réclame de « sortir les arts […] hors de New York et de la Californie, afin que les gens à travers tout le pays puissent en bénéficier »[265]. Cette défense des Etats intérieurs contre les élites cultivées des deux côtes, thème classique de la droite conservatrice américaine, s'associe aussi à une volonté d'inclusion de certaines formes d'art populaire, notamment rurales et folkloriques (*Folk Arts*), pour lesquels Hanks crée une branche autonome au sein du NEA en 1974[266]. Se cristallise là un populisme culturel de droite, souvent négligé dans l'histoire des politiques culturelles, alors qu'il se distingue tout à la fois du modèle de décentralisation légitimiste à la Malraux et des formes de populisme culturel de gauche qui se développent dans l'après-68.

Cette dernière remarque amène au second facteur de brouillage des accomplissements de la période Nixon-Ford en matière de politique culturelle : il existe une certaine tension entre l'affichage public de cette politique, dans les discours tenus par le président ou dans les échanges à ce sujet au Congrès, au ton volontiers conservateur, et la réalité de l'action de l'agence, plus libérale et pluraliste, voire en sympathie avec certaines fractions contestataires des mondes de l'art. Hanks et ses collaborateurs tendent en effet à tenir auprès de Nixon ou des parlementaires républicains un discours qui anticipe les attendus conservateurs, pour mieux garder les mains libres dans les décisions concrètes d'attribution des fonds. Cette stratégie est manifeste dans les discours que prépare pour Nixon le vice-président du NEA, Michael Straight, qui n'hésite pas à présenter la politique culturelle fédérale comme un instrument de contre-offensive face aux mobilisations et contestations de la décennie précédente, visant en particulier la jeunesse[267]. Hanks elle-même vante, pour défendre son budget, des « initiatives qui contribuent au sens de l'unité et au sain moral du pays »[268].

Si l'on retrouve donc dans le cas américain une même détermination qu'en France ou en RFA à faire de la politique culturelle des années 1970 une réponse aux transformations et aux mobilisations sociales qui éclatent autour de 1968, l'orientation affichée publiquement est bien plus celle d'une réaction que d'une volonté de réforme ou même seulement de conciliation et d'adaptation. Qu'un tel discours puisse se traduire *in fine*, dans le domaine des arts visuels, par des subventions favorables à l'art conceptuel, à la performance, à l'art vidéo et aux espaces alternatifs constitue sans doute la meilleure illustration du rôle décisif que jouent les

[265] Propos de Nancy Hanks, citée par Michael Straight, *Nancy Hanks. An Intimate Portrait*, *op. cit.*, p. 120.

[266] NEA (éd.), *Annual Report 1974*, *op. cit.*, p. 3 ; Michael Straight, *op. cit.*, p. 273-278.

[267] Par exemple : « J'ai parlé à de nombreuses occasions de ma préoccupation pour la perte de la foi en l'Amérique qui s'est produite dans les "Sixties". J'ai insisté sur ma conviction qu'au centre de tout ce que nous essayons de faire, il y a le désir de contribuer à ré-instiller, dans les cœurs et les esprits des jeunes Américains, une foi nouvelle et durable dans notre pays. […] Dans la création de cette nouvelle foi, les arts et les humanités ont un rôle important à jouer. » (Michael Straight, « Draft Paragraphs », en annexe à une lettre du 22 février 1973 à Leonard Garment, NA-NH-PF/28, dossier « WH – Len Garment 1973-1974 »).

[268] « Memorandum for the President. National Foundation on the Arts and the Humanities. Suggested Reduction in 1975 Appropriation level », 9 novembre 1974, NA-NH-PF/29, dossier « WH-President Nixon ».

intermédiaires de l'action publique en matière de culture, loin de la neutralité d'une simple opération de traduction de la volonté des élus. Hanks a su jouer de cette position d'intermédiaire, à cheval entre les milieux artistiques, dont elle a protégé de toute ingérence les représentants au NEA, et les milieux politiques conservateurs, qu'elle connaissait bien et savait flatter, en tant que Républicaine texane et produit de la Fondation Rockefeller, et auxquels elle a aussi donné des gages, en étendant l'action du NEA vers les Etats intérieurs et les territoires ruraux – à travers la branche « Folks art », mais aussi des projets remarqués comme le Michigan Artrain ou l'« Artfleet »[269].

2.3.4. Des objectifs et un cadre d'action redéfinis

C'est donc surtout à la lecture des rapports annuels et des archives de ces administrations que l'on voit apparaître une série de transformations, entamées souvent modestement, comme des expérimentations de portée limitée ou des compléments aux actions déjà menées, avant de devenir des programmes à part entière. Bien que ces changements, apposés par touches successives, ne soient donc pas affichés comme une redéfinition de fond de la doctrine de ces politiques culturelles, il s'en dégage néanmoins une logique d'ensemble cohérente, qui marque une inflexion comparable à celles observées en RFA et en France. Le NEA et le NYSCA suivent en effet un même mouvement de diversification des disciplines et des productions artistiques soutenues et diffusées, contrastant avec le fort légitimisme culturel de leurs débuts. Cette relative prise de distance vis-à-vis des hiérarchies culturelles établies s'accompagne, là aussi, d'une volonté d'implication accrue des producteurs et des organisations artistiques, d'une part, et des publics, d'autre part (notamment ceux les plus éloignés de la haute culture). Ces évolutions contribuent à l'émergence d'une conception plus sociale et holistique de l'action de ces administrations, qui cherchent à jouer sur l'ensemble des paramètres de la vie culturelle, en rupture avec les modalités d'interventions antérieures, plus ciblées et limitées pour la plupart à des logiques de distinction et promotion de l'excellence artistique. Cette diversification des formes et des contenus des politiques culturelles se déploie, pour résumer, sur quatre plans.

C'est d'abord une diversification en termes de contenus, qui se traduit le plus visiblement par la création de nouvelles branches ou l'extension des prérogatives de celles déjà existantes[270].

[269] Hanks se félicite ainsi que « même les législateurs ruraux publiquement identifiés comme "je-n'aime-pas-que-le-gouvernement-soutienne-les-arts" pensent que [l'Artrain] est merveilleux » (mémorandum for Leonard Garment. Art Fleet – Wilderness, 13 octobre 1971, NA-NH-PF/28, dossier « WH – Len Garment 1971-1972 »). L'Artfleet, créé en 1971, est une caravane de camions circulant à travers le pays avec une exposition à leur bord.

[270] Le NEA crée ainsi les départements « Museums » (1971), « Expansion Arts » (1971) et « Folk Arts » (1974), transforme son ancien programme « Architecture, Planing and Design » en un département plus ambitieux « Architecture + Environmental Arts » (1971) et établit plus solidement la branche un peu fourre-tout initialement nommée « Variety of Art Forms », renommée « Special Projects » (1971) et chargée de tous les projets interdisciplinaires. On observe un processus similaire au NYSCA, bien que l'organisation en grands « *programs* » y soit moins structurante : création d'un éphémère « Ghetto Arts Program » en 1969 (renommé « Special Projects » l'année suivante), de départements « Film and Television » en 1969 ou « Architecture and Environmental Arts » en 1971 sur le modèle du NEA (d'après les rapports annuels du NEA et du NYSCA sur la période).

Cela s'accompagne d'une démultiplication des programmes internes, qu'il serait fastidieux de tous recenser : à titre d'exemple, le département des Arts visuels passe de cinq programmes de subventions structurés en 1969 à dix-huit à la fin du mandat de O'Doherty à sa tête en 1976. Cette expansion conduit les agences artistiques à toucher des pratiques culturelles, des arts populaires traditionnels au *street art* en passant par la photographie, la télévision, le design ou l'aménagement paysager, qu'elles ignoraient ou n'avaient pas les moyens d'atteindre auparavant. Cet élargissement va de pair avec une attention accrue aux phénomènes d'interdisciplinarité, considérés comme l'une des tendances culturelles émergentes les plus notables et fécondes, ce qui prolonge aussi l'intérêt de long terme de ces nouvelles administrations pour les projets les plus expérimentaux[271].

Cette ouverture disciplinaire renvoie aussi, bien sûr, à une volonté de diversification sociale et géographique de l'action menée. Cette évolution est d'autant plus remarquable que, comparativement aux cas français et ouest-allemand, la question des publics et de la démocratisation des arts avait occupé une place plus secondaire dans les premiers temps de ces agences, d'abord motivée par la volonté de soutenir les artistes et leurs organisations professionnelles. Nous avons mentionné les efforts de Hanks pour mieux inclure les territoires ruraux à travers les *folk arts*, une catégorie assez hétéroclite en fait, qui élargit l'action du NEA aussi bien en direction d'un public plus âgé, plus féminin ou des Amérindiens[272]. L'autre grand instrument de démocratisation et de décentralisation est l'« Expansion Program » créé en 1971, appellation évasive pour une branche qui vise d'abord les populations noires urbaines, en particulier les plus jeunes (les « ghettos » afro-américains)[273], mais inclut aussi d'autres populations racisées, auxquelles sont plus tard adjointes les populations rurales et celles des banlieues résidentielles[274] – autrement dit, tout ce qui se situe au-delà des centres-villes huppés. L'expansion budgétaire de l'agence offre ainsi les moyens de dépasser la focalisation des débuts sur la *high culture* et, par là-même, de toucher des territoires et populations jusqu'alors exclues de l'action du NEA[275].

[271] « Le fait même de cataloguer les initiatives du Conseil met en lumière une importante évolution – le formidable mélange et fusion des formes d'art qui semble caractériser la vie culturelle de notre temps. […] Les bonnes vieilles disciplines bien ordonnées ne peuvent plus rendre compte des réalités du monde des arts contemporains » (Seymour H. Knox, « Chairman's Review », NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 8) ; « De nouvelles interactions entre les disciplines apparaissent et nous avons vu le NEA servir dans ce processus de catalyseur vital. […] Ce sont des preuves que notre héritage culturel n'est pas composé d'unités fragmentées, isolées, opérant de manière indépendante, mais qu'il s'agit d'une force vivante d'activités et d'idées interdépendantes. » (Nancy Hanks, « Foreword », NEA (éd.), *Annual Report 1972*, *op. cit.*, p. 4-5).

[272] Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 202-206.

[273] Ce programme est officieusement surnommé le « Black Program » (*ibid.*, p. 228).

[274] « L'Expansion Arts Program soutient […] les organisations artistiques communautaires [*community arts organizations*] urbaines, en banlieue et rurales […]. Le but fondamental du programme est d'accroître l'implication de tous les Américains dans les arts » (NEA (éd.), *Annual Report 1974*, *op. cit.*, p. 36).

[275] « A cause de fonds et d'une perspective limités dans notre législation, le Conseil a recommandé par le passé de concentrer les subventions institutionnelles sur les organisations professionnelles établies et de haute qualité, habituellement d'influence nationale ou régionale. Cependant […] au fil des années s'est développée une forte

Le NYSCA entreprend des efforts comparables, en insistant sur l'action volontariste menée hors de l'agglomération new-yorkaise, en direction des comtés du Nord qui constituent un vaste territoire rural[276]. Son département « Special Projects » (ex-« Ghetto Arts Program ») vise quant à lui « les communautés noires et portoricaines »[277]. Un « Isolated Communities Program » est même créé en son sein peu de temps après (en 1971), pour toucher, pêle-mêle, « les villages ruraux, les réserves indiennes, les camps de travailleurs immigrés, les hôpitaux et les prisons »[278]. Corrélativement, les motivations de ces nouvelles entreprises de démocratisation changent sensiblement et se teintent d'engagements militants :

> *Tandis que le Conseil a été considéré auparavant comme un moyen d'introduire les préoccupations de la communauté artistique auprès du gouvernement, son rôle dans ce programme peut être vu comme celui d'informer le gouvernement des préoccupations de la communauté au sens large, telles qu'elles s'expriment à travers les arts. Les vieilles frontières sont rendues obsolètes par ce changement. Il n'y a plus de sens à organiser un programme en termes de disciplines artistiques traditionnelles, comme les arts visuels, littéraires et de la scène. En se débarrassant de ces limitations, notre programme a dû se confronter constamment aux questions élémentaires de savoir ce qu'est l'art et pour qui il doit être conçu. Cela a été pour le Conseil un moyen d'explorer le conflit entre excellence et équité, notre programme passant d'un art de "classe" à un art de "masse".*[279]

Le NEA s'interroge lui aussi au même moment sur la nécessité de renouveler ses modalités de démocratisation culturelle, en citant d'ailleurs le Ghetto Arts Program du NYSCA comme source d'inspiration[280] et en s'appuyant sur un article publié à ce sujet par un consultant de la Ford Foundation, Junius Eddy, particulièrement critique à l'encontre des méthodes traditionnelles d'action culturelle : celles-ci reposent selon lui sur l'imposition unilatérale de valeurs prédéfinies à une population dont les références, les intérêts et les désirs ne sont pas pris en compte. Il prône en conséquence des échanges moins asymétriques et une critique des hiérarchies culturelles[281]. Ces réflexions se retrouvent dans les brochures du NEA qui prétend

---

préoccupation pour ces groupes qui ne sont pas professionnels en termes de salaires mais le sont en termes d'intention et de performance ; qui émergent dans des aires géographiques (principalement les quartiers urbains) ou parmi des gens qui ne disposent pas des sources traditionnelles de financements privés qui leur permettraient de devenir "établis" ; ou qui sont initiés par des groupes jeunes ou ethniques. » (Note « Developing Arts Program. For Council Discussion », octobre 1970, NA-M/6, dossier « Nineteenth Meeting (Oct. 31-31, 1970) »).

[276] Seymour H. Knox, « Chairman's Review », NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973, op. cit.*, p. 6 ; Eric Larrabee, « Executive Director's Statement », NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974, op. cit.*, p. 13.

[277] Donald Harper, « Special Programs », NYSCA (éd.), *Annual Report 1970-1971, op. cit.*, p. 75.

[278] NYSCA (éd.), *Annual Report 1971-1972, op. cit.*, p. 90.

[279] Donald Harper, *op. cit.*

[280] NEA (éd.), *Annual Report 1971, op. cit.*, p. 33.

[281] « La plupart des responsables municipaux ont compris le mot "culture" comme signifiant ce que les responsables éducatifs appelaient traditionnellement "l'enrichissement culturel" [*cultural enrichment*] […] : une sorte d'exposition vaguement organisée des jeunes pauvres (principalement non-blancs) à des expériences enrichissantes de la tradition culturelle des classes moyennes occidentales, visant à compenser de supposées carences dans leurs propres vies et parcours. Il n'est pas nécessaire de dénier l'authentique richesse de la tradition culturelle occidentale pour saisir la présomption, l'arrogance et le racisme inhérents à cette approche simpliste de la personne culturellement différente dans notre société pluraliste. […] Il y a eu, bien entendu, d'importantes exceptions à cette pratique dans plusieurs villes […]. Au lieu d'amener la "culture" à la population des ghettos ou la jeunesse des ghettos à des "événements culturels", les meilleures de ces agences artistiques municipales ont commencé à investir de plus en plus de leurs budgets limités en soutien à des groupes et des activités artistiques établis et dirigés par des artistes de premier plan venant eux-mêmes du ghetto. » (Junius Eddy, « Government, the

désormais promouvoir « ce que la communauté souhaite, dans le ghetto même, plutôt que ce que nous, en tant qu'agence fédérale, venant de l'extérieur, décidons qu'elle doit vouloir »[282].

Enfin, cette diversification des activités et des publics des politiques culturelles aux Etats-Unis conduit aussi à adopter une approche plus globale et systémique de l'action menée dans les différents champs artistiques. La croissance budgétaire de ces administrations leur permet de fournir désormais des subventions qui ne se limitent pas à des financements ponctuels sur projets, mais peuvent contribuer aux frais de fonctionnement de ces organisations, ce que le NYSCA appelle le « *basic support* »[283]. En démultipliant les récipiendaires de leurs subventions, le NEA comme le NYSCA passent aussi d'un principe de distinction de l'excellence à une conception plus sociologique, pour ainsi dire, de l'action culturelle, impliquant un soutien massif aux acteurs des mondes de l'art dans toute leur diversité. Ils rompent ainsi, comme l'explique un rapport du NYSCA à la fin des années 1960, avec une politique de soutien qui « trop souvent tombe sur les feuilles mais non sur les racines »[284].

3. Conclusion : succès et limites de la critique du légitimisme culturel

Les « années 68 » représentent donc un moment de contestation aiguë des cadres sociaux de la culture légitime, sous l'effet de deux évolutions à la fois liées et distinctes. La politisation du champ de l'art et la radicalisation des avant-gardes, tout d'abord, intensifient et démultiplient les attaques contre les conventions artistiques et les institutions qui semblent en être solidaires. La portée de ces critiques est cependant ambiguë, au sens où, tout en ciblant de manière parfois virulente l'« *establishment* » culturel, les attitudes et les productions artistiques des fractions militantes et avant-gardistes du champ de l'art continuent néanmoins de s'apparenter à une culture savante plutôt qu'à une culture populaire. C'est là une tension déterminante pour comprendre les changements socio-institutionnels auxquels ces contestations vont donner lieu – nous y reviendrons.

L'autre source de remise en cause de ce légitimisme culturel vient des responsables et des experts publics eux-mêmes, non seulement pour répondre aux contestations spécifiques des champs artistiques, mais aussi et surtout pour adapter l'action culturelle et ses instruments aux nouvelles réalités sociales que révèlent les mobilisations politiques de la fin des années 1960. Ces réorientations débordent largement le cadre des arts plastiques et visent plutôt, en priorité, à mieux reconnaître la valeur des cultures populaires et de certaines cultures minoritaires ou « alternatives » des années 1960, en particulier celles de groupes sociaux jusque-là négligés. Il s'agit en outre, non pas seulement d'intégrer ou de réévaluer certains contenus culturels, mais

Arts, and Ghetto Youth », *Public Administration Review*, juillet-août 1970, p. 400-401 ; texte repris partiellement dans « Expansion Arts », NEA (éd.), *Annual Report 1971*, *op. cit.*, p. 33-34).

[282] Cité par Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 227.

[283] Seymour H. Knox, « Chairman's Review », NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 7.

[284] NYSCA (éd.), *Annual Report 1967-1968*, *op. cit.*, p. 69.

aussi de repenser leurs modes de diffusion, pour favoriser la participation du public à la définition même de ces contenus ou, à tout le moins, la prise en compte, même partielle, des aspirations et des pratiques culturelles effectives de la population.

Ces transformations ne sont pas identiques d'un pays à l'autre. Elles sont marquées par les spécificités organisationnelles et historiques de leurs administrations culturelles, comme le montrent bien les différences d'approches de la réponse à Mai 68 entre le modèle très étatisé français et les initiatives plus locales et autonomes ouest-allemandes. Elles varient aussi en fonction de traits touchant à l'histoire et la sociologie générales de ces espaces nationaux, comme l'illustre l'importance de la question raciale aux Etats-Unis. Malgré ces différences, les réorientations que connaissent les politiques culturelles de ces trois pays sont proches, non seulement parce que les contraintes et les mobilisations qui poussent au changement sont comparables de l'un à l'autre, mais aussi parce que ces espaces n'évoluent pas séparément. En effet, les années 1970 sont aussi une période d'accroissement des échanges internationaux sur les politiques culturelles et voient se développer les premiers efforts consistants pour établir des positions et des méthodes communes à ce sujet, au sein d'organisations internationales comme l'UNESCO[285] et le Conseil de l'Europe[286], ou bien d'organismes plus spécialisés comme l'ICOM pour les musées[287]. De plus, à côté de ces organisations multilatérales, les échanges bilatéraux et/ou moins formalisés se multiplient au cours de la période, non seulement d'Etat à Etat[288], mais aussi à l'échelle de villes ou de régions[289]. Ces échanges contribuent à imposer l'enjeu culturel dans les politiques publiques et à en élargir le sens au-delà des préoccupations de conservation patrimoniale et de diffusion de la culture légitime.

La multiplication des débats sur les institutions culturelles, des critiques et des propositions de réformes qui leur sont adressées, doit cependant être prise avec précaution. L'une des principales difficultés pour l'étude des politiques culturelles dans l'après-1968 tient au décalage entre, d'un côté, ce bouillonnement réflexif, qui n'hésite pas à attaquer frontalement les politiques antérieures et les structures de la culture légitime, et de l'autre, l'inévitable inertie de ces administrations, où le changement reste souvent assez marginal, ne serait-ce que du fait des contraintes budgétaires, qui obligent à continuer d'accorder la part du lion, si l'on ne veut

[285] Le premier colloque des ministres de la culture sous l'égide de l'UNESCO se tient à Venise en 1970, suivi en 1972 d'une autre conférence importante à Helsinki (Laurent Martin, *L'Enjeu culturel*, *op. cit.*, p. 99-104).

[286] Avec notamment la conférence des ministres européens de la culture à Oslo en 1972 (*ibid.*, p. 136-141).

[287] Lequel adopte en 1972 la « déclaration de Santiago du Chili », jalon majeur dans l'histoire de la nouvelle muséologie, par son affirmation notamment du rôle social du musée (François Mairesse, *op. cit.*, p. 44).

[288] Parmi de nombreux exemples possibles, on peut citer ce séminaire qui réunit en 1972 la France, les Pays-Bas, la Suède, le Royaume-Uni et les Etats-Unis pour « discuter de ce que de nombreux observateurs considèrent être le problème culturel dominant des années 1970 : la décentralisation culturelle » (Ralph Burgard, « Report of the Darlington Seminar on Cultural Decentralization », octobre 1972, NA-NH-PF/12).

[289] Comme la conférence germano-américaine sur les politiques culturelles municipales précédemment citée (« German-American Conference on Municipal Cultural Policy », 11-13 octobre 1976, *op. cit.*).

pas les fermer, aux institutions culturelles traditionnelles[290]. Comme le constate froidement Edy de Wilde lors d'un colloque de l'ICOM consacré en 1972 au musée d'art moderne,

> *malgré l'évolution politique, la compétition entre les artistes demeure ; malgré les nouvelles formes d'art, la fonction commerciale de l'art demeure ; le public n'a pratiquement pas participé ; bien que cela soit contraire à leurs objectifs, les nouvelles formes d'art demeurent réservées aux initiés.*[291]

Il faut donc pouvoir faire la part, dans les intentions exprimées, des résultats concrets par lesquels celles-ci se traduisent : non seulement les appels au changement n'aboutissent pas toujours, mais, ce qui complexifie encore l'analyse, ils reposent sur des motivations, prennent des formes, produisent des effets parfois bien différents de ceux affichés ou escomptés[292]. C'est ce que nous allons voir à présent à propos des transformations plus spécifiques des institutions publiques de l'art contemporain dans les années 1970 : l'intensification et la généralisation de leur soutien à l'avant-garde, loin de constituer une réponse évidente à la crise de 1968, apparaît plutôt comme une stratégie fragile et contrainte de contournement d'une contradiction majeure dans leurs missions, entre nécessité de suivre la radicalisation des expérimentations artistiques contemporaines et volonté d'établir, en réponse aux nouvelles demandes sociales de la période, les conditions d'une véritable démocratie culturelle.

[290] On peut parler en ce sens à propos des politiques culturelles d'une forte « *path dependence* » (ou « dépendance au chemin emprunté »), qui contrebalance les non moins fortes mobilisations pour leur changement dans les années 1970 (Bruno Palier, « *Path Dependence* », Laurie Boussaguet *et al.*, *op. cit.*, p. 446-453).

[291] « A qui le musée appartient-il ? », communication au colloque de l'ICOM « Le musée d'art moderne et l'artiste », Pologne, 18 septembre 1972, CP-CNAC/9.

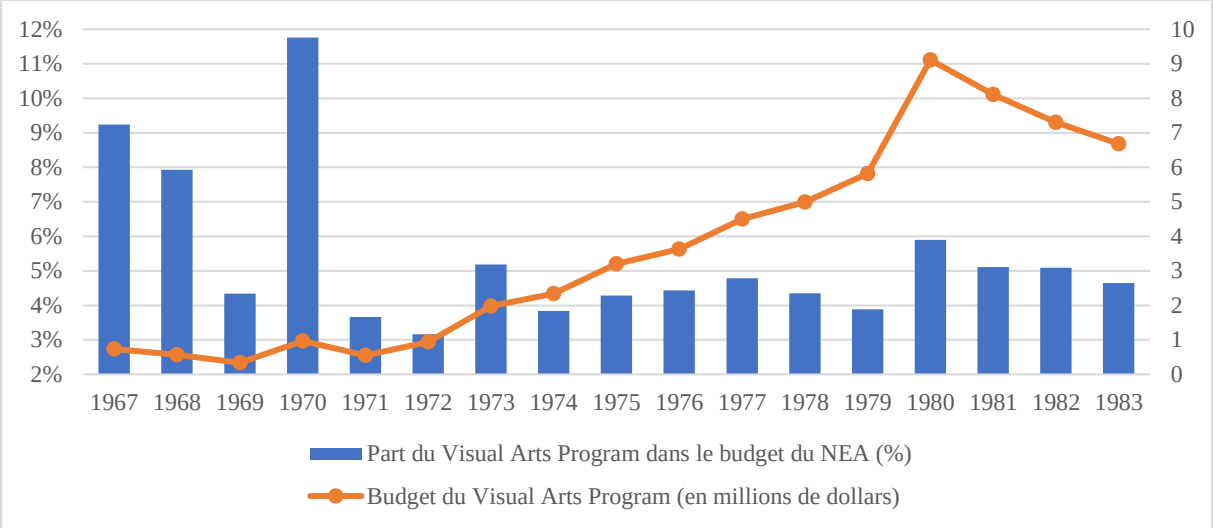
[292] Sur l'importance de ne pas surestimer la cohérence « entre idée et action », dans le cas de l'analyse des politiques publiques, voir les remarques éclairantes de Pascale Laborier, « Historicité et sociologie de l'action publique », *op. cit.*, en particulier p. 427-430.

Chapitre 8. L'*alternative* contre l'*establishment* : les politiques des arts visuels aux Etats-Unis dans les années 1970

Les deux séries de changements que nous venons de détailler, dans le champ de l'art et dans celui des politiques culturelles, exercent donc une double contrainte sur les institutions publiques de l'art contemporain : dans le sens, d'une part, d'une plus grande prise en compte des artistes vivants, au-delà des quelques figures consacrées, et d'une meilleure intégration de la création actuelle, y compris les productions les plus novatrices ou contestataires ; en direction, d'autre part, d'un approfondissement de la démocratisation culturelle et, plus encore, de sa réorientation vers une approche plus populiste, valorisant la participation des destinataires de cette politique et la relativisation des systèmes de hiérarchisation traditionnels des pratiques culturelles. Si ces deux mouvements participent l'un et l'autre d'une même « humeur » soixante-huitarde et peuvent être partagées et défendues par les mêmes acteurs – créativité et participation sont des mots-clefs que l'on retrouve aussi bien dans le discours des artistes d'avant-garde que dans celui de conservateurs de musées ou d'administrateurs culturels –, ils apparaissent néanmoins difficilement conciliables d'un point de vue logique, du moins dans le domaine spécifique de l'art contemporain. Les années 68 exacerbent ainsi une tension qui existe à l'état latent dans toute politique culturelle, dans les conditions d'un régime démocratique libéral, entre service aux professionnels des mondes de l'art et service à la population générale : comment accroître l'engagement en faveur de recherches artistiques novatrices, souvent ésotériques et/ou provocatrices pour le public non initié, tout en défendant, non seulement une facilitation de l'accès public à la création artistique, mais, plus encore, une participation du grand nombre à la définition même des contenus et des cadres institutionnels de la politique culturelle ? Ces deux exigences délimitent une ligne de crête très étroite pour la définition des buts et des méthodes de l'intervention publique en matière d'art contemporain. Elles ne se limitent pas néanmoins à une difficulté logique s'opposant à l'élaboration d'une doctrine d'action publique cohérente, mais renvoient à des aspirations, des demandes et des contraintes qui orientent de manière pratique et concrète les choix des acteurs individuels et institutionnels de l'art contemporain dans les années 1970. Notre hypothèse, cependant, est que la contradiction même entre ces deux finalités des politiques de la création artistique, au lieu de constituer une entrave au rapprochement entre institutions publiques et avant-gardes engagé dans la première phase des années 1960, constitue paradoxalement l'un des facteurs-clefs de son accélération, de son approfondissement et de sa généralisation après 1968.

Aux Etats-Unis, le Visual Arts Program (VAP) du NEA, sur lequel nous allons nous concentrer dans ce chapitre – aux côtés de son homologue du NYSCA –, suit à partir de 1969

les mêmes évolutions que nous avons observées pour l'agence dans son ensemble : changement de direction, expansion budgétaire, diversification des programmes.



Graphique 13. Budget du VAP et part dans le budget du NEA, 1967-1983.

Comme on le voit, le budget du VAP décolle après 1971 et poursuit une évolution à peu près continue jusqu'en 1979, sans que cela n'affecte significativement sa part dans le budget total du NEA, autour de 4% dans les années 1970 : la croissance des fonds alloués aux arts visuels suit donc celle des finances de l'agence dans son ensemble. Cette expansion budgétaire s'accompagne logiquement d'une extension de son périmètre d'action, qui n'est pas provoqué uniquement par des facteurs internes (institutionnalisation du NEA, augmentation générale de son budget), mais répond aussi à une pression externe : sur les 20 000 candidatures diverses à des subventions fédérales que reçoit le NEA en 1976, 8000 sont adressées au département des Arts visuels[1]. Il s'agit là, principalement, de candidatures d'artistes pour divers programmes de bourses individuelles, mais les musées sont confrontés à la même situation : à son arrivée en 1970, Hanks se désole ainsi que le Museum Purchase Plan ne soit en mesure de satisfaire que 5 des 68 demandes de subvention reçues, alors que, de l'aveu même du directeur du VAP, une vingtaine au moins méritent d'être soutenues[2]. Si la demande d'intervention publique était faible au départ dans le secteur des arts plastiques, par rapport au spectacle vivant qui avait constitué le principal moteur du développement initial de la politique culturelle fédérale, une demande forte semble donc apparaître a posteriori, en réponse aux possibilités nouvelles offertes par le VAP. Elle est catalysée par la conjonction, dans les années 1970, entre les difficultés économiques des musées précédemment évoquées et les aspirations des artistes à produire hors des institutions du marché de l'art et de l'« *art establishment* » (les grands musées privés). Cet écart entre le nombre croissant de candidatures et les capacités du VAP pousse en

[1] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *Art in America*, juillet-août 1976, p. 70.

[2] Notes du 22 et 25 mars 1970 entre Nancy Hanks et Brian O'Doherty, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ».

tout cas en faveur d'une multiplication des programmes de soutien aux professionnels et aux organisations du secteur des arts plastiques[3].

1969	**1** Direct Assistance to Artists. **2** Works of Art in Public Places. **3** Museum Purchase Plan. **4** Wider Avaibility of Museums.
1974	**1** Artists, Critics, Photographers, and Craftsmen in Residence Program. **2** Craftsmen's Fellowship Program. **3** Fellowship Program for Artists. **4** General Programs. **5** Photography: Exhibition Aid. **6** Photography Surveys. **7** Printmakers Fellowship Program. **8** Services to the Field. **9** Visual Arts in the Performing Arts. **10** Works of Art in Public Places.
1980	**1** Art in Public Places. **2** Art in Public Places/Planning Grants for Artists. **3** Artists, Critics, Photographers, and Craftsmen in Residence. **4** Photography Exhibitions. **5** Crafts Exhibitions. **6** Photography Publications. **7** Photography Surveys. **8** Artists Spaces. **9** Artists' Fellowships. **10** Video Artists' Fellowships. **11** Photographers' Fellowships. **12** Art Critics' Fellowships. **13** Craftsmens' Fellowships. **14** Crafts Projects. **15** Crafts Workshops and Master Classes. **16** Crafts Apprenticeships. **17** Building Arts. **18** General Services to the Field.

Encadré 1. Expansion des activités du Visual Arts Program dans les années 1970[4].

1. Le cas Brian O'Doherty

Le visage de ces transformations va être celui de Brian O'Doherty, qui remplace à la tête du département Henry Geldzahler, démissionnaire après l'élection de Nixon[5]. O'Doherty, d'abord invité de manière informelle par la poétesse Carolyn Kizer, alors directrice du département de Littérature du NEA, à visiter l'agence pour apporter son regard sur les arts visuels, est finalement recruté pour prendre la tête du Visual Arts Program dans l'interrègne entre Stevens et Hanks, en mai 1969, avec l'approbation de Henry Geldzahler[6].

1.1. Les « vies parallèles »[7] de Brian O'Doherty

Personnage original, né en Irlande en 1928, O'Doherty commence sa vie professionnelle comme médecin à Dublin, tout en exerçant en parallèle une activité de peintre, poète et critique d'art. Il s'installe à la fin des années 1950 à Boston où il succède à l'historienne de l'art Barbara Novak, sa future épouse, comme hôte de l'une des premières émissions télévisées nationales consacrées aux arts plastiques, en collaboration avec le Museum of Fine Arts. Il devient en 1961 le critique d'art du *New York Times* et renoue quelques années plus tard avec sa pratique artistique, en se liant à la scène d'avant-garde new-yorkaise de l'époque. En 1967, il édite ainsi un numéro de la revue d'avant-garde *Aspen*, resté sous le nom de « Minimalism Issue » [48] et dédié à Mallarmé, qui s'apparente plus à une petite exposition portative à l'image des Boîtes-en-valise de Duchamp qu'à un magazine ordinaire : il inclut ainsi, outre son propre travail, des

[3] 85% des artistes récompensés d'une bourse individuelle par le NEA entre 1967 et 1980 le sont après 1974, ce qui correspond au passage d'une cinquantaine de distinctions annuelles à plus de 300 à la fin des années 1970.

[4] D'après les rapports annuels du NEA. Il faut ajouter qu'en 1971, les programmes muséaux sont détachés du VAP pour former un nouveau département (Museum Program), qui s'enrichit lui-même de nombreuses activités.

[5] John Pultz, *op. cit.*, p. 22. Geldzahler retrouvera plus tard un poste dans l'administration culturelle, cette fois au niveau municipal, en devenant le premier Commissionner of Cultural Affairs de New York en 1977.

[6] Entretien avec Brian O'Doherty, 17 mai 2018, Annexes V-2.3. ; Michael Brenson, *op. cit.*, p. 52 ; Michael Straight, *Nancy Hanks*, *op. cit.*, p. 282.

[7] Maggie Armstrong, « Brian O'Doherty: "I've always led parallel lives" », *The Irish Times*, 18 octobre 2014 [En ligne], https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/brian-o-doherty-i-ve-always-led-parallel-lives-1.1966023 (consulté le 30 mai 2021).

œuvres de Bochner, Graham ou LeWitt, des enregistrements de Cage, Cunningham, Duchamp ou Robbe-Grillet, des films de Moholy-Nagy, Morris, Rauschenberg et Richter et des textes de Kubler, Sontag et Barthes (dont « La Mort de l'auteur », écrit à cette occasion)[8]. Au début des années 1970, alors qu'il a pris la tête du VAP, O'Doherty mène donc plusieurs carrières de front. Il est éditeur à *Art in America*, l'une des plus anciennes revues sur l'art contemporain aux Etats-Unis. Il publie dans d'autres revues réputées comme *Artforum*, où il fait paraître en 1976 « Notes on the Gallery Space », premier de ses essais rassemblés plus tard dans le recueil *Inside the White Cube*[9], devenu une référence pour la muséologie de l'art moderne. Et il poursuit sous divers alias [134] (principalement Patrick Ireland, choisi en solidarité avec les luttes des républicains irlandais) une carrière d'artiste entre art minimal – il développe notamment à partir de 1972 ses *Rope Drawings*, volumes et figures dessinés dans l'espace par des cordes tendues [116] – et art conceptuel, sous influence duchampienne – il avait fait dès 1966 un *Portrait de Duchamp* consistant en un électrocardiogramme des battements de cœur de l'artiste[10].

Quoique plus discret que son prédécesseur, O'Doherty a donc pu exercer à sa manière une certaine fascination, par la multiplicité des carrières et des activités parallèles qu'il est parvenu à entretenir tout au long de sa vie[11], redoublée par son choix de mener une carrière d'artiste sous différents avatars[12]. Il représente en ce sens l'exemple par excellence de l'individu multipositionné et, de ce fait, prédisposé pour ces fonctions d'intermédiation entre le champ politico-administratif et le champ artistique (et leurs divers sous-champs respectifs) que requiert l'administration de la création artistique. Cette trajectoire sociale originale explique en partie deux caractéristiques notables qui vont avoir un impact non négligeable sur l'évolution de la politique des arts visuels du NEA dans les années 1970.

1.2. « Il y a une antithèse fondamentale entre le gouvernement et l'avant-garde »

1.2.1. Avant-garde et bureaucratie

Premièrement, en tant qu'artiste d'avant-garde lui-même et en tant que professionnel multicartes engagé dans une carrière non-conventionnelle, même à l'aune des normes déjà particulièrement lâches du monde de l'art, O'Doherty se montre réticent à se conformer aux règles de l'action bureaucratique – peut-être plus encore que son prédécesseur, Geldzahler, dont nous avions pourtant déjà vu le peu de considération qu'il accordait aux procédures formelles

[8] Brenda Moore-McCann, *Brian O'Doherty / Patrick Ireland: Between Categories*, Farnham, Lund Humphries, 2009, p. 72-77. La composition du numéro et la majeure part de ses pièces sont reproduites sur *Ubuweb* [En ligne], https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html (consulté le 30 mai 2021).

[9] Traduit en français sous le titre : *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, *op. cit.*

[10] Voir le « Curriculum Vitae » dans Christa-Maria Lerm Hayes (éd.), *Brian O'Doherty / Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*, Amsterdam, Valiz, 2017, p. 293-294.

[11] Une polyvalence régulièrement soulignée dans les textes qui lui sont consacrés, par exemple : Michael Rush, « A. Doctor? B. Critic? C. Artist? Try All of the Above », *New York Times*, 30 avril 2006, p. 32 ; ou Christa-Maria Lerm Hayes, « Introduction, or the Crossdresser's Secret », *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 9-24. Lui-même se décrit comme « multi-tâche » et multipliant « plusieurs identités » (entretien avec Brian O'Doherty, *op. cit.*).

[12] Brenda Moore-McCann, *op. cit.*, p. 40-65.

d'attribution des bourses et subventions fédérales. O'Doherty refuse notamment de mettre en place un « *advisory panel* », c'est-à-dire un comité de supervision générale (distinct des panels plus spécifiques dédiés à l'attribution d'un type de subventions particulier et renouvelés chaque année), dont sont pourtant dotés tous les autres départements de l'agence[13] : c'est là une manière de conserver toute latitude dans la conduite des affaires de son département. De même, il prend soin de n'établir que des panels *ad hoc*, nommés pour chaque tour d'attribution d'un programme de subventions, plutôt que des panels plus durables et formalisés, et, comme son prédécesseur, il choisit de manière discrétionnaire leurs membres[14]. Il lui a été ainsi reproché de nommer des panélistes qu'il sait être a priori alignés sur ses propres choix[15], de ne pas hésiter à donner son opinion au cours des commissions (ce qui est en théorie prohibé de la part du directeur du programme), voire de contourner les décisions d'un panel lorsqu'elles ne lui conviennent pas[16]. Ce n'est en fait qu'avec son remplacement en 1976 par Jim Melchert que le VAP se dote enfin d'une doctrine plus réglée et transparente en matière de *peer panels*[17].

C'est ce qui a le don d'irriter Michael Straight, vice-président du NEA, en conflit larvé avec O'Doherty tout au long de la période, à la fois par défiance vis-à-vis de l'art contemporain en général[18] et par rejet de la désinvolture administrative et de l'arbitraire supposé du directeur des Arts visuels – deux raisons étroitement imbriquées, tant l'engagement avant-gardiste et la posture anti-bureaucratique tendent, dans une administration comme le NEA, à aller de pair (de même, réciproquement, que le formalisme bureaucratique et le conservatisme esthétique). Straight, s'il a connu également un parcours sinueux – il a été enrôlé par les « Cinq de Cambridge », un cercle d'espions recrutés dans les années 1930 par l'URSS, qu'il finit par dénoncer aux autorités américaines en 1963 – est néanmoins, bien plus que O'Doherty, un homme d'administration : il a commencé à travailler pour la haute fonction publique américaine dès la fin des années 1930 et a été un temps pressenti pour prendre la direction du NEA, avant

[13] National Endowment for the Arts, *Annual Report 1971*, *op. cit.*, p. 8-11.

[14] En théorie, ces choix doivent être ensuite validés et éventuellement corrigés par le président du NEA (Hanks) et le National Council on the Arts, mais les choix de O'Doherty, selon ses propres mots, « étaient toujours approuvés » (entretien avec Brian O'Doherty, *op. cit.*).

[15] Comme le lui fait remarquer le vice-président du NEA Michael Straight de manière quelque peu caustique, à propos de l'un des panels de supervision que propose de réunir O'Doherty, l'avis de ses membres « ne constituera l'"évaluation objective" que vous cherchez (il devrait y en avoir au moins un que vous appelez "Monsieur"). » (Note de Michael Straight à Brian O'Doherty, 26 novembre 1971, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts »).

[16] Michael Brenson, *op. cit.*, p. 55.

[17] *Ibid.*, p. 59-68 ; voir aussi notre entretien avec James Melchert, *op. cit.* Sur les contestations et enquêtes parlementaires dont le système des panels du NEA fait l'objet, à partir surtout des années 1980-1990, voir Ann M. Galligan, « The Politicization of Peer-Review Panels at the NEA », Judith Huggins Balfe (éd.), *Paying the Piper. Causes and Consequences of Art Patronage*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 254-270.

[18] « Dans les arts du spectacle, dans les arts appliqués, dans l'architecture et le design et en littérature, les critères de jugements établis par Platon et Aristote ont continué de prévaloir au 20e siècle. Dans les arts visuels, ces critères ont été remis en cause et quasiment détruits. La communication a été exclue des buts de l'art. Le savoir-faire et le métier ont été méprisés. Le contenu a été supprimé au nom de la forme. La forme elle-même a été ensuite rejetée comme artificielle et inhibitrice. Pour le collectionneur privé, gouverné par le goût personnel, le chaos dans le monde de l'art était acceptable et même stimulant. Pour une agence publique […], il représentait un profond embarras. » (Michael Straight, *Nancy Hanks*, *op. cit.*, p. 279).

d'en être écarté au profit de Hanks (à cause notamment de ce passé d'espion communiste). Il est aussi un membre de la très haute bourgeoisie américaine, par ses études, à l'université de Cambridge donc, qui en font un homme de culture classique, et par ses origines familiales, en tant qu'héritier de la famille Whitney par sa mère – celle-ci était la belle-sœur de la fondatrice du Whitney Museum à New York, Gertrude Vanderbilt Whitney. Outre l'inanité à ses yeux de certains projets artistiques financés par le NEA, notamment dans le domaine de l'art conceptuel, outre sa focalisation exclusive sur un critère idéalisé de qualité des œuvres, rejetant aussi bien les jugements historicistes des partisans de l'avant-garde que toute discrimination positive en faveur des artistes femmes ou afro-américains, Straight se montre très critique à l'égard des procédures de sélection du Visual Artists' Fellowship Program, déjà régulièrement menacé par le Congrès et dont il représente le plus fervent opposant au sein même du NEA. Le désaccord éclate à l'occasion d'une réunion d'un panel auquel assiste Straight le 4 avril 1972 :

> *Je n'ai pas senti qu'il y avait un large éventail d'attitudes et d'opinions dans le panel ; ni que les sélections étaient faites par unanimité et par conviction authentique. […] Je suis opposé par principe à ce que le gouvernement (NEA) exerce des jugements esthétiques […]. J'y suis particulièrement opposé dans un champ aussi informe et chaotique que les arts visuels aujourd'hui. Aucun critère mesurable n'y est établi et aucun n'a été employé lors de ces réunions. […] Je crois qu'il devrait y avoir un certain degré d'objectivité quand l'argent du contribuable est dépensé par une agence gouvernementale. Je ne crois pas que six autres panélistes auraient donné, à partir de cette liste de 1000 artistes, la même liste de récipiendaires. […] Je ne crois pas non plus que le panel actuel serait arrivé à cette liste finale, si on leur avait interdit d'introduire leurs propres choix d'artistes et s'ils avaient suivi les procédures aussi scrupuleusement que celles utilisés dans la moindre exposition à jury.*[19]

Ces reproches entremêlent de manière caractéristique des critiques contre le manque de régularité des procédures de sélection artistique, au nom de principes de neutralité et d'égalité de traitement constitutifs d'une (auto) représentation idéale du service public et des jugements qui manifestent plutôt un mélange de conservatisme esthétique et de méconnaissance du monde de l'art – dont témoignent le sentiment répété de « chaos » face à la création actuelle, la volonté naïve d'établir des « critères mesurables » pour juger des œuvres ou encore l'accusation caricaturale de subordination du VAP au marché de l'art[20]. Cela permet néanmoins de constater qu'entre avant-gardistes et bureaucrates, la passion de l'égalité et de la démocratie n'est pas forcément là où l'on croit. D'une part, l'avant-garde repose bien souvent, par définition, sur une logique aristocratique de sélection et d'exclusion : seuls certains artistes ou petits groupes d'artistes exceptionnels, en rupture avec les normes communes (esthétiques, morales,

[19] Michael Straight, note à Nancy Hanks, « Artists Fellowships Program », 4 avril 1972, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ». Voir aussi son récit rétrospectif dans Michael Straight, *Nancy Hanks*, *op. cit.*, p. 287.

[20] Voir Michael Straight, *Nancy Hanks*, *op. cit.*, p. 282-283. Si le reproche de collusion avec le marché de l'art peut être discuté à la limite pour Geldzahler, qui a été impliqué dans le lancement du Pop art dans les galeries new-yorkaises (mais ne l'a guère promu au NEA), il ne tient pas pour O'Doherty, qui a défendu au NEA un art expérimental peu représenté sur le marché de l'art à cette époque.

politiques, etc.), sont en mesure de représenter adéquatement l'esprit du temps ou d'annoncer l'art à venir. D'autre part, à cet aristocratisme des artistes correspond un aristocratisme de la critique d'art qui le redouble – un aristocratisme du goût, pour ainsi dire : dans la mesure où l'art d'avant-garde dédaigne voire transgresse activement les conventions artistiques les mieux établies, le goût commun ne saurait en apprécier la valeur et, surtout, aucun critère, même novateur, ne saurait être établi pour en juger, au risque d'en devenir à son tour la cible. La reconnaissance du génie artistique d'avant-garde au moment où il apparaît est donc réservée à l'intuition d'une élite de spécialistes ou d'initiés[21]. C'est cette anomie esthétique caractéristique de l'art moderne et contemporain que ne semble pas comprendre ou accepter Straight.

Réciproquement, les administrateurs attachés aux principes d'équité, de justification et de transparence dans le choix des artistes, considérés comme la garantie d'un fonctionnement démocratique de l'intervention publique dans la culture, se trouvent embarrassés par les avant-gardes. D'une part, leur reconnaissance implique une délégitimation des critères ordinaires de jugement des œuvres, rendant difficile voire impossible l'explicitation publique des raisons de leur sélection, qui apparaît pourtant comme la contrepartie nécessaire, en démocratie, de la délégation de certaines décisions publiques à des experts. D'autre part, le soutien à l'art d'avant-garde entraîne, jusqu'à un certain point, des choix et des engagements artistiques exclusifs, peu compatibles avec les principes d'équité et de neutralité esthétique qui participent de la légitimation de l'action culturelle en régime libéral : d'abord parce que chaque avant-garde est portée à réclamer le monopole de la reconnaissance, rejetant ses contemporains et rivaux dans le passé et/ou l'erreur ; ensuite, parce que la reconnaissance du principe d'avant-garde en général, c'est-à-dire de la valeur de la nouveauté et de l'écart aux conventions comme tels, tend à délégitimer ou, du moins, à déprécier des formes d'art non-avant-gardistes, indépendamment de la qualité individuelle des artistes concernés : c'est là un reproche récurrent adressé aux administrations actives dans l'art contemporain. Quand l'analyse de ces contradictions logiques se mêle avec un parti-pris antimoderne, une conclusion s'impose, que Straight formule sans détour : « il y a une antithèse fondamentale entre le gouvernement et l'avant-garde »[22]. Il faut bien voir néanmoins que cette difficulté ne découle pas de la volonté de ces administrations de privilégier les normes de l'avant-garde sur celles du service public, comme il leur est parfois

[21] Dans les faits, la capacité apparemment intuitive dont le critique d'art dispose de sentir, d'identifier et de sélectionner judicieusement les propositions avant-gardistes valables n'est ni innée ni inexplicable : elle se fonde sur une connaissance poussée et partiellement intériorisée de l'histoire du champ qui lui permet de saisir, par comparaison, la valeur d'une innovation artistique lorsqu'elle surgit. De plus, à mesure que croît sa propre reconnaissance dans le champ et donc son pouvoir de consécration, le critique dépasse cette pure fonction de discernement de la valeur artistique pour contribuer à l'établir par son jugement (qui prend donc une dimension performative). L'anomie de l'art moderne et contemporain ne signifie donc pas absence de normes d'action et de jugement à proprement parler, mais renvoie plutôt au caractère instable, polémique et très informel de celles-ci.

[22] Michael Straight, note à Nancy Hanks, « Name Change Project », 27 décembre 1971 (note en réaction à un projet d'œuvre d'Ed McGowin), NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ».

reproché, mais recouvre une tension inscrite au cœur même des démocraties libérales : c'est au nom d'un principe de libéralisme culturel que ces administrations choisissent de déléguer les décisions artistiques à des acteurs issus du champ de l'art, de ce fait tendanciellement prédisposés en faveur de l'avant-garde[23] ; et c'est au nom de ce même libéralisme culturel que leurs critiques les accusent, ce faisant, de rompre le pluralisme esthétique que doit respecter l'Etat pour ne pas s'imposer comme arbitre (voire despote) du goût.

1.2.2. Un « conflit entre excellence et équité »

Les critiques de Straight, bien qu'il faille les considérer avec une prudence[24], éclairent un deuxième trait du travail de O'Doherty en tant que directeur du VAP. A un moment où le NEA tend, comme nous l'avons vu, à remettre en cause le légitimisme culturel qui avait présidé au développement de ces politiques publiques dans les années 1960 – au moment où l'on s'efforce d'« explorer le conflit entre excellence et équité »[25], le responsable fédéral des arts visuels reste quant à lui plutôt attaché au premier terme de l'équation, c'est-à-dire à la reconnaissance et à l'encouragement de la « qualité » comme priorités de l'intervention publique dans le champ de l'art[26]. O'Doherty ne se distingue guère, à cet égard, de son prédécesseur Geldzahler pour qui « l'équité en art est loin d'être aussi intéressante que la qualité »[27] : « aucune aire particulière – géographique ou esthétique – n'a de quota ni ne devrait en avoir, à mon avis. Les quotas politisent la qualité et finissent par la détruire »[28]. Contrairement à ce qu'affirme Straight, O'Doherty est donc plutôt hostile, comme lui, à toute forme de discrimination positive qui pourrait entrer en conflit avec la reconnaissance de la « pure » qualité de l'œuvre individuelle. L'insistance même dans ces documents sur ce terme de qualité, mantra de la critique d'art moderniste greenbergienne[29], de plus en plus associée à une position politiquement et artistiquement conservatrice, est classante dans le champ de l'art américain à cette période : même si les positions de O'Doherty comme critique d'art diffèrent de l'auteur d'« Avant-garde et kitsch », elles le rejoignent dans la défiance vis-à-vis de la politisation de l'art alors en cours et de tendances postmodernistes suspectées de menacer l'existence d'un art de haut niveau[30].

[23] Voir *supra*, chapitre 6, en particulier 3.5.

[24] O'Doherty réforme par exemple le système des panels pour favoriser les candidatures spontanées des artistes, à côté des nominations proposées par les experts (Michael Brenson, *op. cit.*, p. 57). De même, certains programmes à tout le moins démontrent leur ouverture à des noms tout à fait inconnus des panélistes, contrairement à ce que prétend Straight : les Photography Fellowships de 1972 récompensent, à côté de quelques « noms majeurs », quinze « inconnus » (note de O'Doherty à Hanks du 17 août 1972, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts »).

[25] Comme le résumait le directeur du « Ghetto Arts Program » du NYSCA, Donald Harper, *op. cit.*

[26] Priorité réaffirmée lors d'un entretien récent : « NH. Comment voyiez-vous la mission du Visual Arts Program ? Était-ce principalement de soutenir les artistes… ? BOD. Bien sûr, les artistes vivants ! NH. Et également de démocratiser l'art contemporain… ? BOD. Dans certaines limites, sous réserve de la question de la qualité. » (Entretien avec Brian O'Doherty, *op. cit.*).

[27] Mémorandum de Geldzahler à Stevens, janvier 1969, cité par John Pultz, *op. cit.*, p. 17.

[28] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 67.

[29] Voir par exemple Clement Greenberg, « Complaints of an Art Critic », *Artforum*, vol. 6, n°2, octobre 1967, p. 38-39 : « vous ne pouvez légitimement rien vouloir ni espérer d'autre de l'art que la qualité ».

[30] Brian O'Doherty, « What is post-modernism? », *Art in America*, n° 59, 1971, p. 19-22.

C'est dans cette perspective qu'il supprime dès son arrivée la partition géographique des panels du Visual Artists' Fellowship Program inaugurée par Geldzahler, qui visait à assurer un certain équilibre dans la distribution des bourses individuelles entre les grandes régions du pays, mais que O'Doherty voit comme une prime donnée au « chauvinisme local »[31], non sans susciter les inquiétudes de Hanks, attachée à la bonne représentation des Etats centraux dans les subventions du NEA[32]. De fait, en 1975, près de 75% des bourses sont attribuées à des artistes résidant dans quatre Etats (38,5% à New York, 23% en Californie, 7% en Illinois, 6% dans le Massachusetts) et seuls 19 Etats sont représentés[33]. Quant à la diversification des profils des sélectionneurs et des sélectionnés, l'action de O'Doherty est loin de correspondre au portrait accusatoire qu'en fait Straight, selon lequel le directeur du VAP défendrait « des critères spéciaux au motif que l'artiste est une femme ou noir ou les deux »[34]. L'examen du sort fait aux artistes femmes indique plutôt l'inverse : celles-ci ne dépassent pas 10% des bourses distribuées lors des quatre premières années du programme[35] et seules 7 femmes artistes (pour 28 hommes) sont nommées dans les *peer panels* de 1970 à 1976, la plupart étant en outre cantonnées à des catégories « mineures » (*crafts*, *prints*, *photography*) ; il faut attendre 1976, dix ans après la création du programme, pour voir les premières nominations d'artistes femmes dans les panels des catégories « majeures »[36] (*artists*, *video*, *conceptual/performance*). Cette marginalisation ne tient pas qu'à la féminisation encore limitée du monde de l'art à cette époque : le filtre des sélections tend plutôt à abaisser leur proportion dans les récipiendaires par rapport aux candidatures reçues[37]. Quant à la représentation des minorités ethniques, si Hanks et O'Doherty s'efforcent d'inclure au moins un artiste ou un professionnel noir dans les panels[38], le directeur du VAP affirme « n'[avoir] aucun moyen de savoir combien il y a de boursiers issus des minorités […] et ce n'est bien sûr pas un critère »[39].

[31] « Projects Recommended for Funding – Fiscal Year 1970. Direct Assistance to Artists », janvier 1970, NA-M/4, dossier « Seventeenth Meeting (Jan. 1970) ».

[32] En 1974 encore, Hanks se dit « préoccupé par le nombre d'Etats représentés dans certaines des catégories du Visual Artists' Fellowship » (NA-M/12, dossier « Minutes of the 36th Meeting (Sep. 3-5, 1974) »).

[33] « Visual Artists Fellowships Fiscal 1975 », mai 1975, NA-M/14, dossier « 39th Meeting (May 1975) ».

[34] Note de Michael Straight à Brian O'Doherty, 26 novembre 1971, *op. cit.*

[35] Il faut attendre 1973 pour que cette proportion atteigne 25% (John Pultz, *op. cit.*, p. 26).

[36] Dorothea Rockburne dans le panel « Artists » et Eleanor Antin dans le panel « Conceptual/Performance » (d'après les listes de participants aux panels dans Nancy Princenthal (éd.), *A Creative Legacy*, *op. cit.*).

[37] Pour la catégorie photographie par exemple, le panel de 1972 retient 7 femmes dans les 60 récipiendaires, soit 11,7%, alors que celles-ci représentaient 18,4% des candidats (128 sur 695) (note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks, « Photography Fellowships », 17 août 1972, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts »). Le constat est le même pour la première année d'exercice des Printmakers Fellowships où la proportion de femmes artistes passe de 37,8% parmi les candidats (113 sur 299) à 30% parmi les récipiendaires (9 sur 30) (« Printmakers Fellowships (Pilot) Fiscal 1974 », mai 1974, NA-M/12, dossier « 35th Meeting (May 1974) »).

[38] « Le Noir dans nos panels pour les *Fellowships* sera l'artiste Romare Bearden, un choix qui ravit tout le monde, y compris Henri Ghent, auprès de qui j'ai vérifié » (note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks, « About Visual Arts Panels », 24 mars 1970, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts »). Ghent dirige de 1967 à 1972 le Brooklyn Museum et est l'un des premiers Noirs à obtenir un tel poste dans le monde muséal américain.

[39] Note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks, « Photography Fellowships », 17 août 1972, *op. cit.*

Conséquence de la suppression de leur répartition régionale, tous les panels du VAP se tiennent désormais exclusivement à Washington D.C.[40], à l'exception du programme Works of Art in Public Places, qui nécessite la consultation des commanditaires locaux. Celui-ci constitue d'ailleurs l'une des principales sources de conflits internes et de polémiques publiques, « le plus difficile à administrer », admet O'Doherty[41], précisément à cause de la divergence de vues entre les représentants du NEA et les acteurs locaux sur le choix des artistes et des œuvres :

> *Il est difficile pour ceux qui sont attachés à la qualité de réaliser que la qualité n'est pas toujours désirée. Mais la loi cruelle de l'excellence s'applique ici plus rigoureusement encore qu'ailleurs. L'histoire, la codificatrice des standards, n'accepte que la qualité. Sans cela, les projets d'art public ne sont que des monuments à de bonnes intentions.*[42]

O'Doherty tend à réduire, de manière caractéristique, les désaccords en termes de jugement esthétique avec des *outsiders* du champ de l'art contemporain, comme peuvent l'être des commanditaires d'œuvres d'art publiques hors des principaux centres culturels américains, à un pur et simple refus de l'excellence artistique, dont il semble entendu que lui-même et les panels d'experts qu'il réunit au NEA détiennent le monopole. Autrement dit, la priorité accordée à la distinction de l'excellence a pour conséquence logique, dans les modalités de sélection et de diffusion des contenus artistiques, le maintien du pouvoir de décision entre les mains de spécialistes dont l'expertise demeure indisputée et exclusive[43]. Les demandes de participation aux décisions des institutions publiques de la culture, qui émanent à cette période de différents secteurs de la société, ne font pas l'objet d'une attention particulière au sein du Visual Arts Program, qui tend plutôt à continuer dans la voie ouverte depuis 1965 par d'Harnoncourt et Geldzahler : celle d'une approche foncièrement légitimiste, tant dans les buts prioritaires attribués à l'intervention publique que dans la manière d'exercer le pouvoir culturel.

Nous serons amenés à voir, y compris dans d'autres institutions que le NEA et dans d'autres pays que les Etats-Unis, que cet attachement prépondérant à la distinction de la « qualité » ne constitue pas un simple trait personnel de O'Doherty, mais plutôt un caractère répandu parmi les intermédiaires de l'action publique dans l'art contemporain – même s'il est exacerbé aux Etats-Unis par rapport aux cas français et ouest-allemand où, comme nous le verrons ensuite, les pressions en faveur d'une démocratisation des choix de ces intermédiaires s'exercent de manière plus forte, directe et impérieuse. Qu'il s'agisse de soumettre leurs décisions à des contraintes extérieures – obligations artistiques de pondération des différentes tendances contemporaines dans les sélections officielles (pluralisme esthétique) ou obligations extra-artistiques d'équité dans la distribution des distinctions (par aire géographique, par genre,

[40] Michael Brenson, *op. cit.*, p. 55.

[41] Brian O'Doherty, note à Nancy Hanks, « Re: State of Program Funds in Visual Arts », 27 janvier 1972, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ».

[42] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 68.

[43] « Il [O'Doherty] croyait que les décisions essentielles sur l'art devaient être prises par des professionnels de l'art que lui et d'autres connaisseurs jugeaient être les meilleurs » (Michael Brenson, *op. cit.*, p. 54).

par groupe ethnique, etc.) – ou bien d'introduire dans les processus de décision des formes de participation ou, du moins, de prise en compte obligée des desiderata des bénéficiaires supposés de cette action publique – ceux des artistes ou ceux de la population générale –, les remises en cause du légitimisme culturel au tournant des années 1970 impliquent nécessairement des formes de contestation ou de réduction du monopole de la décision artistique que détiennent ces intermédiaires. Elles peuvent même déboucher sur une délégitimation plus fondamentale de leur raison d'être, qui demeure la capacité d'opérer des sélections et des classements dans la masse des propositions et des demandes des artistes, selon des critères proprement artistiques dont la maîtrise fonde leur statut d'experts, par opposition à des critères sociaux et procéduraux qui pourraient être appliqués par des administrateurs plus ordinaires. En ce sens, les intérêts et les dispositions propres à cette classe hétéroclite d'intermédiaires, que nous avons identifiée dans le chapitre 6 comme celle des décideurs artistiques publics, constituent un facteur d'exacerbation et de complexification de la contradiction évoquée au début de ce chapitre entre politique de la création contemporaine et politique de démocratie culturelle.

1.3. L'avant-garde et l'administration : des intérêts mutuels bien compris

Attitude anti-bureaucratique et élitisme avant-gardiste, ces deux traits peuvent sembler mal adaptés au choix du directeur d'un département de la politique culturelle fédérale – un poste, d'ailleurs, auquel O'Doherty ne s'attendait guère. On peut faire l'hypothèse, à l'inverse, qu'ils ont constitué l'une des motivations de sa désignation et de son maintien à ces fonctions. Au sein d'une administration Nixon quasiment privée de tout crédit dans le champ de l'art et alors que Hanks devait donner des gages au populisme culturel conservateur et anti-moderne des Républicains, la présence d'une personnalité, non plus seulement proche des artistes d'avant-garde, comme l'était Geldzahler, mais directement issue de leurs rangs, permet à la nouvelle direction du NEA de ne pas s'aliéner le monde de l'art, y compris dans les franges les plus critiques de l'action gouvernementale. Autrement dit, le contexte politique redouble les effets souvent paradoxaux des besoins de légitimation de l'action culturelle en régime démocratique libéral : plus un gouvernement est suspecté de représenter une menace anti-libérale en matière d'art et de culture, plus il doit – du moins s'il veut que son action dans ce domaine apparaisse légitime – accorder un soutien et déléguer son pouvoir de décision aux fractions du champ artistique qui lui sont idéologiquement opposées et représentent à ce titre la liberté de création qu'il est soupçonné d'entamer. Cela ne signifie pas que ce choix stratégique s'impose de manière systématique : il est possible aussi pour un gouvernement conservateur d'entrer en conflit avec ces milieux d'avant-garde tout en continuant à se prévaloir de principes démocratiques, par exemple en prétendant représenter un peuple exclu par l'hermétisme de leurs expérimentations artistiques et par l'élitisme des cercles cultivés qui les soutiennent. En

revanche, ce type de concessions est indispensable lorsque le pouvoir politique cherche à prévenir de tels conflits : or, comme nous l'avons vu, l'investissement exceptionnel de Nixon en matière de politique culturelle vise précisément à séduire les milieux intellectuels et artistiques qui lui sont hostiles ou du moins à limiter la portée et l'audience de leurs critiques.

Le soutien inconditionnel apporté par Hanks à O'Doherty, malgré les récriminations récurrentes de Straight, ne se résume donc pas à leurs bonnes relations personnelles[44], mais peut être compris comme une traduction de cette stratégie politique dans le secteur des arts plastiques. Hanks défend O'Doherty, ses choix expérimentaux parfois déconcertants, ses pratiques administratives quelque peu cavalières, d'un examen trop circonspect et des éventuelles critiques des élus ou de la presse. Réciproquement, O'Doherty protège le NEA et sa directrice des critiques qui peuvent émaner du champ de l'art contre tout représentant du pouvoir gouvernemental, que ce soit par principe (contre toute forme d'intervention officielle dans l'art) ou dans le contexte politique spécifique de l'époque (contre l'engagement de Nixon au Vietnam notamment). C'est ce qui ressort du document interne, déjà cité, dans lequel O'Doherty explique s'être rendu en 1970 à une manifestation de l'Art Workers Coalition, laquelle réclame alors le boycott du pavillon américain de la Biennale de Venise en signe de protestation contre la guerre au Vietnam et la tuerie de l'université de Kent. Ses échanges avec les protestataires, notamment avec l'un des responsables du Smithsonian, Charles Blitzer, avec le puissant galeriste new-yorkais Leo Castelli, avec les artistes Robert Rauschenberg ou Leon Berkowitz, apparaissent intéressés et tactiques, du moins dans le récit qu'il en fait à Hanks :

> *La journée a été productive au sens où elle a permis d'évacuer certaines inquiétudes des artistes. Ils n'ont pas encore tourné leurs armes contre nous. […] L'un des artistes présents, Leon Berkowitz, est un futur récipiendaire de nos bourses individuelles. Je l'ai pris à part […]. Je lui ai dit que j'espérais encourager ce paradoxe (prendre l'argent et protester en même temps) à travers tout le monde de l'art. Il a convenu que l'aide individuelle du gouvernement aux artistes était une chose belle et nécessaire et qu'il nous aiderait autant qu'il pourrait. C'est une étape d'un long processus dans lequel j'essaie d'obtenir des artistes qu'ils nous exceptent – en tant qu'agence bienveillante et éclairée – de leurs attaques. J'ai un succès à 50% là-dessus, mais je suis en train de réunir un soutien modéré et puissant (Leo Castelli par exemple). Mais, à un moment […], la moitié du groupe environ a dit qu'ils assumeraient sans réserve la responsabilité de détruire notre agence et d'autres si cela pouvait aider leur mouvement.*[45]

Cette division du travail de défense et de légitimation de la politique culturelle fédérale encourage O'Doherty à interpréter sa fonction d'intermédiaire de manière assez unilatérale, comme « une traduction de la volonté des représentants élus dans les termes des besoins du

[44] O'Doherty a été décrit comme l'un des « chouchous » de Hanks (Michael Brenson, *op. cit.*, p. 53), ce que semble bien confirmer le ton complice de leur correspondance (NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts »).

[45] Note à Nancy Hanks, 17 juin 1970, *op. cit.* Si cette stratégie est donc poursuivie sans réserve par O'Doherty et semble acceptée par Hanks, en revanche le National Council on the Arts est plus inquiet face aux risques de voir le NEA associé à ces mobilisations politiques et refuse de voter une résolution affirmant simplement que l'agence a pris connaissance des revendications de ce groupe contestataire (Michael Brenson, *op. cit.*, p. 75-76).

champ de l'art »[46] (tout en défendant donc l'existence et les intérêts propres de l'institution médiatrice qu'il représente). Corrélativement, elle conforte sa disposition précédemment évoquée à se désintéresser du travail de médiation requis dans le sens inverse, du champ de l'art vers la population et ses représentants (élus, associatifs, médiatiques, etc.). En tout cas, ces conditions expliquent en bonne partie, comme nous allons le voir à présent, deux tendances décisives du NEA en matière d'arts visuels sous le mandat Hanks-O'Doherty, à savoir, d'une part, l'approfondissement et l'intensification du soutien aux formes non-conventionnelles de la création contemporaine et, d'autre part, la difficulté à lier cette reconnaissance accrue de l'art d'avant-garde à des mécanismes de diffusion publique pleinement développés et efficaces.

2. « Idées actuelles et concepts émergents » : un nouvel engagement avant-gardiste

2.1. Un légitimisme culturel avant-gardiste

Si O'Doherty reste donc attaché à une forme de légitimisme culturel, celui-ci ne constitue pas néanmoins une catégorie homogène. Dans un sens très général, il implique seulement l'adhésion à une hiérarchie des productions et des pratiques culturelles relativement unifiée, superposée à une hiérarchie sociale, au bas de laquelle se trouvent en général des classes populaires jugées plus ou moins incultes (privées du moins des bénéfices de la culture supérieure). Corrélativement, certains spécialistes (professionnels ou amateurs) sont réputés détenir de manière plus ou moins complète et exclusive la capacité de définir ces hiérarchies et leurs critères et celle de les appliquer correctement à l'évaluation de productions culturelles particulières. Ce cadre général laisse en revanche un certain nombre de questions indéterminées et ouvertes. Le légitimisme culturel peut d'abord poursuivre des finalités bien différentes, voire opposées : préserver une tradition culturelle valorisée, lutter contre la corruption de l'art par la culture de masse, soutenir l'activité et la reconnaissance des artistes jugés les meilleurs, éduquer le sens esthétique (et parfois aussi moral) du peuple, œuvrer à combler ou du moins à aplanir les inégalités culturelles, etc. Sa mise en œuvre, au sein d'une politique publique ou d'une institution donnée, peut aussi faire l'objet d'interprétations divergentes, quant à la désignation et au statut des experts, aux modalités de délibération et de décision, aux moyens de médiation vers le public non cultivé, etc. Enfin, il peut s'accorder avec une large gamme d'orientations esthétiques, de l'académisme le plus conservateur à l'avant-gardisme le plus expérimental : par définition, tous les critères esthétiques, de l'idéal classique de beauté à la valorisation moderne de la nouveauté, peuvent fonder une hiérarchisation légitimiste des productions culturelles.

Ces divergences d'interprétation au sein d'un même cadre d'action légitimiste sont bien illustrées, à nouveau, par les désaccords entre O'Doherty et Straight. A l'occasion d'une opération d'évaluation du programme de bourses individuelles aux artistes, le premier adresse

[46] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 71.

aux membres du panel réuni à cet effet une série de questions, dont l'une porte sur le fait de savoir si « les bourses, au moment où elles ont été attribuées, [étaient] réactives aux idées actuelles et aux concepts émergents dans le monde de l'art »[47]. Ce critère d'évaluation des artistes contemporains (et, par suite, du programme fédéral qui leur est dédié), que l'on peut qualifier d'historiciste au sens où il discrimine les œuvres en fonction de leur correspondance à un certain état historique de développement de la production artistique générale, fait l'objet d'une interrogation critique de Straight : « Est-ce notre rôle que de renforcer "les idées actuelles et les concepts émergents" ? Ou est-ce […] de soutenir "le talent exceptionnel" qui peut ou non être en conformité avec "les idées actuelles et les concepts émergents" […] ? »[48]. Ce type de questionnement n'est d'ailleurs pas cantonné au NEA, mais concerne alors d'autres institutions structurantes du monde de l'art américain, où l'on retrouve une même tension entre des acteurs portés à suivre pleinement les nouveaux élans avant-gardistes de l'époque et d'autres plus réservés à cet égard, plutôt enclins à prendre leurs distances vis-à-vis des critères historicistes attachés à l'avant-garde. C'est le cas du MoMA après l'accession à la tête du département de peinture et sculpture de William Rubin en 1973. Dans un entretien pour *Artforum* en 1974, face aux questions pressantes de critiques d'art engagés auprès des avant-gardes contemporaines (Lawrence Alloway et John Coplans), qui insistent sur la déconnexion du musée new-yorkais vis-à-vis de cette scène d'avant-garde et sur les critiques qu'il subit en conséquence, Rubin revendique une attitude de prudence, voire de retard assumé vis-à-vis de la création contemporaine et une focalisation de ses acquisitions sur « le meilleur », indépendamment des critères d'actualité (sans être, bien sûr, aussi anti-avant-gardiste que Straight) :

> *La question qu'il faut se poser est : quelle est la relation de ce musée ou de tout autre musée à la pointe avancée de l'avant-garde à un moment donné ? […] Ma propre conception de ce qu'un musée doit être est […] que le musée doit se mouvoir à une distance raisonnable derrière les artistes, sans transcender la scène de l'art, sans poser de postulats trop rapides, sans imposer son goût, sans chercher la surenchère, mais plutôt en mettant les choses en ordre lorsque leurs contours commencent à se clarifier. Les musées peuvent être aussi facilement trop en avance que trop en retard.*[49]

A un moment donc où certaines institutions établies semblent réticentes à embrasser pleinement la nouvelle génération d'avant-gardes apparue dans les années 1960, O'Doherty pousse quant à lui le NEA à s'y arrimer fermement. Ses motivations et ses affinités esthétiques ne le portent pas néanmoins vers les tendances « anti-art » et/ou contestataires qui animent une partie non négligeable de cette scène artistique. C'est d'ailleurs ce en quoi l'espèce d'avant-gardisme à laquelle il adhère n'entre guère en tension ni même seulement n'interroge sa conception légitimiste de l'action culturelle. Nous l'avons vu, son travail d'artiste, en particulier

[47] Cité dans la note du 26 novembre 1971 de Michael Straight à Brian O'Doherty, *op. cit.*
[48] *Ibid.*
[49] Lawrence Alloway, John Coplans, « Talking with William Rubin », *op. cit.*, p. 51.

ses *rope drawings*, le rapprochent plutôt de l'art minimal, par l'exploration et la mise à l'épreuve, hors des médiums artistiques conventionnels, de la relation entre l'œuvre et son contexte spatial d'exposition. De même, son essai tripartite « Inside the White Cube », publié en 1976 dans *Artforum*, n'exprime ni le désir d'abandonner totalement cet espace conçu pour les œuvres modernistes (comme dans le Land Art, dans certaines tendances contemporaines de l'art conceptuel ou de la performance), ni une critique d'ordre politique contre la dissimulation des conditions sociales de création et de réception de l'art que recouvrerait cette « idéologie de l'espace de la galerie » (comme on le trouvera dans certaines formes d'art féministe ou de critique institutionnelle)[50]. Il s'attache plutôt à une analyse phénoménologique de la relation de l'œuvre à son espace physique d'exposition : le premier des trois essais s'achève d'ailleurs sur l'exemple caractéristique d'une œuvre de William Anastasi, *Untitled (Six Sites)* (1966) [44], qui consiste en une photographie légèrement plus petite que nature du mur auquel elle est elle-même accrochée[51]. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'une des thèses centrales de ce texte, selon laquelle, « à mesure que le modernisme vieillit, le contexte devient contenu »[52], et non pas dans une perspective plus franchement anti-formaliste. Le lexique et le cadre de référence de ces textes demeurent de ce fait encore assez proches du formalisme moderniste de Greenberg, vis-à-vis desquels ils représentent plus une critique interne qu'une rupture totale, de manière assez comparable à cet égard aux propositions d'autres critiques d'art contemporains, comme Leo Steinberg[53] ou Rosalind Krauss[54]. En effet, ces différentes remises en cause de Greenberg, aux arguments certes bien distincts, se rejoignent néanmoins dans le maintien d'une interprétation internaliste et formelle de l'œuvre d'art et d'une identification de l'avant-garde à des dispositifs autoréférentiels, par contraste avec d'autres tendances postmodernistes qui divergent plus nettement de l'influence greenbergienne – par exemple pour s'engager dans une critique sociale et politique de ce formalisme (chez Lucy Lippard[55] ou Max Kozloff[56]) ou pour promouvoir une esthétique (ironiquement) populiste, brouillant la frontière entre « avant-garde et kitsch ».

Cette analyse rapide des positions de O'Doherty comme artiste et critique d'art ne doit pas laisser entendre que celui-ci aurait appliqué de manière dogmatique ses prédilections et affinités artistiques aux choix précis des subventions attribuées par son département au NEA.

[50] L'art politique, le Land art ou l'art conceptuel sont d'ailleurs mis en cause à demi-mots dans son article de 1971 sur le postmodernisme : « La conscience sociale exacerbée n'est-elle pas un moyen de trouver des certitudes que l'art ne peut plus se permettre ? Le mouvement hors de la galerie n'est-il pas un moyen de la prolonger en faisant du monde une galerie ? […] La fuite de l'objet vers les mots n'est-elle pas une tentative d'obscurcir notre situation par un discours qui – comme les mots le font souvent – rend la translucidité de l'art confortablement opaque ? » (« What is post-modernism ? », *op. cit.*).

[51] Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, *op. cit.*, p. 56.

[52] *Ibid.*, p. 36.

[53] Leo Steinberg, « Reflections on the State of Criticism », *op. cit.*

[54] Rosalind Krauss, « A View of Modernism », *op. cit.*

[55] Par exemple dans *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to. 1972*, *op. cit.*

[56] Par exemple Max Kozloff, « American Painting During the Cold War », *op. cit.*

De fait, les résultats compilés au chapitre 2 n'indiquent rien de tel et, de manière générale, il serait erroné de présupposer que les artistes impliqués dans les *peer panels* privilégient des candidats rigoureusement alignés sur leurs propres options artistiques – les témoignages et documents sur ces processus de sélection montrent parfois tout le contraire. Ce détour par les carrières parallèles du directeur du VAP permet plutôt de saisir les motivations de son engagement avant-gardiste et la manière dont celles-ci déteignent à un niveau plus général sur les modalités et les finalités de l'action de son département. O'Doherty et, avec lui, le Visual Arts Program s'intéressent aux avant-gardes contemporaines en priorité sous l'angle de leurs expérimentations, en particulier les nouveaux moyens et médiums artistiques qui commencent alors à se diffuser, selon une approche qui met donc plus l'accent sur leur dimension innovatrice qu'agonistique. Cet expérimentalisme s'articule à la volonté de revaloriser et de promouvoir la position de l'artiste dans la société américaine – et il n'est pas indifférent à cet égard que O'Doherty ait été lui-même un artiste –, deux orientations qui peuvent s'appuyer sur le système des panels caractéristique du NEA et la participation en leur sein des artistes d'avant-garde :

> *L'artiste, à mon sens, a été privé de sa pertinence* [relevance] *sociale par les vestiges du romantisme (qui le voit comme socialement incompétent) et par le pragmatisme américain (qui le voit comme inutile). […] Un paternalisme implicite est souvent adopté inconsciemment lorsqu'on traite avec les artistes. Le Visual Arts Program croit qu'un programme pour les artistes doit, autant que possible, être administré avec l'aide des artistes dans les commissions de sélection et de supervision. En attribuant aux artistes des responsabilités dont ils sont généralement privés, le NEA a contribué à mon sens à la rééducation du public, qui avait pris l'habitude de voir l'artiste comme un producteur défavorisé de biens privilégiés.*[57]

Un tel discours peut apparaître comme une réponse aux mobilisations qui ont agité le champ de l'art depuis la fin des années 1960, marquées par la volonté des artistes de (re)prendre de pouvoir sur les organisations structurantes du monde de l'art, musées et marché, dont ils se considèrent tout à la fois marginalisés institutionnellement et exploités économiquement. D'ailleurs, des réflexions et des mesures sont engagées sur la fiscalité des artistes, le droit d'auteur ou le droit de suite[58]. Néanmoins, ces initiatives restent limitées, surtout si on les compare aux efforts importants entrepris à la même période en RFA ou en France. Le langage employé par le National Council on the Arts, lors de la transition entre Geldzahler et O'Doherty, pour définir le sens des bourses aux artistes, demeure assez conservateur : « Si l'on veut que nos musées futurs soient remplis d'art de qualité, nos jeunes gens d'aujourd'hui doivent avoir l'opportunité d'apprendre leur métier »[59]. La revalorisation du statut d'artiste n'est donc pas

[57] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 69.

[58] *Ibid.* C'est la mission notamment du programme quelque peu hétéroclite, « Services to the Field », qui traite aussi bien de la fiscalité des œuvres que des dangers des pigments sur la santé des artistes (« Services to the Field Fiscal 1974 », mai 1974, NA-M/12, dossier « 35th Meeting (May 1974) »).

[59] National Council on the Arts, « Position Paper: Individual Grants », 26 janvier 1970, NA-M/5, « Eighteenth Meeting (May 22-24, 1970) ».

prioritairement comprise en termes de politique sociale. Elle n'est pas non plus poussée dans le sens des tendances autogestionnaires ou égalitaires les plus radicales que l'on trouve défendues par certains groupes d'artistes militants et espaces alternatifs à cette époque. Elle reste attachée à une logique hautement sélective et se situe en ce sens, sous le langage de l'*empowerment* des artistes, dans la continuité des débuts du NEA, où l'on trouvait déjà associés ces objectifs (l'élévation du statut social de l'artiste aux Etats-Unis ; l'encouragement à la production d'un art de qualité) et cette méthode (la distinction de l'excellence artistique par les pairs)[60]. O'Doherty, qui doit de toute façon se conformer à ces principes fixés au sommet du NEA, s'efforce surtout de lever toute réserve à l'engagement plein et entier de l'agence auprès des artistes jugés les plus prometteurs au sein du champ de l'art, pour permettre aux œuvres et aux tendances les moins conventionnelles de trouver le soutien des instances officielles[61].

2.2. La systématisation d'une politique artistique fédérale expérimentale

Cet approfondissement de l'engagement avant-gardiste du VAP trouve un premier symbole dans la redéfinition en janvier 1970 des « Visual Artists' Fellowships » qui ne sont plus présentées désormais comme des distinctions pour des accomplissements passés mais comme des bourses pour de futurs travaux[62], bien que ce changement soit poussé par des considérations politiques autant que par des convictions esthétiques : en attribuant ses aides à des recherches artistiques aux contours encore indéterminés, le NEA limite le risque de se trouver associé à des œuvres précises, potentiellement sujettes à polémiques, ou peut du moins se protéger en plaidant l'ignorance au moment du versement des bourses. Ces précautions indiquent bien toutefois, en creux, la volonté des responsables de l'agence de relâcher les contraintes et de prévenir les résistances, du côté de leurs tutelles politiques ou du grand public, qui pourraient les empêcher de suivre les développements les plus controversés ou déroutants de la création récente. C'est ce que va matérialiser une série de mesures plus spécifiques, visant à aligner les programmes du VAP sur la scène d'avant-garde la plus jeune et la plus novatrice.

2.2.1. Nouveaux médiums, nouvelles tendances, nouveaux artistes

L'expérimentalisme du VAP dans les années 1970, préfiguré déjà dans la décennie précédente par les subventions attribuées ponctuellement à des projets explorant les rapports art / science (comme Experiments in Art & Technology ou le Center for Advanced Visual

[60] Par contraste avec le mandat suivant de Melchert à la tête du VAP où la nette augmentation du nombre de bourses individuelles – environ 180 Visual Artists Fellowships accordées en moyenne chaque année entre 1977 et 1981 – estompe le caractère sélectif du programme et l'entraîne vers une logique d'aide sociale aux artistes vivants.

[61] Les analyses qui suivent s'opposent donc à la thèse de Donna M. Binkiewicz (d'ailleurs plus assénée que démontrée) selon laquelle le NEA aurait toujours privilégié, jusqu'à la fin des années 1970, un modernisme consacré et « les formules éprouvées plutôt que l'avant-garde » (*Federalizing the Muse*, *op. cit.*, p. 195).

[62] « L'accent a été mis, non plus sur des récompenses pour des réalisations passées, mais sur des bourses pour des développements futurs » (« Projects Recommended for Funding, FY70. Artists' Fellowships », mai 1970, NA-M/5, dossier « 18th Meeting »). C'est cette même année 1970 que le programme change de nom, passant d'un « prix » (« Visual Artists Awards ») à une « bourse » (« Artists Fellowships ») (NEA (éd.), *Annual Report 1969*, *op. cit.*, p. 52 ; *Id.* (éd.), *Annual Report 1970*, *op. cit.*, p. 50). Voir aussi à ce sujet John Pultz, *op. cit.*, p. 25.

Studies), se traduit par la création de catégories spécifiquement dédiées aux nouveaux médiums qui s'imposent alors dans le champ de l'avant-garde. Comme le constate O'Doherty, « au début des années 1970, il était clair que les énergies dans la peinture et la sculpture étaient en train, sinon de faiblir, au moins de prendre une pause pour considérer leur réorientation »[63]. Alors que les bourses aux artistes (encore désignés comme « peintres et sculpteurs » en 1968[64]) étaient auparavant attribuées sous une seule et même catégorie, des subdivisions sont introduites pour favoriser la reconnaissance de la photographie (1971), de l'estampe (1972), des arts appliqués (1973), de l'art vidéo (1975), de l'art conceptuel et de la performance (1976)[65]. Dès l'été 1973, le NCA avait approuvé une directive pour « aider les artistes engagés dans la peinture, la sculpture, l'estampe, etc., mais […] aussi les artistes engagés dans un travail conceptuel, de performance ou de vidéo dans un contexte d'art visuels »[66]. Rapidement, « du fait de la diversité des activités désormais clairement établie dans les arts visuels (peinture, sculpture, œuvres conceptuelles, performance, art vidéo) »[67], il apparaît nécessaire de spécialiser les bourses aux artistes pour s'assurer d'une bonne représentation de ces nouveaux sous-genres de l'art contemporain. Au printemps 1974, face à un ensemble de candidatures dont se détache une « large proportion d'artistes vidéo », la décision est prise de créer une catégorie spécifique pour les œuvres vidéo « créées dans un contexte d'arts visuels »[68]. L'année suivante, Joseph Kosuth est sollicité comme consultant pour l'art conceptuel, afin de traiter les candidatures afférentes, de mettre en place un panel spécialisé et de faire le lien avec les autres activités du VAP[69].

Parallèlement, au sein d'un programme-parapluie dont nous reparlerons (Intermediate Programs) est créée en 1973 une nouvelle catégorie de subventions pour les « Short Term Activities » visant à soutenir des projets difficilement classables, qui peinent à trouver les moyens de se financer. La liste des récipiendaires en 1973 – Michael Asher, Chris Burden, Peter Campus, Joan Jonas, Barbara Smith, etc.[70] – illustre bien l'attention portée à ces nouveaux moyens et méthodes de production artistique, touchant à la vidéo, au *body art*, aux installations conceptuelles, etc. L'année suivante, ce programme, « orienté vers des projets », avec « un accent spécial sur les activités privilégiées par les jeunes artistes – art conceptuel, performance et vidéo », est redéfini pour être intégré au programme ordinaire de bourses individuelles sous

[63] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 69-70.

[64] National Endowment for the Arts, *Annual Report 1968*, *op. cit.*, p. 75.

[65] Nancy Princenthal (éd.), *A Creative Legacy*, *op. cit.*, p. 18-19. Ces dates désignent la première année d'attribution de ces nouvelles catégories de bourses, ce qui signifie qu'elles ont en général été créées l'année précédente, d'où certaines différences de datation dans la présentation qu'en fait O'Doherty dans « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 67.

[66] Directive de juillet 1973 citée par Julie Moore, « Memorandum for the Record. Individual Fellowships (Visual Arts Program) », 19 juillet 1974, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ».

[67] « Visual Arts Fellowships Fiscal 75 », mai 1975, NA-M/14, dossier « 39th Meeting (May 1975) ».

[68] « Visual Artists Fellowships Fiscal 1974. Category II », mai 1974, NA-M/12, dossier « 35th Meeting ».

[69] « Visual Arts Fellowships Fiscal 75 », mai 1975, *op. cit.*

[70] « Short Term Activities (Pilot) », mai 1973, NA-M/10, dossier « 30th Meeting (May 1973) ».

la forme d'une catégorie d'âge, « puisque la plupart des talents les plus excitants présentés étaient des artistes de moins de 25 ans »[71]. Les Visual Artists' Fellowships se trouvent ainsi distinguées pour la première fois en catégories d'âge[72] et la répartition des bourses attribuées l'année suivante ne laisse guère de doute sur l'orientation que veut privilégier le VAP à travers cette nouvelle segmentation : 75% des *fellowships* vont à des artistes de moins de 35 ans et seulement 4% à des « seniors »[73]. Elle conforte et approfondit ainsi la volonté, manifestée dès la création du NEA, d'attribuer ces bourses en priorité à des artistes en début de carrière.

2.2.2. Un avant-gardisme certifié : le rôle toujours décisif des *peer panels*

Ces évolutions sont suivies et encouragées en retour par l'inclusion dans les *peer panels*, tout au long des années 1970, de figures pionnières de ces nouveaux genres artistiques que sont la vidéo, la performance ou l'art conceptuel, comme Joseph Kosuth, donc, mais aussi Robert Morris, Bruce Nauman, Peter Campus, Robert Watts ou Vito Acconci, auxquels s'ajoutent des conservateurs de musées également engagés en ce sens (comme Jane Livingston, Kynaston McShine, William Seitz ou Marcia Tucker) ainsi que des critiques d'art. Le NEA noue d'ailleurs avec ces derniers des liens étroits, non seulement à travers les panels, mais aussi par la création de programmes de soutien spécifiques : d'abord, en 1969, un Art Critics Workshop supervisé par Dore Ashton et Max Kozloff[74], puis un programme de résidence en 1970[75], et enfin en 1972 un système de bourses individuelles (Art Critics Fellowships)[76], dont bénéficient la plupart des grands noms de la critique d'art américaine au cours des années suivantes.

Le rôle de cette expertise externe reste essentiel, non seulement comme moteur de cette évolution mais aussi comme moyen de défense de l'avant-gardisme du VAP. C'est ce qu'illustre un désaccord qui oppose à l'été 1974, encore une fois, Straight et O'Doherty, lorsque le premier doit signer en l'absence de Hanks les lettres d'attributions des *fellowships*, une validation d'habitude purement formelle puisqu'elle intervient après le choix des panels et la confirmation du National Council on the Arts. Straight, interloqué à la lecture des descriptions des projets artistiques récompensés, réclame de réexaminer les dossiers de candidature de 35 d'entre eux (sur 70), en valide finalement une partie qu'il juge « futiles mais pas trop préjudiciables »[77], et refuse en revanche de donner son accord à cinq propositions restantes : la première, de James Pomeroy, consiste à répandre de la peinture de Haydey, Idaho, à Cody, Wyoming, soit les lieux de naissance d'Ezra Pound et Jackson Pollock ; la deuxième, de Marc

[71] « Visual Artists Fellowships Fiscal 1974. Category II », mai 1974, *op. cit.*

[72] *Senior artists* pour les plus de 50 ans, *artists in mid-career* pour les 35-50 ans, *younger artists* pour les 25-35 ans et *beginning artists* en-dessous de 25 ans (« Visual Arts Fellowships Fiscal 75 », mai 1975, *op. cit.*).

[73] Même si le fait que leur montant croisse en fonction de l'âge joue aussi en ce sens (*ibid.*)

[74] « Art Critics Workshop », mai 1969, NA-M/4, dossier « 15th meeting ».

[75] « Artists and Critics in Residence Program (Pilot) », mai 1970, NA-M/5, dossier, « 18th Meeting ».

[76] NEA, *Annual Report 1972*, *op. cit.*, p. 111.

[77] Michael Straight, *Nancy Hanks*, *op. cit.*, p. 288.

Thorpe, envisage la création d'un opéra en collaboration avec des marsouins dans le stade d'un oceanarium ; la troisième, de Richard Harder, prévoit de construire puis de détruire une sculpture en l'espace d'une journée ; la quatrième est due à Darryl Sapien qui affirme vouloir « perpétrer une sorte de coup d'Etat contre l'oligarchie artistique de San Francisco » en « s'emparant d'espaces vacants » pour en faire des « sites de création fonctionnels » ; et la dernière, de Bonnie Sherk, imagine louer un grand atelier pour vivre en communauté, sous le regard d'une caméra, aux côtés d'une truie, d'un chevreuil, de deux lapins, d'un singe laineux, de tourterelles, d'un chat et de deux enfants de chaque sexe[78]. Si ces courts descriptifs ne font rien pour atténuer l'excentricité apparente des projets retenus, surtout aux yeux d'un profane comme Straight, ceux-ci relèvent bien de tendances qui animent le champ des avant-gardes dans les années 1960-1970 (Land art, art conceptuel, performance, art engagé, etc.). Le refus « entêté » de Straight (selon ses propres mots) contraint O'Doherty et Hanks à organiser une réunion d'urgence et à reconfirmer la valeur de chaque artiste et projet auprès de spécialistes reconnus, comme les conservatrices du Whitney Museum, Barbara Haskell et Marcia Tucker, appelées par le NEA à certifier qu'il s'agit, dans chacun de ces cas, d'un « artiste sérieux »[79].

Cet épisode a d'abord pour conséquence que le NEA cesse de demander aux artistes un descriptif de leurs projets et déclare désormais financer, non plus de futures œuvres, mais simplement « du temps et du matériel »[80]. Il permet de souligner un autre point important : bien que O'Doherty garde la main sur la nomination des *peer panels*, il serait erroné d'en déduire que les choix de subvention de son département sont le résultat de l'arbitraire d'une petite coterie placée sous son autorité, pour reprendre un lieu commun des critiques adressées aux politiques et aux institutions de l'art contemporain. Les bourses et distinctions que l'agence accorde dans ce domaine correspondent aux valeurs et tendances alors reconnues par une grande variété d'acteurs du monde de l'art américain, y compris dans des institutions établies comme le Whitney Museum. Elles admettent en conséquence ce que l'on pourrait appeler une forme de pluralisme avant-gardiste, comme s'en félicitent les responsables du programme en 1974 : « une saine variété de styles et de médiums sont représentés, parmi lesquels des minimalistes monumentaux, des environnementalistes, des abstraits post-lyriques, des structuralistes de corde et de bois, des *earthworkers* et des artistes de la performance, des expressionnistes, des conceptualistes et une variété de réalistes »[81]. En ce sens, la volonté

[78] D'après *ibid.*, p. 288-289 ; *Id.*, *Twigs for an Eagle Nest*, *op. cit.*, p. 130-132 ; et note de Julie Moore à Nancy Hanks, « Visual Arts Fellowships », 19 juillet 1974, NA-AF/11, dossier « Visual Arts ».

[79] *Ibid.*

[80] En se fondant principalement sur les CV, les catalogues et la presse à propos des artistes candidats, au lieu de la présentation de son projet par l'artiste (*ibid.*).

[81] Il est intéressant, au passage, de remarquer que ces catégorisations contemporaines de la scène d'avant-garde n'ont pas toutes été retenues par les historiens de l'art » (« Visual Arts Program Fiscal 1974. Artists Fellowships – Category I », février 1974, NA-M/11, dossier « 34th Meeting (Feb, 1974) »).

d'ouvrir plus encore le VAP aux nouveaux médiums répond moins au goût personnel de son directeur ou à un préjugé de clan pour un dogme esthétique particulier qu'à une analyse de la création artistique contemporaine et des attentes de ses acteurs, comme essaie de l'expliquer O'Doherty à Straight lors de la réunion de médiation précédemment mentionnée :

> *Il y a le sentiment dans la communauté artistique que les frontières traditionnelles entre les différents médiums artistiques doivent être desserrées, voire disparaître tout à fait […]. Outre la vidéo, les artistes visuels sont aussi impliqués dans d'autres domaines non-traditionnels : la* performance *[…] ; les* œuvres environnementales *[…] ; l'*art conceptuel *[…]. En discutant de la pertinence du soutien à ces activités, Brian a fait la remarque importante qu'elles existent depuis suffisamment longtemps pour être codifiées par les musées et les historiens de l'art. Du fait de la sérieuse responsabilité que représente l'extension des fonds publics, ces pratiques n'ont pas été immédiatement soutenues dès qu'elles ont émergé. […] Bien que les* earthworks *existent depuis la fin des années 1960, c'est seulement en 1974 que le programme du NEA Works of Art in Public Places a attribué des fonds spécialement pour la commande d'un* earthwork *– Grand Rapids a reçu une subvention pour un Robert Morris* [112].[82]

Les décideurs du VAP peuvent aussi se prévaloir des recommandations de leur autorité de tutelle, le National Council on the Arts, qui réaffirme dans une résolution de janvier 1970, au moment de la transition Stevens-Hanks, l'importance d'adapter les bourses individuelles aux transformations les plus récentes du champ de l'art – même si ses membres n'imaginent sans doute pas l'avant-gardisme radical auquel peut aboutir la traduction concrète de ces directives, une fois passées par le tamis des *peer panels* : « Les arts et les demandes qui leur sont adressées par le public changent constamment […]. Par conséquent, le Conseil et les équipes [du NEA] voient les programmes et les procédures comme évolutives. Ils doivent être constamment mis à l'épreuve et souvent ré-orientés pour s'adapter à des situations changeantes »[83].

2.2.3. *Works of Art in Public Places* : de la sculpture moderniste aux installations *in situ*

Cet approfondissement de l'avant-gardisme du département, par la promotion de nouveaux médiums et le soutien à des carrières et des tendances émergentes, se retrouve dans l'autre programme emblématique du VAP, celui des Works of Art in Public Places (WAPP). Ce type de commande, nous l'avons déjà noté, implique par définition une confrontation à un public généralement ignorant des évolutions artistiques les plus récentes, poussant leurs responsables à privilégier des orientations plus tempérées que pour des subventions, expositions ou acquisitions dont la réception est limitée à un public informé. Dans le cas du WAPP, c'est ce qui avait amené à focaliser les premiers projets sur des commandes à des artistes plutôt âgés et réputés, produisant des sculptures monumentales abstraites, apparentées à un art moderne déjà muséalisé – ce qui n'empêchait pas d'ailleurs les réactions de rejet d'un public encore assez hostile à l'abstraction –, comme Alexander Calder (Grand Rapids, 1967-1969 [63]),

[82] Julie Moore, « Individual Fellowships (Visual Arts Program) », 19 juillet 1974, *op. cit.*
[83] NCA, « Position Paper: Individual grants », 26 janvier 1970, NA-M/4 « 18th Meeting (May 22-24, 1970) ».

Isamu Noguchi (Seattle, 1968-1969), Tony Smith (Hawaï, 1969-1977) ou Louise Nevelson (Scottsdale, 1970-1973 [104])[84]. C'était d'autant plus le cas que la philosophie initiale du programme, imaginé par le directeur du MoMA René d'Harnoncourt, visait surtout à distinguer les grands noms de la sculpture nationale et se présentait, en des termes assez conventionnels, comme un programme d'embellissement des villes et paysages américains.

Dès son arrivée, O'Doherty pousse pour l'introduction de choix plus jeunes et risqués, comme il se permet de le rappeler en 1970 au *peer panel* chargé de la sélection d'un artiste pour une commande à Wichita : « il a été recommandé au comité que des sculpteurs d'un genre plus aventureux soient considérés comme une alternative aux placements de bon père de famille (calderesques) »[85]. Cette volonté est réaffirmée à chaque nouveau projet au début des années 1970. A Lansing, où une commande à Claes Oldenburg est envisagée dans un premier temps, O'Doherty se félicite qu'un tel choix « sorte du country-club restreint des Nevelson, Noguchi, Calder, Rickey, etc. »[86]. Pour la ville de Jackson, dans le Mississippi, le premier choix est celui de Rockne Krebs, un artiste de 33 ans concevant des installations lumineuses à l'aide de lasers, ce qui réjouit à nouveau le directeur du VAP : « ce choix diversifie très bien notre programme et répond aux critiques selon lesquelles nous n'aurions pas été assez aventureux et n'aurions pas accordé d'attention au domaine art et technologie. Et Krebs, à 33 ans, est jeune, au sommet de ses capacités et contrebalance le casting gériatrique lié à notre image au WAPP »[87]. A Minneapolis enfin, dans un projet qui prend la forme d'expositions en plein air, avec des œuvres d'Armajani, Le Va ou Wegman, le NEA a « recommandé que le programme ne néglige pas les artistes jeunes, expérimentaux et non éprouvés » et O'Doherty se montre satisfait d'un « résultat […] expérimental et vivant » qui représente « un test pour déterminer la réponse du public aux œuvres expérimentales », alors que celles-ci « traditionnellement […] ont été reçues par des controverses »[88]. De fait, tout en continuant de recourir régulièrement aux grandes sculptures abstraites du « country-club » moderniste des Nevelson, Noguchi ou Rickey, le programme fait de plus en plus de place aux représentants des avant-gardes postérieures, comme Serra (St. Louis, 1972-1983), Oldenburg (Las Vegas 1973-1980), Morris (Grand Rapids, 1974 [112]), Piene (Minneapolis, 1975-1976), Turrell (New York, 1975-1981), Heizer (Seattle, 1976-1977) ou Lichtenstein (Miami, 1977-1979 [131]). Leurs œuvres, aux techniques et matériaux moins conventionnels que leurs prédécesseurs, suivent généralement une conception plus contextuelle

[84] Ce sont là les quatre premières commandes du WAPP (avec la date de la commande et la date de la complétion de l'œuvre) : voir Mary E. McCombie, *op. cit.*, p. 252-254.

[85] « Projects Recommended for Funding – Fiscal Year 1970. Works of Art in Public Places », janvier 1970, NA-M/4, dossier « Seventeenth Meeting (Jan. 1970) ».

[86] Note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks du 21 juillet 1972, citée dans Mary E. McCombie, *op. cit.*, p. 136.

[87] Note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks du 22 novembre 1971, cité dans *ibid.*, p. 149. Ce projet aussi est abandonné dans un second temps au profit d'un artiste plus local et consensuel, James Clover.

[88] « Comments by Brian O'Doherty on Minneapolis Sculpture », 15 octobre 1970, NA-NH-AF/11.

et environnementale, « *site-specific* », qui vise à contrecarrer l'isolement traditionnel de l'œuvre-monument parachutée dans l'espace public, voire à estomper la frontière entre art et non-art – ce qui ne signifie pas pour autant que ces intentions soient bien comprises et que leurs résultats soient toujours mieux reçus. En témoigne la *Stone Field Sculpture* de Carl Andre [127], une œuvre conçue pour Hartford (Connecticut) entre 1976 et 1977, constituée simplement de 36 rochers de taille variable, déplacés sur une parcelle de gazon dans le centre-ville et disposés en une série de rangées inégales, à l'origine d'une polémique qui conduit l'artiste à venir lui-même présenter et expliquer à plusieurs reprises son travail à la population locale[89].

2.3. Le New York State Council on the Arts, à l'appui de l'artiste créatif

Si son expérimentalisme n'est peut-être pas aussi ostensiblement affiché qu'au NEA, le NYSCA démontre bien une même volonté d'approfondissement du soutien à la création actuelle et la conscience d'une nécessaire adaptation aux transformations récentes des moyens de production artistique[90]. L'action de son propre Visual Arts Program au cours des années 1970 est prédominée par l'ambition d'étendre le soutien (direct et indirect) aux artistes individuels, pour ne pas se cantonner au subventionnement d'institutions établies. Celles-ci occupent en effet une grande place dans les missions du NYSCA après la mise en place du plan exceptionnel d'aide aux musées voulu en 1970 par Rockefeller[91]. Cet objectif va se traduire, comme nous le verrons ensuite, par des aides aux espaces alternatifs alors bourgeonnants. Il passe aussi par la création d'un programme sans doute moins connu, le Creative Artists Public Service Program (CAPS). Celui-ci doit permettre au NYSCA de contourner sa législation qui limite ses financements aux organisations *nonprofit*, à l'exclusion donc des entreprises lucratives, mais aussi des artistes individuels. John B. Hightower et son successeur à la tête du NYSCA, Eric Larrabee, font du CAPS une organisation théoriquement indépendante, liée seulement par contrat avec le NYSCA, même si dans les faits l'agence la finance presque totalement, l'accueille dans ses locaux, nomme à toutes les places de son conseil de direction ses propres membres et s'occupe de lui transmettre les demandes d'artistes qu'elle reçoit[92] : c'est là un nouvel exemple du caractère parfois artificiel de la séparation public / privé, en particulier dans le cas de ces organisations parapubliques qu'affectionnent les administrateurs culturels américains ou ouest-allemands. En-dehors de cette particularité, ses procédures de

[89] Voir à ce sujet Mary E. McCombie, *op. cit.*, p. 171-181 ; et Andy L. Harney, *op. cit.*, p. 76-78.

[90] « Dans les dernières années, les arts visuels ont été l'objet de définitions toujours changeantes, au fur et à mesure qu'ils intégraient de nouveaux territoires d'expression. De la même manière, le Visual Arts Program du Conseil n'a jamais été le même d'une année à l'autre – les projets et les concepts ont fréquemment changé et l'orientation a évolué pour refléter les besoins actuels. » (Allon Schoener, « Visual Arts Program », NYSCA (éd.), *Annual Report 1970-1971*, *op. cit.*, p. 89).

[91] Voir *supra*, chap. 7, 2.3.1.

[92] A partir de 1975, la direction du CAPS s'autonomise du NYSCA, mais reste entièrement dépendante de son financement, ce qui est à l'origine de dissensions entre les deux structures. L'histoire du CAPS (du point de vue, alors assez critique, de la direction du NYSCA) est donnée dans « History of CAPS », juin 1983, NYSA-D/84, dossier « History of CAPS ».

sélection sont inspirées des *fellowships* du NEA, avec un système de panels faisant la part belle aux artistes et critiques d'art, parmi lesquels on trouve, pêle-mêle, Annette Michelson (1971), Faith Ringgold (1972) ou Robert Morris (1974), même si la portée du programme est par définition plus locale, dans le choix des sélectionneurs comme des sélectionnés, plus rares à disposer d'une réputation nationale ou internationale[93]. Outre une dimension sociale marquée et originale, sur laquelle nous reviendrons plus loin, le CAPS se distingue par sa focalisation pluridisciplinaire sur « l'artiste créatif », avec une attention toute particulière, là aussi, pour les nouveaux médiums : dès ses débuts, des catégories sont dédiées à la photographie, au graphisme, à l'art vidéo ou multimédia et même à la xérographie (avec le mécénat de Xerox)[94].

Loin d'être unique en son genre, le CAPS fait partie d'un éventail de programmes satellites du NYSCA adoptant, au service de la création artistique, ce modèle d'organisations parapubliques (créées ou non par l'agence). C'est le cas par exemple de la Gallery Association of New York, créée en 1972 pour faciliter le partage d'expositions et de moyens d'exposition pour plus d'une centaine d'organisations à but non lucratif, du Film and Video Bureau qui aide à la présentation d'œuvres et de manifestations d'artistes vidéo ou encore du Media Equipment Resource Center, qui prête gratuitement aux artistes du matériel audiovisuel[95]. Comme on le voit, il s'agit là de donner aux artistes des moyens de travail techniques, matériels, légaux, etc. plutôt que de les soutenir par une sélection fondée sur le mérite. Il se dégage toutefois de certaines de ces initiatives des options esthétiques plus précises, comme dans le cas de son programme de rencontres entre artistes et étudiants en arts. Créé en 1968 avec à sa tête l'important critique d'art new-yorkais Irving Sandler[96], le projet Critic's Choice consiste au départ à faire visiter à des étudiants en art les ateliers d'artistes en pointe de la scène new-yorkaise de l'époque, sous l'égide de critiques d'art nommés par Sandler, comme Max Kozloff et Lucy Lippard en 1970[97]. Il est complété à partir de 1970 par un programme dans lequel il va finir par se fondre, le Visiting Artists Program, qui consiste cette fois à organiser des visites d'artistes dans des classes. De 1968 à 1975, la liste des artistes[98] et des critiques d'art[99]

[93] La sélectivité reste forte puisque seuls 4% des candidats obtiennent une réponse positive et, comme s'en félicitent les organisateurs du programme, une haute proportion d'entre eux ont aussi obtenu la bourse du Guggenheim (note de Henry Allen Moe et Mrs. David Levene à Seymour H. Knox, « Creative Artists Public Service Program », 7 septembre 1972, NYSA-D/18, dossier « Council Subcommittee – CAPS »).

[94] Sur le CAPS, voir NYSA-D/18 et 84 ; MOMA-L, dossier « CREATIVE ARTISTS PUBLIC SERVICE PROGRAM: miscellaneous uncataloged material » ; et les rapports annuels du NYSCA.

[95] NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 45-46

[96] Le tout premier responsable est Samuel Gould, mais Sandler est appelé dès février 1969 par Schoener, début d'une longue collaboration avec le NYSCA (lettre du 18 février 1969, CRI-IS/51, dossier NYSCA, 1968-70 »).

[97] Trudie Grace, « Visiting Artists », NYSCA (éd.), *Annual Report 1970-1971*, *op. cit.*, 109.

[98] Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Lynda Benglis, Hollis Frampton, Philip Glass, Dan Graham, Nancy Graves, Nancy Holt, Douglas Huebler, Alex Katz, Barry Le Va, Roy Lichtenstein, Brice Marden, Jonas Mekas, Alice Neel, Richard Nonas, Nam June Paik, Philip Pearlstein, Howardena Pindell, Yvonne Rainer, Ed Ruscha, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Steina et Woody Vasulka, Tom Wesselmann, Robert Whitman…

[99] Lawrence Alloway, Dore Ashton, Eva Cockcroft, Hans Enzensberger, Ivan Karp, Pat Mainardi, Robert Pincus-Witten, Barbara Rose, Meyer Schapiro, Leo Steinberg, John Szwarkowski, Jan van der Marck…

impliqués se lit à la manière d'une anthologie de la scène d'avant-garde new-yorkaise de l'époque. On y retrouve, là aussi, ce pluralisme avant-gardiste qui caractérisait déjà le travail de O'Doherty à Washington, à l'encontre de toute focalisation exclusive sur une tendance singulière. Sandler répartit ainsi les artistes sélectionnés en une dizaine de tendances différentes : « *abstract expressionism, color-field, hard edge, pop art, op art, minimal, figure, sculpture, light* »[100]. Comme il l'explique lui-même :

> *Au cours des dernières années, l'attention du public amateur d'art a été monopolisée par un style après l'autre. La croyance qui prévaut est que chaque style successif est l'avant-garde et qu'il constitue un standard absolu (aussi transitoire soit-il) qui rend tous les autres styles obsolètes. La valeur en art est ainsi rendue dépendante de la nouveauté. Je suis convaincu que ce point de vue est dépassé.*[101]

Cette affirmation correspond non seulement à la vision que Sandler a du rôle d'une administration culturelle comme le NYSCA, obligée de respecter un pluralisme esthétique minimal, mais aussi à son analyse de la situation artistique contemporaine, les années 1970 représentant selon lui le moment de passage d'un avant-gardisme monodirectionnel à un pluralisme post-moderniste, voire post-avant-gardiste[102]. Elle ne se confond pas en ce sens avec une réaction anti-avant-gardiste à la manière de Straight, mais plutôt à une volonté de dépasser l'avant-garde au sens, historiciste et exclusif, qu'a pris ce terme sous la plume des critiques d'art modernistes des années 1950-1960 – une autre manière, en somme, de contester Greenberg que les approches précédemment citées de O'Doherty, Krauss ou Steinberg.

3. *Alternative spaces* : un instrument d'action publique dans le champ des avant-gardes

Mais l'élément le plus caractéristique de l'orientation artistique adoptée dans les années 1970 par ces administrations culturelles est sans nul doute l'action précoce et soutenue menée en faveur des espaces alternatifs, dont le réseau, disparate et à bords flous, constitue à cette période le principal terrain et support de l'avant-garde aux Etats-Unis, à New York en particulier : « peut-être l'évolution la plus importante des années 1970 », selon O'Doherty[103].

3.1. L'histoire mythifiée des espaces alternatifs

Ces espaces, dès fin de la décennie et jusqu'à aujourd'hui, ont suscité d'importantes expositions et publications[104], souvent marquées par une fascination nostalgique et une

[100] Les trois noms envisagés pour la figuration (Pearlstein, Golub, Katz) sont en outre loin d'être des peintres traditionnalistes (brouillon préparatoire de la main d'Irving Sandler, GRI-IS/51, dossier « NYSCA, 1968-1970 »).

[101] Cité dans NYSCA (éd.), *Annual Report 1969-1970*, *op. cit.*, p. 69-70.

[102] Irving Sandler, « Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism », *op. cit.*

[103] « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 68.

[104] Jacki Apple, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, cat. exp., The New Museum, New York (9 mai-16 juin 1981), New York, The New Museum, 1981 ; Robyn Brentano, Mark Savitt (éd.), *112 Workshop/112 Greene Street: History, Artists, and Artworks*, New York, New York University Press, 1981 ; Julie Ault (éd.), *Alternative Art*, *op. cit.*, ; Alan Moore, *Collectivities: Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists Organizations, 1969-1985*, thèse de doctorat, University of New York, 2000 ; Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (éd.), *Alternative Histories*, *op. cit.* En France, deux publications sont récemment parues à ce sujet : Cristelle Terroni, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes, PUR, 2015 ; et Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs*, *op. cit.*

héroïsation rétrospective, d'autant que leur histoire a d'abord été écrite par d'anciens acteurs de ces diverses aventures ou par des historiens militants[105]. Cette historiographie hagiographique repose sur deux piliers. D'une part, elle assimile les multiples organisations désignées par cette formule d'*alternative spaces* à un « mouvement » relativement homogène[106], dans ses formes et surtout dans ses objectifs, à savoir la remise en cause de l'*establishment*, dans le monde de l'art et au-delà : « en faisant des œuvres qui étaient à la fois non-commerciales et non imprégnées de l'aura de l'art muséal », explique ainsi l'un de ces historiens, « les artistes impliqués dans les espaces alternatifs cherchaient à empêcher la transformation de leur production artistique en "un outil de contrôle idéologique et de légitimation culturelle" »[107]. D'autre part, elle mythifie les débuts de ces espaces alternatifs, par contraste avec leur supposée institutionnalisation ultérieure et leur récupération par ce même *establishment* qu'ils prétendaient combattre. Dans ce récit reconstruit, le NEA et le NYSCA jouent souvent le mauvais rôle. Cela va d'accusations assez caricaturales, qui imputent à ces administrations une volonté de contrôle et de répression dissimulée[108], à des refus de principe de l'intervention gouvernementale[109], qui conduisent, sans que cela ne semble toujours bien conscient ou assumé, à lui préférer le modèle américain traditionnel et assez peu « alternatif » de la philanthropie privée[110], en passant par des critiques plus subtiles qui s'attaquent aux transformations subreptices qu'a fait subir à certains espaces alternatifs, initialement hostiles à toute forme de hiérarchie et d'organisation fixes, l'obligation de se conformer à des règles et des procédures bureaucratiques pour obtenir des fonds publics[111]. Si ce dernier argument paraît plus judicieux,

[105] Comme le note Pauline Chevalier, plus distante vis-à-vis de cette légende dorée, « l'histoire des espaces alternatifs est d'abord une histoire de l'alternative par ses acteurs eux-mêmes » (*ibid.*, p. 12).

[106] C'est la perspective de Julie Ault, *op. cit.*, p. 3-4. Pauline Chevalier défend une approche plus différenciée, à rebours de cet « aplanissement des ruptures et des différences entre les espaces alternatifs » (*op. cit.*, p. 13).

[107] Brian Wallis, « Public Funding and Alternative Spaces », Julie Ault (éd.), *op. cit.*, p. 165-167 (la formule citée est empruntée à Benjamin Buchloh).

[108] « Si l'on regarde de plus près l'histoire de l'implication du NEA dans les espaces alternatifs, un motif apparaît clairement : dès le début, le NEA, tout en soutenant en apparence les espaces alternatifs, a toujours visé à définir et restreindre leurs activités. En particulier, le NEA a obligé stratégiquement les espaces alternatifs à devenir plus institutionnalisés, à chercher et reposer sur des financements aux montants toujours plus grands, à redéfinir le rôle des artistes contemporains comme des travailleurs professionnels et à déterminer le type d'art qui y était fait et montré. » (*Ibid.*, p. 165).

[109] « Puisque la plupart des espaces alternatifs dépendent de *State arts councils* pour une part substantielle de leur financement […] et que ces conseils eux-mêmes sont soumis au contrôle des politiciens, les priorités des espaces alternatifs sont érodées » (Robyn Brentano *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. XI).

[110] C'est l'option ouvertement privilégiée par Holly Solomon, actrice et collectionneuse qui fonde en 1969 sur sa fortune personnelle l'un des premiers espaces dits alternatifs, le 98 Greene Street (plus tard transformé en galerie commerciale), et refuse toute subvention publique, considérant que « les artistes doivent pouvoir mener une vie digne et que trouver des soutiens privés est une part centrale de l'activité culturelle » (citée dans Melissa Rachleff, « Do It Yourself: Histories of Alternatives », Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (éd.), p. 26).

[111] « Un dilemme important auquel font face les structures et espaces alternatifs est l'apparition de la bureaucratie et de la hiérarchie. L'ouverture et la volonté de flexibilité, dans la programmation comme dans les opérations quotidiennes, sont fréquemment sacrifiées au profit des exigences liées à la régularité des subventions, qui réclament des procédures administratives conventionnelles et statiques. La stabilité financière prend le pas lorsque les loyers et salaires sont en retard. Dans ces conditions, il est difficile d'être spontané ou de débattre de questions essentielles sur la philosophie et la mission du lieu. » (Julie Ault, citée dans Melissa Rachleff, *op. cit.*, p. 38). Cet argument se retrouve dans Robyn Brentano *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. X et Jacki Apple, *op. cit.*, p. 5-6.

il tend néanmoins, lui aussi, à présupposer une relation d'indépendance totale et de succession temporelle nette entre des espaces alternatifs originels, jugés seuls authentiques, et des agences gouvernementales qui se seraient immiscées peu à peu dans leur fonctionnement, jusqu'à faire advenir une deuxième ou une troisième génération de pseudo *alternative spaces*[112].

Or, un examen historique attentif du développement de ces aides publiques montre d'abord que, loin d'arriver après-coup et en réaction, les administrations culturelles sont impliquées directement dès 1970 dans ce « mouvement » et participent donc à l'essor initial de ces espaces. Plus encore, avant même les premières subventions du NEA et du NYSCA, la multiplication des *alternative spaces* a été rendue possible par un accord trouvé avec la ville de New York par les artistes mobilisés pour la préservation et la facilitation de leur installation dans les anciens immeubles industriels et commerciaux de SoHo, menacés de démolition[113]. D'autre part, l'action du NEA ou du NYSCA dans ce domaine ne peut certainement pas être décrite comme une forme de « contrôle social » (selon la thèse de Brian Wallis), ni même ne suit de manière univoque une logique de normalisation bureaucratique. Elle emprunte des voies et poursuit des buts dont la diversité est mal rendue par ce que ses critiques nomment « institutionnalisation ». Réciproquement, les espaces alternatifs sont loin d'adopter, face à ce risque de l'institutionnalisation, un modèle uniforme : le spontanéisme radical associé aux toutes premières années de l'emblématique 112 Greene St. [84] (créé par Jeffrey Lew et animé surtout par Gordon Matta-Clark) ne représente qu'une tendance possible, à côté de laquelle coexistent des structures beaucoup plus organisées et, si l'on veut, « institutionnalisées », à l'instar d'une galerie coopérative féministe comme A.I.R. (créée en 1972) [118], d'une organisation dotée d'une direction artistique unique, comparable en ce sens à un centre d'art classique, comme l'Institute for Art and Urban Resources d'Alanna Heiss (1971), d'une galerie non lucrative fondée sur le mécénat privé comme le 98 Greene St. de Holly Solomon (1969) ou encore de centres d'art communautaires engagés en faveur de la reconnaissance de l'art et de la culture de minorités ethniques comme le Studio Museum in Harlem (1968) ou El Taller Boricua (1969)[114]. En termes d'esthétique également, la notion d'alternative s'est considérablement élargie, puisqu'elle se limitait au départ à des lieux de création dédiés à des formes artistiques émergentes et des œuvres *in-progress* (performance, sculpture post-minimale), exclues des musées comme du marché de l'art ; sa définition n'a intégré que plus tardivement des

[112] « Plusieurs espaces […] ont non seulement survécu mais prospéré […]. Ils ne peuvent plus cependant être identifiés, définis ou précisément désignés comme des espaces alternatifs dans l'esprit de ce que cela signifiait originellement au début et au milieu des années 1970. » (Jacki Apple, *op. cit.*, p. 5).

[113] Dès 1961, le programme A.I.R. (pour « Artist in Residence ») est lancé par la municipalité, sous la pression des artistes, pour régulariser les ateliers implantés à SoHo. Après diverses interruptions et pressions en retour des organisations d'artistes, la situation est définitivement légalisée en 1971 par le Department of Cultural Affairs, avec l'appui du NYSCA (Pauline Chevalier, *op. cit.*, p. 30-52 ; Ryna A. Segal, *op. cit.*, p. 30-31).

[114] Pour reprendre quelques-uns des premiers espaces alternatifs listés par Julie Ault (éd.), *op. cit.*

organisations comme les galeries coopératives et les centres communautaires, où peuvent être montrées des œuvres plus conventionnelles. Enfin, leurs buts peuvent aussi considérablement varier, des ambitions les plus révolutionnaires de renversement des institutions artistiques établies à la volonté plus « réformiste » de faciliter l'entrée dans le monde de l'art pour des artistes débutants, en passant par tous les degrés intermédiaires : expositions d'artistes appartenant à des catégories marginalisés par les musées ou le marché (artistes femmes ou racisés), création d'espaces libres d'expérimentation artistique collective, etc.

3.2. « Le vrai pouls de cette époque » : les espaces alternatifs au NEA

Au NEA, l'origine du soutien aux espaces alternatifs remonte à la mise en place des « Intermediate Programs », dont une version pilote est créée peu de temps après l'arrivée de O'Doherty à la tête du VAP, en octobre 1970[115]. De manière intéressante, celle-ci est précédée par une subvention accordée en janvier 1970 à l'un des lieux les plus emblématiques de l'Ecole de New-York dans l'après-guerre, le « Club »[116], comme un symbole du relais passé entre l'avant-garde abstraite expressionniste des années 1950, ses bars, ses ateliers et ses galeries coopératives dans Greenwich Village, et les espaces alternatifs rayonnant autour de SoHo à partir de la fin des années 1960[117]. Les Intermediate Programs s'inscrivent aussi dans une relative continuité vis-à-vis de la première époque du VAP sous Geldzahler, qui cherchait déjà à soutenir des structures collectives d'expérimentations dans le domaine, surtout, de l'art et des sciences ainsi que des ateliers, lieux d'échanges et d'apprentissage, pour les artistes et étudiants en art. Subdivisés en trois programmes (Workshops, Artists' Services, Short-Term Activities), les Intermediate Programs tirent leur nom de la zone intermédiaire qu'ils entendent couvrir, entre bourses individuelles aux artistes et subventions aux musées, soit les deux principaux domaines d'action du VAP jusque-là, avec un degré d'indétermination assumée[118] :

> *Il s'agit d'une catégorie générale entre l'individu et l'institution. Elle est créée en réponse à de nombreuses demandes de groupes d'artistes […]. En général, le but de ces activités est de faciliter la production d'art, de former de jeunes artistes, de prodiguer des informations et des conseils pour les artistes, de découvrir de nouveaux moyens d'exposer et de trouver de nouveaux marchés pour les œuvres des artistes.*[119]

[115] La première mention que nous ayons trouvée de ce nouveau programme dans les documents officiels du NEA date du 9 octobre 1970 (NA-M/5, dossier « Briefing Book (Oct. 9, 1970) »).

[116] On retrouve, dans la justification de cette bourse, des préoccupations proches des espaces alternatifs alors émergents : « Le Club […] est administré par des artistes pour des artistes et son cadre semi-informel lui donne une valeur que les tentatives plus "officielles" de promouvoir ces discussions n'ont pas. […] Les équipes du Visual Arts Program pensent que les forums d'artistes doivent être subventionnés autant que possible. Cela renforce la communauté artistique, lui donne une base et une identité hors de la situation marchand-galerie et de ce que beaucoup d'artistes ressentent comme l'étreinte hégémonique des musées. » (« Projects Recommended for Funding – Fiscal Year 1970. The 23rd Street Art Club », janvier 1970, NA-M/4, dossier « Seventeenth Meeting »).

[117] Cet héritage est bien souligné par Pauline Chevalier, *op. cit.*, p. 27-30 et p. 53-56.

[118] « Quand les premières candidatures ont commencé à apparaître à l'Endowment, "nous ne savions pas ce qu'étaient ces lieux", explique O'Doherty […]. L'Endowment avait développé un "Intermediate Program" […] qui était bon, selon O'Doherty, parce que personne ne pouvait vraiment le cerner et il était donc libre d'évoluer. » (Kay Larson, « Rooms with a point of view », *ARTnews*, vol. 76, n°8, octobre 1977, p. 35).

[119] « Visual Arts General FY 1971. Recommended. Intermediate Programs (Pilot Program, Allocation) »,

Dès les premiers mois de 1971, le NEA est ainsi en mesure d'attribuer des subventions à des structures comme The Museum of Conceptual Art à San Francisco, Museum A Project of Living Artists à New York ou l'Intermediate Institute (prédécesseur de The Kitchen), puis les années suivantes, au 112 Greene St, à l'Institute for Art and Urban Resources, au Women's Interart Center, etc. « L'impact de ce programme pilote dans le monde de l'art a été considérable », se réjouissent alors les responsables du VAP, qui entendent en faire « une entreprise majeure du NEA »[120]. S'il faut attendre 1977 pour que le programme prenne le nom d'« Alternative Spaces » – il avait déjà été renommé en 1972 « Workshop Program » –, le terme même d'« *alternative* » est en usage au sein de l'agence dès 1972 au moins[121]. Il paraît en revanche abusif d'attribuer à O'Doherty la paternité de cette dénomination, comme lui-même et d'autres auteurs le font[122] : en 1970 déjà, le NYSCA parlait d'« *alternative arts organizations* » pour désigner son propre programme de soutien à ces espaces[123], et le terme d'« *alternative* » apparaît plus généralement comme un lieu commun du lexique de la contre-culture dès les années 1960[124]. Il est clair néanmoins que ces agences gouvernementales ont fortement contribué à fixer et diffuser cette formule dans le monde de l'art. Surtout, le NEA embrasse pour une bonne part la philosophie sous-jacente à ces premiers espaces, orientés vers la création collective et l'expérimentation hors des médiums artistiques traditionnels : le programme, expliquent ses responsables, doit « encourager les artistes à tester idées et médiums et à concevoir des modes de collaboration »[125] ; il vise en particulier à soutenir « les artistes et les groupes engagés dans des activités processuelles et la performance, dans l'art technologique, dans des expositions générées par les artistes et dans des entreprises coopératives » [126].

O'Doherty a donc de bonnes raisons d'affirmer que lui et son service « ont été impliqués dès le début, juste au moment où ces espaces ont commencé à exister »[127]. Mais cet « heureux accident historique »[128], selon ses mots, n'est pas si fortuit que cela. C'est au 112 Greene Street que O'Doherty lui-même crée son premier *Rope Drawing* en 1972[129] et, quatre ans plus tard, il

octobre 1970, NA-M/5, dossier « Nineteenth Meeting (Oct. 30-31, 1970) ».

[120] « Visual Arts General FY 1971. Recommended. Intermediate Programs (Pilot Program) », mai 1971, NA-M/6, dossier « 21st Meeting (May 1971) ».

[121] A propos de l'Institute for Art and Urban Resources de Heiss, qualifié d'« alternative "para-galeries" » (« Visual Arts Program – FY 1973. Chairman's Actions », septembre 1972, NA-M/9, dossier « 27th Meeting »).

[122] Brian O'Doherty le revendique dans un entretien donné à Cristelle Terroni (« Les espaces alternatifs new-yorkais, nouvelles instances de légitimation artistique », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2014, http://journals.openedition.org/rrca/615 (consulté le 11 août 2021)). On retrouve cette idée par exemple dans Kay Larson, *op. cit.*, p. 36 ou Brian Wallis, *op. cit.*, p. 171.

[123] « Il est apparu clairement au cours de l'année écoulée que de nombreux groupes candidatant pour des aides, malgré leur nouveauté ou leur manque de stature institutionnelle, servent d'"organisations artistiques alternatives" par rapport aux musées » (NYSCA (éd.), *Annual Report 1970-1971*, *op. cit.*, p. 100).

[124] Pauline Chevalier, *op. cit.*, p. 11.

[125] « Artists' Workshops (Intermediate Program) », mai 1972, NA-M/8, dossier « 25th Meeting ».

[126] « Visual Arts Program. Final Draft », NA-M/7, dossier « 24th Meeting (Feb. 1972) ».

[127] Kay Larson, *op. cit.*, p. 35. Voir aussi à ce sujet notre entretien avec Brian O'Doherty, *op. cit.*

[128] *Ibid.*

[129] Christa-Maria Lerm Hayes, *op. cit.*, p. 294.

participe à la fameuse exposition inaugurale du PS1 (le nouvel espace ouvert par Alanna Heiss dans le Queens, grâce d'ailleurs à une bourse du NEA), « Rooms » [116], sorte d'anthologie de la scène alternative de l'époque[130]. Heiss elle-même fait régulièrement partie des panels chargés du Workshops / Alternative Spaces Program, tout comme Irving Sandler, le cofondateur en 1973 d'Artists Space dont nous reparlerons plus loin[131], ou Marcia Tucker, future fondatrice du New Museum en 1977[132]. Il faut donc encore souligner le rôle décisif des mécanismes de délégation des décisions artistiques du NEA à des professionnels issus du champ d'intervention concerné, qui rendent ces décisions particulièrement réactives aux transformations les plus récentes dans ce domaine, auxquelles ces professionnels participent souvent directement.

Outre ce facteur désormais bien identifié, l'« heureux accident » tient aussi à la convergence relative entre les visées du VAP à ce moment-là et ce que proposent un certain nombre de ces *alternative spaces*. Leur fonctionnement, fondé sur la prise en main par les artistes eux-mêmes de services habituellement dévolus à des institutions extérieures (musées, galeries), correspond d'abord à la conviction de O'Doherty de la nécessité d'une réévaluation du rôle et de la responsabilité sociale de l'artiste : « ces ateliers et ces espaces alternatifs démontrent que les artistes peuvent initier des organisations qui servent leurs besoins »[133]. Le soutien que leur apporte le NEA répond aussi à la volonté de l'agence, à mesure qu'augmente ses moyens, de servir les artistes par d'autres moyens que les bourses de travail : les Intermediate Programs intègrent, on l'a vu, des formes de services techniques aux artistes et, parallèlement, des programmes de résidences sont mis en place par le VAP. Ils servent, en troisième lieu, un but souvent négligé, celui de la décentralisation de la création artistique : pour des sommes modiques, le VAP est en mesure de soutenir des espaces de travail et d'exposition collectifs directement insérés dans les centres-villes des principales métropoles américaines et, bien que New York, Chicago ou San Francisco se taillent la part du lion, les listes de récipiendaires démontrent l'intérêt porté aux villes plus éloignées de ces centres traditionnels (comme Detroit, Ketchum, Portland, Tampa ou Tucson pour la seule année 1975[134]), au point que les responsables du programme le louent comme un moyen de « décentraliser l'activité artistique hors de New York »[135] (une façon aussi de complaire à leur hiérarchie). Sur un plan plus proprement esthétique, enfin, le VAP peut se targuer en 1974 de soutenir « 11 ateliers multimédias, 2 ateliers vidéo, 3 dans le domaine de la performance et 3 dans l'art conceptuel »

[130] Alanna Heiss (éd.), *Rooms*, cat. exp., P.S.1., New York (1er septembre-26 juin 1976), New York, Institute for Art and Urban Resources, 1977.

[131] Par exemple en 1975, une année d'ailleurs où l'Institute for Art and Urban Resources reçoit la subvention maximale de 15 000 $ (« Visual Arts Program Fiscal 1975 », février 1975, NA-M/13, dossier « 38th Meeting »).

[132] En 1974 (NEA (éd.), *Annual Report 1974*, *op. cit.*, p. 105).

[133] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 68.

[134] NEA (éd.), *Annual Report 1975*, *op. cit.*, p. 107-108.

[135] « Recommended. Workshop Program », février 1974, NA-M/11, dossier « 34th Meeting (Feb. 1974) ».

(sur une quarantaine de lieux cités)[136]. Les espaces alternatifs apparaissent comme le lieu central, au début des années 1970, de cet expérimentalisme artistique, en rupture avec les cadres banalisés du modernisme, qui constitue, avec un certain historicisme avant-gardiste, le principe recteur des choix de O'Doherty à la tête de son département :

> *Dans ces espaces se trouvait le vrai pouls de cette époque […] Les post-minimalistes qui avaient commencé à dévier des normes modernistes étaient en train d'être lentement incorporés au mainstream à New York. C'était la combinaison de ce qui commençait à se produire à New York avec les post-minimalistes et d'artistes à travers tout le pays qui partaient dans tous les sens. Entre 1970 et 1977, il y avait tellement d'excitation et d'énergie. C'était une période très spéciale et le NEA a aidé à l'alimenter.*[137]

Cela ne signifie pas pour autant que le NEA embrasse pleinement toutes les aspirations des espaces alternatifs. Wallis note à juste titre le maintien, dans la présentation publique du programme, d'objectifs et de catégories d'évaluation évoquant le légitimisme culturel le plus convenu, soit précisément la cible des contestations d'une partie des *alternative spaces*[138] – même s'il faut faire la part aussi de ce que O'Doherty doit concéder dans chacun de ses projets au National Council on the Arts chargé de valider ses choix et dont les membres, moins spécialisés, plus établis, se voient comme les garants du niveau d'excellence de l'agence. Il est indéniable néanmoins que le directeur du VAP n'adopte pas les aspects les plus utopiques ou oppositionnels des espaces alternatifs, que ce soit leurs contenus directement politiques[139] ou même seulement les aspirations à une réforme de fond du monde de l'art. Il exprime bien une certaine défiance pourtant vis-à-vis des *trustees* des musées, jugés incapables « de comprendre les enjeux contemporains »[140] ou du pouvoir des galeries sur les carrières artistiques :

> *Je voulais offrir aux artistes des lieux qui pourraient les aider s'ils n'étaient pas viables dans le monde artistique marchand. […] Les galeristes n'aimaient pas du tout ça parce qu'ils détenaient tout le pouvoir, et ce qu'ils voulaient c'était tout contrôler : contrôler les artistes, qui choisir, qui ne pas choisir, qui est à la mode, qui ne l'est pas, qui est poussé, médiatisé, qui ne l'est pas, quelles commissions ils prennent… c'est le négoce… ils n'ont donc pas aimé qu'il y ait un autre centre de pouvoir, et que le gouvernement fédéral les court-circuite.*[141]

---

[136] *Ibid.*

[137] Entretien d'août 1984 avec Elaine King, *Pluralism in the Visual Arts*, *op. cit.*, p. 159.

[138] Selon Wallis, le désir de O'Doherty d'aider la « création artistique non-conventionnelle s'accompagnait souvent d'un bagage plus conventionnel. Il expliquait, par exemple, qu'à travers les espaces alternatifs "les *meilleurs* artistes locaux sont intégrés dans les canaux de reconnaissance nationaux […]". Des déclarations de ce type démontre les contradictions du soutien du NEA aux espaces alternatifs. La plupart des buts du NEA étaient précisément ceux auxquels s'opposaient les espaces alternatifs : la notion de qualité […], l'influence déterminante du *star-system* du monde de l'art […] et la distribution *top-down* de la crédibilité artistique » (*op. cit.*, p. 172).

[139] Le commentaire porté sur la subvention accordée à l'Intermediate Institute (The Kitchen) pour des projets incluant Max Neuhaus, le Pulsa Group ou Nam June Paik est révélateur de la défiance du VAP vis-à-vis de la politisation du champ artistique à cette période, jugée peu compatible avec l'exigence de qualité : « Intermedia Institute fait le meilleur travail dans le domaine art et technologie en ce moment. C'est parce qu'il travaille avec des artistes individuels, des composeurs, des *media freaks*, etc. sur des projets spécifiques, sans les forcer à payer leur billet idéologique pour je ne sais quelle Utopie. L'Institute […] a les pieds sur terre ». (« Chairman's Actions. Short-term activities (Intermediate Program », mai 1972, NA-M/8, dossier « 25th Meeting »).

[140] Brian O'Doherty, « Introduction », *Id.* (éd.), *Museums in Crisis*, New York, George Braziller, 1972, p. 2.

[141] Cité par Cristelle Terroni, « Les espaces alternatifs new-yorkais… », *op. cit.*

Mais il n'imagine pas cependant porter à leur encontre de critique frontale ni soutenir, à travers son Alternative Spaces Program, un modèle qui puisse sérieusement s'y substituer. La perspective est d'emblée de compléter et relayer les institutions plus traditionnelles du monde de l'art, éventuellement de les concurrencer, mais certainement pas de les renverser : « les ateliers, les *Kunsthalle*, les espaces alternatifs procurent maintenant une structure para-muséale qui poursuit certaines des tâches de clarification autrefois prises en charge par les musées »[142].

3.3. Le NYSCA, premier soutien des espaces alternatifs

Le NYSCA, plus encore que le NEA, va offrir une aide soutenue aux espaces alternatifs new-yorkais. Les origines de son programme sont assez différentes, puisqu'il s'enracine plutôt dans un programme à connotation éducative – en accord avec l'orientation générale du NYSCA, dès ses débuts plus attentif que son homologue fédéral aux problématiques sociales de l'accès à la culture. Son programme dédié prend d'ailleurs le nom, initialement, de « Community Projects in the Visual Arts », une branche créée en 1970, grâce à l'augmentation du budget général de l'agence, pour aider en priorité, comme son nom l'indique, les « *community arts organizations* »[143], notion difficilement traduisible qui renvoie en général à des associations culturelles de petite taille, implantées localement et plutôt urbaines, qui font souvent une large place à des activités socio-éducatives. Si les associations les plus diverses dominent donc les premières listes des récipiendaires de ces aides[144] – de campagnes contre la pollution automobile à la construction dans les écoles publiques de dômes géodésiques à la Buckminster Fuller –, ce programme ne se réduit pas à cela et s'intéresse, dès le départ, à ce que sa directrice Trudie Grace appelle déjà en 1970 les « organisations artistiques alternatives »[145] : les Community Projects visent « des groupes nouvellement formés, travaillant dans des territoires inexplorés, […] qui requièrent de nouveaux critères d'évaluation […] [et] diffèrent des institutions artistiques traditionnelles en termes de taille, de structure et d'atmosphère »[146]. Bien que ces visées initiales restent, comme dans le cas du NEA, assez ouvertes et indéterminées, elles incluent bien la volonté de toucher, au-delà des associations socio-culturelles, des lieux de collaboration artistique plus expérimentaux, dans leurs formes comme dans leurs contenus. Ce n'est que progressivement, cependant, que cette seconde ambition, consistant à « encourag[er] les possibilités d'expositions hors des galeries commerciales et des musées »[147], va prendre le pas sur la première orientation socio-éducative, sous l'effet à la fois de la multiplication des

[142] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 68.

[143] Allon Schoener, « Visual Arts Program », NYSCA (éd.), *Annual Report 1970-1971*, *op. cit.*, p. 89.

[144] « La plus large part de ces aides a couvert les coûts d'activités éducatives – cours, conférences, ateliers et exposition – avec un accent mis sur une instruction de qualité » (Trudie Grace, « Community Projects in the Visual Arts », NYSCA (éd.), *Annual Report 1971-1972*, *op. cit.*, p. 107 et pages suivantes pour la liste des projets).

[145] *Ibid.*, p. 100.

[146] *Ibid.*

[147] Lucy Kostelanetz, « Visual Arts », NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 46.

demandes extérieures en ce sens[148] et de la volonté du NYSCA d'approfondir son soutien direct aux artistes[149]. En 1973, le programme est ainsi renommé « Visual Arts Services »[150] et affiche plus clairement sa volonté d'appuyer ces nouvelles structures, qu'il s'agisse de « lieux d'exposition alternatifs au système des galeries commerciales », de « coopératives d'artistes » ou d'« ateliers professionnels »[151] : « ces "espaces alternatifs" procurent aux artistes un espace pour exposer et travailler et offrent des opportunités pour des installations, des événements et des performances non conventionnels »[152]. Cette dernière remarque indique bien que le programme n'est pas dirigé vers un soutien indifférencié à l'artiste professionnel. La solidarité entre le financement de ces structures et l'engagement avant-gardiste de l'agence est claire, comme le note un bilan rétrospectif en 1978 : « l'essor de nouveaux modes d'exposition de l'art coïncide avec beaucoup de nouvelles formes d'art en voie de création »[153].

La chronologie et les motifs de développement du soutien du NYSCA aux *alternative spaces* sont donc comparables à ceux du NEA, si ce n'est qu'il se fonde au départ sur l'ambition « d'éduquer et de stimuler un public pour les arts visuels »[154] – une préoccupation quasiment absente au niveau fédéral où l'aide aux espaces alternatifs n'est pas pensée en conjonction avec les enjeux de diffusion publique de la création artistique. Une autre différence tient aux sommes et aux efforts investis dans ce domaine, bien plus importants du côté du NYSCA que du NEA, contrairement à ce que l'on pourrait attendre. Au cours leurs premières années d'existence, entre 1970 et 1974, l'Intermediate Programs dépense un peu moins de 670 000 $[155] et le Community Projects in the Visual Arts plus de 2,9 millions[156], bien que le second ne concerne pas exclusivement les espaces alternatifs. Mais, surtout, le NYSCA prend en 1972 le parti – tout à fait inédit puisque le NYSCA comme le NEA s'interdisaient jusque-là de créer des organisations *ex nihilo* – de fonder son propre lieu d'exposition, Artists Space, exemple par excellence de l'intrication entre l'essor des espaces alternatifs et le développement de ces programmes gouvernementaux. Si Artists Space est statutairement indépendant du NYSCA, il en est bien une initiative directe[157] et en tire la quasi-totalité de ses fonds avant les années 1980.

[148] « Ces groupes [les espaces alternatifs] présentent un paradoxe intéressant en ceci qu'ils sont assez nouveaux et émergents (souvent 3 à 5 ans d'ancienneté) et pourtant ils se développent à pas de géant. […] Ces organisations démontrent un potentiel énorme d'expansion du programme » (« The State of Visual Arts Services », avril 1978, note non signée, NYSA-M/10, dossier « Council Retreat Avril 5-6, 1978 »).

[149] « Au cours des dernières années, la croissance des galeries coopératives et d'autres installations non commerciales a permis au Conseil d'apporter plus de soutien en direction des artistes individuels. » (*Ibid.*).

[150] Lucy Kostelanetz, « Visual Arts », NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 36.

[151] NYSCA (éd.), *Annual Report 1974-1975*, *op. cit.*, p. 66.

[152] NYSCA (éd.), *Annual Report 1975-1976, 1976-1977*, *op. cit.*, p. 80.

[153] « The State of Visual Arts Services », *op. cit.*

[154] Lucy Kostelanetz, « Visual Arts », NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 36.

[155] D'après les rapports annuels du NEA des années 1971 à 1974, en incluant les sous-programmes Workshops, Short-Term Activities et Artists' Services. Elaine King (*op. cit.*, p. 200) a des chiffres différents mais qui aboutissent à un total du même ordre de grandeur (583 000 $).

[156] D'après les rapports annuels du NYSCA de 1970-1971 à 1973-1974.

[157] Lucy Kostelanetz, « Visual Arts », NYSCA, *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 46.

3.4. Artists Space : un espace alternatif gouvernemental

La création d'Artists Space revient au premier chef à Trudie Grace, alors directrice des Community Projects in the Visual Arts, recrutée en 1969 par le NYSCA[158], et Irving Sandler, qui s'occupait depuis cette même date du programme Visiting Artists mentionné plus haut. Ce dernier était administré en fait à l'extérieur du NYSCA à proprement parler, par le biais d'un montage complexe, que Sandler clarifie en déposant en novembre 1972 les statuts du Committee for the Visual Arts, en vue de nouer des missions contractuelles plus étendues avec l'agence[159]. Grace comme Sandler ont en effet le sentiment que le NYSCA n'œuvre pas assez en faveur des artistes[160] et les réunions informelles qu'ils mènent début 1973 avec divers artistes liés à la scène alternative new-yorkaise de l'époque (en particulier Richard Nonas[161]), afin de mieux cerner les besoins auxquels répondre, les confortent dans l'idée qu'il manque des lieux d'exposition pour des artistes que les galeries ne sont pas capables ou désireuses de présenter[162]. Après avoir convaincu le directeur du NYSCA de la pertinence du projet[163], Grace démissionne l'été 1973 et, avec l'aide d'une première subvention de 50 000 $ versée par l'agence au Committee for the Visual Arts[164] et de la crédibilité que donne au projet la participation de Sandler[165], elle ouvre en octobre 1973 à SoHo le nouvel espace, dont elle prend la direction, avec pour but premier l'exposition d'artistes non affiliés à des galeries commerciales. Artists Space ne se résume pas cependant à un lieu d'exposition mais se conçoit plutôt comme une plateforme de services multiples aux artistes, allant de l'Emergency Materials Fund, qui offre aux artistes de couvrir leurs frais d'exposition dans des galeries *nonprofit*, à un programme de résidence d'artistes, en passant par la tenue d'un « Unaffiliated Artists File » dans lequel curateurs, galeristes et collectionneurs peuvent consulter à loisir des images déposées par les artistes qui le souhaitent[166]. Mais le trait le plus remarquable d'Artists Space à ses débuts, et qui se retrouve jusque dans son nom, est la volonté d'adopter un fonctionnement démocratique et égalitaire, accordant aux artistes eux-mêmes un pouvoir de décision, bien que ses deux responsables soient une ex-administratrice culturelle et un critique d'art :

[158] NYSCA (éd.), *Annual Report 1969-1970*, *op. cit.*, p. 129.

[159] *A Report on the First Ten Years of the Committee for the Visual Arts/Artists Space*, novembre 1982, p. 76-80, GRI-IS/47, dossier « Artists Space, 1974-1989 ».

[160] D'après son directeur adjoint, Artists Space « a été le moyen pour le NYSCA de diriger des fonds directement vers les artistes à un niveau plus proche qu'il ne pouvait le faire par lui-même » (Ragland Watkins dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *5000 Artists Return to Artists Space*, *op. cit.*, p. 135).

[161] Entretien avec Trudie Grace et Irving Sandler dans *ibid.*, p. 25.

[162] « Un problème pénible auquel étaient confrontés de nombreux excellents artistes de New York était le manque d'opportunités pour exposer leur travail. Les galeries existantes n'étaient pas capables ou disposées à offrir des expositions à un grand nombre d'artistes qui le méritaient » (Irving Sandler cité dans Nancy Princenthal, « Pluralism's Progress: A Short History of Artists Space », GRI-IS/47, dossier « Artists Space, 1974-1989 »).

[163] Les linéaments du projet sont présentés dans une note de Trudie Grace à Eric Larrabee du 14 décembre 1972, « Support of Individual Artists », NYSA-D/19, dossier « Visual Arts ».

[164] NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 134.

[165] D'après la correspondance entre les deux à l'été 1973 dans GRI-IS/47, dossier « Artists Space 1970-1980 ».

[166] « Committee for the Visual Arts, Inc. », non daté, FL AS/1, dossier 7.

Nous voulions que les artistes aient un pouvoir de décision majeur d'emblée. Nous avons décidé que la moitié de notre board *serait composée d'artistes. Nous pensions que cela nous rendrait différents des organisations artistiques typiques qui sont contrôlées par des trustees et des administrateurs non-artistes. Et les artistes choisiraient qui montrer.*[167]

Nous avons déjà évoqué le mode de sélection original mis en place pour les premiers cycles d'exposition et fondé sur la sélection de jeunes artistes par des artistes plus reconnus, eux-mêmes désignés à l'issue d'une sorte de vaste sondage de la communauté artistique new-yorkaise[168]. Des expositions sont organisées également à partir de l'Unaffiliated Artists File, dans lequel des exposants sont désignés par les artistes non-affiliés eux-mêmes[169]. En amont de ces premiers programmes d'exposition, la conception même du lieu est née d'échanges entre Grace, Sandler et de « petits groupes d'artistes, avec l'idée que les artistes savent mieux que quiconque ce dont la communauté artistique a besoin »[170]. De manière générale, comme l'explique Grace, « puisque nous étions soutenus par le NYSCA, il était presque requis que nous soyons réactifs à toute idée extérieure » et « ouverts nuits et jours tant qu'il y avait une demande »[171]. Cette interprétation originale de l'obligation de service public se mêle à une approche libertaire de l'usage du lieu, assez proche de ce que l'on retrouve au même moment dans d'autres espaces alternatifs comme le 112 Greene Street. C'est ainsi, par exemple, que Grace laisse un soir les clefs à un petit groupe mené par John Cage, qui y tiennent une série de lectures et de performances avant d'y passer la nuit sur des matelas de fortune[172]. Dans le même esprit, le choix et l'accrochage des œuvres à chaque exposition est en général laissé à l'entière liberté des artistes exposants. S'il faut faire la part des mythifications et des exagérations rétrospectives assimilant Artists Space, parfois avec une dose d'ironie, à un « collectif marxiste »[173] ou « un refuge pour l'égalitarisme »[174], cette grande liberté laissée aux artistes semble confirmée par plusieurs témoignages : « leur attitude curatoriale », se remémore Silvia Kolbowski, « était le laissez-faire »[175] ; Artists Space, ajoute Carolee Schneemann, « offrait une situation où l'on pouvait expérimenter, essayer des choses, prendre des risques et ces risques étaient sans précédent. […] Il y avait quelque chose d'excitant et de communautaire »[176]. C'est d'autant plus le cas qu'à ses débuts, la structure assume jusqu'à un certain degré une position antagoniste vis-à-vis du monde de l'art, caractéristique des fractions politisées de la scène alternative et proche du modèle des galeries coopératives. « Nous voulions faire », explique

[167] Trudie Grace dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 21.
[168] Voir *supra*, chapitre 7, 1.2.3.
[169] Entretien avec Trudie Grace et Irving Sandler dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 23.
[170] Herb Tam, Lindsay Aveilhe, « Interview with Irving Sandler. Artists Space », Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (éd.), *op. cit.*, p. 82.
[171] Entretien avec Trudie Grace et Irving Sandler dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 23.
[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*, p. 141.
[174] Nancy Princenthal, « Pluralism's Progress: A Short History of Artists Space », *op. cit.*
[175] Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 123.
[176] Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 29.

Grace, « une organisation aussi ouverte et irréprochable que possible car nous ressentions de manière aiguë que le système des galeries était verrouillé et contrôlé par les critiques, les curateurs et les marchands »[177]. De fait, Artists Space devient rapidement aussi un lieu d'échanges à teneur politique entre artistes et groupes militants : plusieurs rencontres et débats publics s'y tiennent, comme une table ronde en février 1975 intitulée « Perimeters of Protest », avec Carl Andre, Hans Haacke, Linda Nochlin, Nancy Spero ou May Stevens[178], tandis que le groupe Artists Meeting for Cultural Change, formé en réaction à une exposition du Whitney Museum célébrant la collection Rockefeller, s'y réunit un dimanche par mois[179]. Ce faisant, Artists Space se trouve confronté à une tension qui traverse toute la scène alternative à cette époque, exacerbée par la mission de service public aux artistes que l'organisation s'est donnée : « Il se passait deux choses contradictoires. Premièrement, nous essayions de faire accepter ces artistes dans le monde de l'art. Et deuxièmement, il y avait la possibilité de créer un monde de l'art alternatif, ce que, bien sûr, nous n'avons jamais réussi à faire »[180].

Cette attitude oppositionnelle va logiquement de pair avec un engagement avant-gardiste : même si Grace et Sandler n'ont pas la main sur la programmation artistique à proprement parler, leur positionnement dans le monde de l'art new-yorkais comme leurs choix de fonctionnement répondent bien à la volonté d'ouvrir un espace pour un art neuf et non conventionnel, qui peine à accéder à la reconnaissance dans les circuits traditionnels. Le mécanisme même de sélection de jeunes artistes non-affiliés, au-delà de ses visées démocratiques, est motivé par cette ambition prospective : « nous voulions inclure des artistes qui étaient complètement inconnus »[181] et « les premiers processus de sélection nous ont confirmé […] que les artistes sont les baromètres et les sources d'information les plus précis sur l'art émergent »[182]. De fait, même si tous les artistes choisis n'ont pas connu par la suite une carrière reconnue, Laurie Anderson [107], Barbara Kruger ou Liz Philipps obtiennent dès 1973 parmi les premières expositions de leurs jeunes carrières sur recommandation, respectivement, de Vito Acconci, Jane Kaufman et Peter Plagens. Comme l'indiquent ces noms, une attention toute particulière est portée aux nouveaux médiums – un programme de projections régulières de films et vidéos d'artistes est mis en place dès l'ouverture –, le contournement des galeries visant non seulement à offrir des opportunités à un nombre alors croissant de jeunes artistes que le marché de l'art ne peut absorber, mais aussi à donner de la publicité et de la reconnaissance à « certains artistes dont les œuvres […] n'étaient pas viables commercialement, du moins à

[177] Entretien avec Trudie Grace et Irving Sandler dans *ibid.*, p. 21.
[178] FL-AS/1, dossier 19, « Group Show, Painting and Sculpture ».
[179] FL-AS/96, dossier 28.
[180] Entretien avec Trudie Grace et Irving Sandler dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 24.
[181] *Ibid.*, p.23.
[182] Irving Sandler, cité dans *A Report on the First Ten Years…*, *op. cit.*, p. 12.

cette époque », comme « l'art conceptuel ou même la photographie [et] toutes sortes de grandes œuvres qui ne rentrent pas dans une maison »[183]. Comme l'analyse Helene Winer en 1979,

> *Artists Space a été formé […] à une période où les canaux de soutien habituels avaient échoué à s'ajuster aux changements radicaux qui se produisaient dans l'art […] Les changements qui ont affecté la forme, le contenu et les intentions de l'art n'ont pas seulement causé de grandes difficultés à montrer cet art dans les musées ou les galeries commerciales mais ils ont même mis en question l'opportunité de le faire. La galerie et le musée étaient conçus pour montrer des œuvres qui sont autosuffisantes, durables, transportables et identifiables précisément comme peintures ou sculptures […] Mais l'art de la décennie a été fragmenté et transitoire, ne s'est pas cantonné à des objectifs visuels et n'était pas nécessairement de la peinture ou de la sculpture.*[184]

Cette combinaison fragile entre désirs d'autogestion (ou du moins de codétermination poussée avec les artistes), discours anti-« *establishment* » (mêlés d'envies mal assumées de l'intégrer) et expérimentations avant-gardistes (au-delà du vieux couple peinture/sculpture) apparente bien Artists Space à un espace alternatif typique. A partir de la nomination de Winer à sa tête en 1975, les deux premiers aspects, à savoir l'organisation démocratique du lieu[185] et ses solidarités militantes[186], s'estompent toutefois peu à peu pour ne plus laisser subsister que l'ambition prospective, avec succès d'ailleurs : grâce à ses liens avec un autre espace alternatif à Buffalo, Hallwalls (cofondé par Robert Longo et Cindy Sherman notamment)[187], Winer co-organise en 1977 avec Douglas Crimp la fameuse exposition « Pictures » [125], qui va donner son nom à une importante mouvance (la « Pictures Generation ») qu'elle défendra ensuite dans sa propre galerie commerciale, Metro Pictures, ouverte en 1980. Si l'on peut parler en ce sens, à partir de la fin des années 1970, d'une forme d'institutionnalisation ou de normalisation d'Artists Space, qui adopte le modèle d'un centre d'art contemporain plus classique et abandonne, comme beaucoup, sa volonté originelle d'opposition à l'« *establishment* » et au marché de l'art, l'histoire de ce lieu démontre bien toutefois que l'intervention gouvernementale n'est pas incompatible a priori avec l'appartenance à la scène alternative. L'insistance sur le caractère démocratique des procédures et la place laissée au libre choix des artistes dans le fonctionnement du lieu atteignent d'ailleurs un degré plus élevé que dans bien d'autres espaces alternatifs et galeries coopératives. Dans ce cas précis, l'objectif de service public au bénéfice

[183] Herb Tam, Lindsay Aveilhe, « Interview with Irving Sandler », *op. cit.*, p. 82.

[184] Cité dans Nancy Princenthal, « Pluralism's Progress », *op. cit.* page 2.

[185] « Sous l'ère Helene Winer, je pense que le programme a été beaucoup moins démocratique […]. Elle a créé une identité pour elle-même et pour l'institution, mais je ne crois pas que c'était démocratique » (Entretien avec Claudia Gould, FL-AS/110, dossier 11). « J'ai fait ce que je pensais nécessaire pour exposer ce qui était nouveau et intéressant dans l'art », explique quant à elle Winer, ce qui a réclamé de se distancer des « gens dans le monde de l'art qui étaient impliqués dans la création de l'organisation autour de certains principes égalitaires » (Entretien de Matt Mullican, Cindy Sherman et Valerie Smith avec Helene Winer, FL-AS/109, dossier 10).

[186] D'après son directeur adjoint, « Helene était gênée par le côté libéral au grand cœur [*bleeding heart liberal*] de la chose. […] Lorsque Helene est arrivée, tout cela a cessé. » (Ragland Watkins cité dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 135). Selon Winer elle-même, « il y avait des réunions politiques la nuit [à Artists Space]. Je crains bien ne pas avoir été très sympathique envers cet autre univers d'activités qui n'étaient pas associées au reste des programmes que nous établissions » (Entretien avec Matt Mullican *et al.*, *op. cit.*).

[187] Sur Hallwalls, voir Cristelle Terroni, *New York Seventies*, *op. cit.*, p. 43-50.

des artistes a en fait exacerbé et renforcé la volonté de mise à disposition libre des moyens de création, d'exposition et de diffusion de l'organisation. Sans aller jusqu'à suivre Sandler lorsqu'il affirme qu'Artists Space « a été l'inspiration de je ne sais combien des 300 espaces alternatifs parce que nous étions les premiers »[188], on ne peut en tout cas le considérer à l'inverse comme le symbole d'une phase plus tardive d'affaiblissement des *alternative spaces* par leur incorporation aux mécanismes de soutien officiels, comme le défendent certains auteurs[189].

3.5. Institutionnalisation et récupération : retour sur une historiographie réductrice

Au-delà même d'Artists Space, les programmes de soutien aux espaces alternatifs du NEA et du NYSCA sont en place dès 1970-1971 et bien d'autres structures emblématiques de ce « mouvement » en bénéficient dès leurs débuts – en général à partir de leur deuxième d'existence seulement, les agences gouvernementales étant toujours réticentes à financer la création d'une nouvelle organisation. L'Institute for Art and Urban Resources d'Alanna Heiss a reçoit ainsi régulièrement d'importantes subventions, de sa fondation en 1971[190] jusqu'à la création du PS1 en 1976, financée notamment grâce à une « *challenge grant* » exceptionnelle de 150 000 $ du NEA[191] (et devenu depuis une extension du MoMA). Le 112 Greene Street de Jeffrey Lew et Gordon Matta-Clark, souvent considéré comme le premier et le plus authentique de ces espaces alternatifs[192], obtient dès sa troisième année d'existence des financements du NEA et du NYSCA[193], dont les représentants, loin de s'effrayer du caractère anarchique de ses activités, se déclarent au contraire « très impressionnés par [son] programme d'expositions ouvert [*open-ended*] qui permet aux artistes non-affiliés de montrer leur travail »[194]. Deux ans plus tard, en 1975, il est financé par le NYSCA à hauteur de 87% de son budget[195], bien aidé en cela par son conseil d'administration, composé notamment de Geldzahler, McShine, Rauschenberg, Rosenquist et Tucker[196], signe d'une certaine fluidité dès cette époque entre les mondes de l'alternative, des grands musées, des politiques gouvernementales et du marché. Des galeries coopératives féministes comme A.I.R.[197] ou le Women's Interart Center[198] se

[188] Entretien avec Trudie Grace et Irving Sandler dans Claudia Gould, Valerie Smith (éd.), *op. cit.*, p. 26.

[189] Par exemple Melissa Rachleff, *op. cit.*, p. 29.

[190] Sur ses quatre premières années de financement par le NYSCA, de 1972 à 1975, l'IAUR, pourtant l'un des espaces alternatifs au budget le plus conséquent, voit son budget pris en charge à 44% par l'agence new-yorkaise, soit environ 150 000 $, sans compter donc le NEA (d'après les données budgétaires trouvées dans NYSA-GF/291).

[191] « News Release: The Institute for Art and Urban Resources, Inc., Awarded $150 000 Challenge Grant by the National Endowment for the Arts », 10 octobre 1978, MOMAA-PS1/VIII.C.34. Le « Challenge Grants Program » est mis en place en 1976 par le NEA pour délivrer des bourses exceptionnelles à la condition que les institutions récipiendaires puissent lever trois fois cette somme en fonds privés. Outre cette bourse, l'IAUR reçoit 320 000$ entre 1977 et 1979 de la part du NEA et du NYSCA (MOMAA-PS1/VIII.C.23).

[192] Voir par exemple « Interview with Alanna Heiss », Lauren Rosati *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 62.

[193] NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 132 ; NEA (éd.), *Annual Report 1973*, *op. cit.*, p. 105.

[194] James Reinish, « Program Review », 23 octobre 1973, NYSA-GF/639, dossier « 112 Workshop ».

[195] Et 66% l'année suivante (R. Wall, « Fiscal Review Sheet 1977-78 », 19 mai 1977, *ibid.*).

[196] James Reinish, « Program Review », 8 juillet 1975, *ibid.*

[197] A.I.R. Gallery obtient du NYSCA deux bourses de 8500 $ au total dès sa première année d'existence (NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 72 et 133).

[198] Celui-ci acquiert un lieu permanent en 1971 grâce à une bourse du NYSCA (Julie Ault (éd.), *op. cit.*, p. 28).

développent aussi essentiellement grâce à ces bourses publiques. De nombreuses petites revues d'avant-garde, qui constituent un élément fondamental, parfois négligé, de cette scène alternative, reposent en bonne partie sur ces subventions, à l'instar d'*Avalanche* (créée en 1969)[199], *Art-Rite* (1973)[200] ou *Afterimage* (1972)[201], soutenues surtout par le NYSCA, qui se distingue là des aides à la critique d'art du NEA, distribuées quant à elles via des bourses individuelles et centrées plutôt sur des revues plus établies comme *Artforum*. Signe des liens de dépendance qui peuvent exister entre les fractions les plus contestataires du monde de l'art et certains représentants de l'*establishment*, le NYSCA finance même certains groupes militants comme l'Ad Hoc Women Artists' Committee (formé pour protester contre la sous-représentation des artistes femmes au Whitney Museum)[202] ou l'Art Workers Coalition, pour la création d'un *community cultural center* dans le Queens : la subvention de 17 000 $, que des membres de l'AWC envisagent un temps de reverser directement au Black Panther Party[203], échoit finalement à Tom Lloyd qui ouvre en 1971 le Store Front Museum, orienté surtout vers l'art et la culture afro-américaines[204]. En 1977, un article d'*ARTnews* estime ainsi que la plupart des espaces alternatifs dépendent de ces subventions pour un tiers à la moitié de leur budget[205]. S'il est difficile de vérifier ce chiffre (qui semble juste pour les quelques cas précédemment cités), il est clair en tout cas que l'investissement cumulé du NEA et du NYSCA représente une manne considérable pour des structures dont les budgets sont généralement dérisoires[206] et à une époque où, comme le rappelle Sandler, « vous pouviez faire une exposition [avec 500 $] […] [et] avoir un atelier formidable pour 30 $ par mois »[207]. C'est là d'ailleurs l'une des raisons aussi de l'implication de ces agences gouvernementales qui, explique le NEA dès la mise en place de son programme Workshops en 1970, peuvent espérer, « par un patronage discret et alerte, récolte[r] de larges rendements pour un investissement relativement faible »[208].

Ces remarques ne visent pas à dénier l'existence d'oppositions et de divergences, bien réelles, entre les espaces alternatifs et les institutions dominantes du champ de l'art, moins

De 1970 à 1973, en multipliant les candidatures aux divers programmes du NYSCA (des arts visuels au théâtre et à la danse), il en obtient plus de 110 000 dollars (d'après les quatre rapports annuels du NYSCA sur la période).

[199] A partir de 1972 (NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 75 et NYSA-GF/103.

[200] A partir de 1973 (NYSCA (éd.), *Annual Report 1973-1974*, *op. cit.*, p. 154 et NYSA-GF/38.

[201] A partir de 1974 (NYSCA (éd.), *Annual Report 1974-1975*, *op. cit.*, p. 68).

[202] NYSCA (éd.), *Annual Report 1972-1973*, *op. cit.*, p. 133.

[203] Note de Lucy Kostelanetz à John B. Hightower, « Alex Gross and the Arts Workers Coalition », 16 mars 1970, NYSA-GF/38, dossier « Art Workers Coalition. Community Culture Centers ». Susan E. Cahan évoque brièvement cet épisode dans *Mounting Frustration*, *op. cit.*, note 149, p. 306.

[204] Avec également, de manière surprenante, le soutien financier discret du Metropolitan Museum et du Rockefeller Brothers Fund (lettre d'Allon Schoener à Thomas Hoving, 23 avril 1970, NYSA-GF/38).

[205] Kay Larson, « Rooms with a point of view », *op. cit.*, p. 35.

[206] En 1973 par exemple, le 112 Greene Street demande au NYSCA une subvention 4000 $ pour un budget annuel total estimé à 9220 $ (demande de subvention pour l'année 1973-1974, p. 11, NYSA-GF/639, dossier « 112 Workshop »). A titre de comparaison, l'installation d'une seule œuvre dans l'espace public comme *La Grande Vitesse* de Calder à Grand Rapids a coûté 45 000 $ au NEA (Mary McCombie, *op. cit.*, p. 252).

[207] Herb Tam, Lindsay Aveilhe, « Interview with Irving Sandler », *op. cit.*, p. 83.

[208] « Intermediate Programs (Pilot Program) », NEA-M/5, dossier « 19th Meeting (oct. 30-31, 1970) ».

encore à dénoncer de supposées compromissions cachées des premiers avec les secondes, mais bien plutôt à repenser le modèle de l'institutionnalisation ou de la récupération, si souvent appliqué à l'histoire de ces espaces et, en particulier, à l'histoire de leur relation avec les administrations publiques. Ce type d'historiographie s'appuie généralement sur une conception simpliste de la notion d'institution. Celle-ci peut s'entendre, comme nous l'avons déjà souligné[209], dans un sens large, durkheimien si l'on veut, comprenant « toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité »[210], ou dans un sens plus restreint, comme un synonyme ou un parent de la notion d'organisation. Le discours de l'institutionnalisation, si fréquent dans l'histoire de l'art moderne et contemporain, repose souvent quant à lui sur une troisième conception de la notion d'institution, plus réductrice, qui renvoie, non pas seulement à l'idée d'organisation, mais à celle d'une organisation structurée de manière rigide et hiérarchique, disposant dans son champ spécifique d'une autorité prédominante (musées nationaux, galeries prescriptrices, etc.) et supposée pour cette raison solidaire de pouvoirs extérieurs à ce champ (l'Etat, le grand capital, etc.). C'est dans ce troisième sens seulement que les espaces alternatifs peuvent être qualifiés, de manière quelque peu trompeuse, d'anti- ou d'extra-institutionnels et considérés avoir subi par la suite un processus d'« institutionnalisation » : parce qu'il adoptent pour la plupart à leurs débuts une organisation interne égalitaire et/ou peu formalisée, parce qu'ils remettent en cause les organisations et les normes les plus établies du monde de l'art et, enfin, parce qu'ils entendent aussi, pour une partie du moins, s'opposer par là-même à un certain ordre social et politique. Aucune de ces raisons, en revanche, n'empêche de les qualifier d'institutions aux deux premiers sens, plus neutres. On peut certes distinguer différents degrés d'« institutionnalité », estimer qu'il s'agit d'institutions faibles ou fragiles à leurs débuts (comme c'est le cas d'ailleurs de la plupart des organisations) et juger dans ce cadre qu'ils ont bien connu au cours des années 1970 une institutionnalisation, entendue comme un processus de stabilisation, de formalisation et de complexification de leur organisation, mais non pas considérer que le 55 Mercer, The Kitchen, A.I.R. Gallery, l'Institute for Art and Urban Resources ou même le très informel 112 Greene Street n'auraient pas été, dès leurs premières années, des institutions à leur manière. Autrement dit, les débats et conflits qui animent et structurent le champ de l'art américain dans les années 1970 (et en particulier la scène alternative) n'opposent pas tant institutions et anti-institutions que différentes manières de penser l'organisation artistique, sa taille, son fonctionnement, ses finalités, la distribution du pouvoir en son sein et dans ses relations avec ses partenaires, ses concurrents et ses adversaires. C'est ce qui explique que l'opposition rectrice entre *alternative spaces* et *art establishment* soit dans les faits complexifiée par des luttes et des divergences

[209] Voir *supra*, introduction, 4.2.
[210] Emile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, *op. cit.*, p. XII.

secondaires, moins binaires, internes au « camp » même des espaces alternatifs, entre, par exemple, le modèle spontanéiste du 112 Greene Street des débuts, le modèle coopératif d'A.I.R. et le modèle curatorial de l'Institute for Art and Urban Resources, voire au sein d'un seul et même espace, comme l'illustre bien la transition d'Artists Space, de l'organisation semi-autogestionnaire de Trudie Grace vers la direction plus personnelle de Helene Winer.

Résumer l'histoire des espaces alternatifs dans les années 1970 au reniement d'« anti-institutions » se convertissant peu à peu au statut d'institutions semble donc impropre. Mais, plus encore, il faut considérer à l'inverse que les *alternative spaces* émergent d'emblée comme le résultat d'un processus d'institutionnalisation – une forme d'auto-institutionnalisation de l'avant-garde. Ils résultent en effet, pour beaucoup, de tentatives de la part de divers groupes d'artistes, généralement non-conventionnels et en début de carrière, de créer et de contrôler leurs propres lieux de production et de diffusion, alors que ceux-ci étaient historiquement dévolus à des partenaires extérieurs plus ou moins bien disposés à leur égard (salons, biennales, galeries, musées, collectionneurs privés, etc.). Puisque ces structures répondent à l'ambition de créer des lieux de travail et d'exposition en rupture avec le marché de l'art et les grands musées ou, du moins, d'offrir un espace à des formes d'art émergentes que ceux-ci ignorent, la monétisation marchande comme le financement par le mécénat privé apparaissent, selon les cas, exclus, inaccessibles ou insuffisants[211]. Une fois épuisées les mises de départ (si elles existent), ne peuvent donc s'y substituer sur la durée que des fonds publics. Sans la perspective d'un tel soutien, la très large majorité de ces espaces n'auraient pas dépassé une ou deux années d'existence, voire n'auraient pas existé comme tels : ils seraient restés sans doute ces lieux de rencontres, de travail et d'exposition informels et éphémères, limités à un public de proches et de voisins, qui ont accompagné toute l'histoire des avant-gardes, des ateliers collectifs aux cafés d'artistes. Certes, au tournant des années 1970, une série de facteurs convergent pour favoriser la multiplication de tels espaces : changements morphologiques, lié à une augmentation brutale du nombre d'artistes qu'un marché de l'art contemporain encore réduit ne peut absorber[212] ; changements socio-politiques, les grandes mobilisations de la fin des années 1960 stimulant et valorisant dans le champ de l'art les prises de positions contestataires et les aspirations communautaires ; changements artistiques enfin, avec l'émergence de nouvelles pratiques

[211] « Avec cette évolution [la nécessité de lever des fonds], nous nous sommes trouvés face à un très grand problème. Pour lever de l'argent, il vous faut une grande visibilité. Mais, en montrant des artistes non-affiliés, vous ne pouvez pas obtenir une grande visibilité. » (Sandler dans Claudia Gould *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 26).

[212] C'est du moins une hypothèse suggérée par Nancy Princenthal, en un sens assez proche des analyses de Cynthia et Harrison White sur les facteurs de remise en cause du système académique aux débuts de l'art moderne (*La Carrière des peintres*, *op. cit.*) : « La transgression des frontières entre les disciplines […] aussi bien que l'antagonisme ouvert contre les musées et les galeries demeurent des éléments de base de l'art contemporain. Et, avec un peu de distance, il est plus facile de voir qu'ils n'étaient pas si nouveaux que cela en 1973 […]. La différence est qu'en 1960 le monde de l'art était assez petit et en 1988 assez grand pour supporter de telles provocations. En 1973, les gonds du système avaient commencé à grincer. » (« Pluralism's Progress », *op. cit.*).

remettant en cause la définition traditionnelle de l'œuvre d'art, de ce fait difficilement ajustables aux exigences de l'art de marché ou de musée. Mais c'est bien la conjonction de ces facteurs avec la mise en place dès 1970 d'un mécénat gouvernemental spécifique qui a donné à ces changements un débouché possible, en permettant à ces lieux de s'organiser, de se multiplier et de durer, jusqu'à constituer le phénomène d'époque qu'ont été aux Etats-Unis les espaces alternatifs. En ce sens, les programmes d'aide du NEA et du NYSCA sont bien une condition nécessaire de l'émergence même de cet « *alternative spaces movement* ».

L'assimilation de ces programmes à une réaction de l'*establishment* pour contrôler ou neutraliser une source de contestation, comme l'implique cette fois le modèle de la récupération – qui postule, par contraste avec le processus impersonnel d'institutionnalisation, une volonté hostile à l'œuvre –, semble surtout traduire la crainte, peut-être inconsciente, de voir s'estomper la relation d'antagonisme par laquelle se définissent l'avant-garde comme l'« alternative ». Les équivalences, difficilement défendables, que dresse ce type de discours entre politiques culturelles répressives et libérales[213] peuvent se comprendre, au fond, comme une tentative de restituer à l'avant-garde son identité agonistique, en attribuant à des institutions officielles traditionnellement hostiles mais devenues accommodantes, l'intention d'une opposition désormais dissimulée. Se mêlent là un regret peut-être inavouable – la nostalgie (quelque peu fantasmée) du prestige associé à une position d'extériorité rebelle en butte à l'hostilité voire à la répression du pouvoir[214] –, une réaction à une perte de repère ou d'identité – au sens où, comme le résumait avec humour le directeur du NYSCA, « la raison pour laquelle l'avant-garde prospère à New York est qu'il y existe un *establishment* contre lequel s'emporter »[215] – et une réduction simplificatrice – à savoir l'assimilation systématique de toute administration culturelle à une puissance malintentionnée, répressive ou conservatrice. Or, non seulement aucune trace n'existe d'une telle intention chez les responsables du NEA ou du NYSCA, mais en outre, comme l'a montré l'exemple d'Artists Space, l'action publique n'est pas nécessairement attachée à une logique de contrôle bureaucratique. Si ce discours de la récupération se trompe donc lorsqu'il impute à l'action de ces administrations une intention anti-avant-gardiste ou « contre-révolutionnaire », il touche involontairement juste, en revanche, quant à ses effets : à mesure que s'élargit, se systématise et se visibilise le soutien des pouvoirs publics à ces espaces, leur revendication d'une position oppositionnelle ou simplement

[213] Wallis avance même que le soutien du NEA aux espaces alternatifs a des effets plus destructeurs que la censure conservatrice : « L'on peut aussi considérer ces mesures réformistes de la bureaucratie du NEA comme de la censure par d'autres moyens. […] Ces pratiques quotidiennes de contrôle social, quoique moins évidentes que la force brute des politiques conservateurs, pourraient en fin de compte avoir coûté à la mission originelle des espaces alternatifs un bien plus grand prix. » (« Public Funding and Alternative Spaces », *op. cit.*, p. 164).

[214] Désir paradoxal qu'exprime bien en un sens Harald Szeemann lorsqu'il affirme, en 1972, que « le musée idéal est celui qui serait fermé par les autorités » (« Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 6).

[215] Eric Larrabee, « The Arts and Government in New York State », *op. cit.*, p. 15.

« alternative » se fragilise. C'est le paradoxe de cette action gouvernementale, tout à la fois condition de possibilité de ces organisations d'avant-garde et facteur d'érosion de l'antagonisme qui fondait leur avant-gardisme.

4. Avant-garde *versus* démocratie

4.1. La dissociation administrative entre soutien à la création et démocratisation de l'art

Cet engagement dans les années 1970 des deux principales agences artistiques gouvernementales en faveur de l'art le plus expérimental et de la scène alternative, poussé par une forte interpénétration entre le champ des avant-gardes et celui des politiques culturelles, a pour contrepartie la relégation au second plan des enjeux relatifs à la diffusion de la création contemporaine. C'est le cas, d'abord, des espaces alternatifs qui restent par principe orientés vers un public d'initiés, voire limités à un public de pairs. Même si, comme nous l'avons vu, le NYSCA se distingue en combinant au sein de son programme soutien aux espaces alternatifs et aide à des structures socio-éducatives, ces deux volets sont traités indépendamment. Que ce soit dans les demandes de candidatures ou dans leurs examens par les administrateurs et les panels du NYSCA et du NEA, rien n'indique que l'ouverture à un public non averti ait constitué de quelque manière que ce soit un critère d'évaluation, signe d'un désintérêt partagé pour ces questions, du côté des administrations comme des responsables de ces espaces. Comme le relève Nancy Princenthal, « le climat relativement libéral de la fin des années 1960 et du début des années 1970, qui a permis l'essor des espaces alternatifs, a soutenu paradoxalement, du moins à New York, une communauté artistique très insulaire et exclusive »[216].

Si ces constats peuvent se comprendre pour des programmes dédiés à des lieux de création émergents en marge, non seulement du monde de l'art, mais du monde social dans son ensemble, ils valent aussi pour bien d'autres activités du NEA et du NYSCA, a priori moins limitées dans leurs perspectives d'élargissement vers le grand public. Plusieurs facteurs jouent en ce sens, dont certains ne dépendent pas directement des décisions de ces agences dans les années 1970. Nous avons déjà évoqué l'influence durable de leurs conditions de création, motivées par la volonté de distinguer les artistes d'excellence et de subvenir aux organisations professionnelles de haut niveau plus que par des objectifs de diffusion vers de nouveaux publics. D'autres facteurs sont plus directement liés aux choix de ces administrations, à commencer par l'organisation de leurs services, dont les attributions et les délimitations mutuelles tendent à compartimenter les différentes missions qui leur sont attribuées. Tandis que les politiques de soutien à la création sont mises en œuvre au sein de départements spécialisés par grandes disciplines artistiques (architecture, théâtre, musique, danse, arts visuels, littérature, cinéma), les politiques de diffusion sont dévolues à des services distincts : décentralisation pour

[216] Nancy Princenthal, « Pluralism's Progress », *op. cit.*

le Federal-State Partnership Program, inclusion de formes d'art mineures et/ou populaires pour le Public Media Program et le Folk Arts Program, éducation artistique pour l'Education Program et élargissement vers les quartiers noirs ou les territoires ruraux pour l'Expansion Arts Program. Ce fonctionnement « en silos » tend à faire des missions de démocratisation culturelle une sorte de correctif a posteriori, au lieu d'intégrer cette préoccupation en amont de toutes les branches d'activités. Il tend aussi à cloisonner et répartir les types de contenus culturels en fonction de ces différents objectifs : tandis que la *high culture*, traditionnelle ou d'avant-garde, est monopolisée par des départements « beaux-arts », qui n'ont pas pour priorité d'élargir leur public ordinaire, les départements « socioculturels » destinés aux publics noirs, ruraux, etc., se concentrent sur des formes d'art mineures et des subventions qui se veulent moins exigeantes en termes de qualité, reproduisant ainsi dans la structure même du NEA les inégalités culturelles que l'agence est censée combattre. Cette stratégie de spécialisation et de cloisonnement, fréquemment employée dans les politiques culturelles (comme dans toute politique publique) pour contourner de potentielles contradictions d'objectifs ou de doctrines d'action, est certes efficace pour prévenir les conflits et les échecs qui pourraient naître de ces contradictions, mais au prix d'un non-traitement du problème central qui est le leur. Autrement dit, le traitement séparé du soutien à la création et de la démocratisation culturelle revient tout simplement à ignorer ce second objectif, du moins dans son application à l'art contemporain.

Dans le cas des arts visuels, cette tendance est aggravée en 1971 par l'autonomisation de la branche Musées vis-à-vis du Visual Arts Program, l'une des premières décisions du mandat de Hanks qui souhaite, on s'en rappelle, accélérer l'investissement fédéral dans ce domaine. De fait, le budget dédié aux musées passe de 300 000 $ en 1970 à plus de 4,1 millions deux ans plus tard[217]. Mais cette décision a un effet non anticipé : elle conduit, d'un côté, à diluer l'enjeu du soutien à l'art contemporain au sein des programmes muséaux, plutôt centrés désormais sur les questions de conservation et de formation des professionnels, tandis que, réciproquement, le VAP se trouve presque entièrement coupé de ses liens avec le monde des musées, c'est-à-dire de la principale interface entre la création artistique et le public. Cette subdivision accentue les effets de l'une des principales spécificités des politiques artistiques aux Etats-Unis par rapport aux pays européens, à savoir leur emprise très limitée sur la vie des musées, qu'aggrave la réticence, inscrite dans les principes fondateurs de ces administrations, à participer à la création de toute nouvelle institution. O'Doherty, sachant flatter son pays d'adoption (et son employeur), affirmait qu'« ici l'enjeu de la qualité est en dialogue constant avec l'idée d'accès démocratique et la volonté de la majorité », par opposition à l'Europe de l'Ouest où « le soutien des gouvernements tend à coïncider avec une structure sociale élitiste »[218]. On pourrait arguer

[217] D'après les rapports annuels du NEA de 1970 et 1972.
[218] Brian O'Doherty, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *op. cit.*, p. 71.

à l'inverse que le NEA, en se limitant à un rôle de financeur d'appoint pour des institutions culturelles principalement soutenues par des mécènes privés, a manqué de lieux et d'outils de confrontation directe avec la « majorité », au-delà des professionnels dont il certifiait la qualité.

4.2. Le Creative Artists Public Services Program : une tentative originale pour dépasser l'isolement social de la création contemporaine

Cela ne signifie pas pour autant que ces préoccupations soient totalement inexistantes, surtout au NYSCA où existe, nous l'avons souligné, une approche plus sociale de l'action culturelle qu'au NEA. Cette différence s'enracine dans leurs origines respectives : là où l'agence de Washington a amorcé son action en s'interrogeant sur les moyens de distinguer individuellement les artistes, son homologue new-yorkaise a plutôt commencé par l'organisation de tournées de spectacles, concerts et expositions à travers l'Etat.

Le cas le plus intéressant à cet égard est sans nul doute le Creative Artists Public Services Program (CAPS) dont nous n'avons évoqué plus haut que l'aspect le plus commun, à savoir son volet de bourses aux artistes sélectionnés par des *peer panels*, avec déjà, néanmoins, une attention plus marquée aux critères d'équité sociale[219]. Mais la principale originalité de ce programme, par rapport aux *fellowships* du NEA, tient à ce que le NYSCA noue avec les artistes retenus une collaboration qui s'étend bien au-delà du versement d'une bourse de travail. D'abord, il conditionne son aide à l'accomplissement d'un ou plusieurs projets à caractère social, en coopération avec des organisations extérieures qui candidatent elles-mêmes à cet effet, mais doivent être choisies en accord avec l'artiste sélectionné. Plus de « mille *community services* de toutes sortes »[220] sont ainsi accomplis au cours des trois premières années. Et, dans une dernière phase, le NYSCA accompagne la carrière de l'artiste après l'expiration de la bourse, au bout d'un an, pour favoriser l'exposition publique de son travail, par des aides financières, matérielles, relationnelles, etc. Le CAPS se distingue donc, d'une part, d'une pure procédure de distinction, au profit d'une approche plus holistique du soutien aux carrières artistiques, prenant en compte à la fois les contraintes socioéconomiques qui pèsent sur celles-ci et le besoin de reconnaissance publique[221]. D'autre part, à rebours du fonctionnement en silos

[219] D'une part, les panels du CAPS sont itinérants et se tiennent dans plusieurs villes de l'Etat pour permettre aux artistes de présenter physiquement leur travail. D'autre part, « des efforts délibérés sont faits pour maintenir les panels aussi équilibrés que possible – en termes de parcours artistique, de géographie, d'âge, d'origine ethnique, de degré de reconnaissance. Cette approche assure la sensibilité du panel à autant de types d'art que possible et autant de groupes de candidats que possible. Et les sélections finales reflètent cet équilibre. » (Rapport daté de mai 1974 et signé « Jeffrey W. », p. 6, NYSA-D/18, dossier « CAPS-General »).

[220] *Ibid.*, p. 8. Sont proposés, à titre d'exemples, un atelier d'un artiste vidéo avec des enfants immigrants, un don de tableaux à un hôpital par un peintre handicapé, un travail de documentation d'un photographe afro-américain sur le passé esclavagiste d'un quartier de Brooklyn en collaboration avec une société historique, etc.

[221] « Les statistiques récentes montrent que moins d'1% des artistes visuels gagnent plus de 10 000 $ par an de la vente de leurs œuvres. […] L'accent doit être mis sur des bourses assez larges pour libérer le récipiendaire d'activités non-artistiques pour des périodes de temps raisonnables. […] Un autre besoin majeur exprimé par les artistes est le besoin d'exposer leurs œuvres au public. […] Il existe aussi toute une gamme de services qui ne sont pas disponibles pour les artistes […] ou trop coûteux […] : conseils légaux […], informations sur les galeries […],

du NEA, le CAPS vise à articuler au sein d'un même programme une action de soutien à la création et des initiatives en faveur d'un accès élargi à l'art contemporain, vers des publics non-initiés et des institutions non-spécialisées[222], selon une approche qui, tout en maintenant la logique d'une sélection par les pairs, se fonde sur un principe de codétermination tripartite entre les artistes sélectionnés, les organisations candidates et les équipes du CAPS, chargées d'un important travail de médiation[223]. On y retrouve l'aspiration participative à l'œuvre au même moment à Artists Space, mais aussi une insistance sur les aspects socioéconomiques de la démocratisation de l'art[224], assez inédite à cette époque dans les politiques culturelles américaines, en général peu prolixes à ce sujet, qu'elles cantonnent le plus souvent à des mécanismes de compensation pour les territoires périphériques et les minorités discriminées. Comme le résume la « déclaration d'interdépendance » placée en tête d'un rapport sur le CAPS, avec des accents qui évoquent plus la politique artistique rooseveltienne des années 1930 que le langage en vigueur dans les administrations culturelles américaines des années 1960-1970, « les Artistes ont besoin du Peuple. Et le Peuple a besoin des Artistes »[225].

Cette initiative, assez méconnue, peut paraître anecdotique mais a l'intérêt tout d'abord d'être, comme s'en félicitent ses responsables, « le premier et le seul [programme] dans le pays à s'adresser aux besoins et revendications mutuels tout à la fois du public et de l'artiste »[226]. Même si cette proposition est restée assez isolée et ne s'est guère poursuivie au-delà des années 1970, il est important, pour éviter le risque d'une histoire téléologique, réduite au seul passé des résultats qui ont perduré, de restituer la pluralité des voies expérimentés, surtout à cette période de genèse de ces institutions publiques de l'art, souvent plus propice à l'inventivité que les périodes de stabilisation et de routinisation ultérieures. L'étude d'un cas comme celui-ci permet aussi, du même coup, de constater que la direction privilégiée par le NEA, et notamment le fait d'en rester à une approche assez légitimiste de l'intervention dans le champ de l'art contemporain (en comparaison des voies alors empruntées en RFA et en France), ne découle pas de facteurs propres au système culturel américain dans son ensemble, mais bien, en partie

assurances médicales […]. A terme, le domaine le plus important d'aide aux artistes réside dans le déclenchement d'une série de changement dans notre système économique et légal qui permette à l'artiste de devenir économiquement auto-suffisant à travers son travail artistique uniquement. » (« Review of the pilot program », rapport pour la première année du CAPS (1971-72), non signé, NYSA-D/18, dossier « CAPS-General »).

[222] « Le CAPS est particulièrement soucieux d'amener les artistes dans ces communautés qui n'ont pas accès normalement à leurs services et n'ont pas non plus d'opportunités de participation à des activités esthétiques » (« Of the Artist, by the Artist, for the People. The Creative Artist Public Service Program », *op. cit.*, p. 9).

[223] « Le CAPS ne veut pas imposer des artistes à des communautés réticentes, ni imposer des artistes réticents aux communautés sélectionnées. Pour éviter d'inutiles frictions, les équipes du CAPS discutent avec chaque récipiendaire du type de *community service* qu'il ou elle préfère. Puis, armé des documents biographiques sur chaque boursier, conçus pour aider les groupes locaux à sélectionner le type d'artiste qui convient à leurs besoins, les équipes du CAPS restent toute l'année en contact avec une large variété d'organisations locales » (*ibid.*, p. 7).

[224] « Le riche et le pauvre, l'éduqué et le non-éduqué, le vieux et le jeune – tous et bien d'autres encore ont été atteints, dans les universités, les garderies, les musées, les prisons, les bibliothèques, les parcs. » (*Ibid.*, p. 8).

[225] *Ibid.*, p. 1.

[226] *Ibid.*, p. 2.

du moins, des choix et prédilections de certains responsables publics – d'où l'intérêt de doubler les comparaisons entre espaces nationaux de comparaisons intra-nationales.

4.3. Priorité à l'avant-garde : la marginalisation de la démocratisation de l'art

Au NEA à l'inverse, le légitimisme culturel du Visual Arts Program, teinté parfois d'un pur et simple désintérêt pour les enjeux de démocratisation de l'art, se retrouve dans la plupart des programmes soutenus, y compris dans certains projets plus orientés a priori vers des objectifs de diffusion que les bourses individuelles aux artistes. C'est le cas par exemple de l'Art Critics Fellowships Program, initialement conçu en 1972 pour « améliorer les standards de la critique d'art et rendre disponibles à travers tout le pays des critiques de premier rang »[227], mais dont les bénéficiaires finissent par se résumer aux principales plumes de la critique d'art new-yorkaise, comme s'en inquiète d'ailleurs Nancy Hanks[228] : en 1975, 18 de ses 25 bénéficiaires sont new-yorkais, dont la plupart des contributeurs d'*Artforum*[229]. S'il s'agit là d'un programme mineur du VAP, il démontre bien néanmoins l'influence déterminante que le mécanisme de délégation de la décision artistique aux *peer panels* peut exercer, non seulement sur les orientations artistiques des programmes concernés, mais aussi sur le sens même de leurs missions. En l'occurrence, les critiques d'art et les professionnels reconnus qui composent ce panel tendent à privilégier la reconnaissance et la rétribution de pairs qu'ils connaissent et dont ils reconnaissent l'importance sur la scène d'avant-garde new-yorkaise, à laquelle ils appartiennent eux-mêmes, plutôt qu'à servir des objectifs hétéronomes, comme ceux relatifs à la décentralisation et la démocratisation d'une critique d'art « bien écrite, claire et compétente »[230]. Cette difficulté se retrouve dans le fonctionnement du CAPS, dont les missions sociales clairement affirmées n'empêchent pas les panels de jouer ce même rôle de filtre, écartant les impératifs sociaux – que les équipes administratives du CAPS se trouvent seules à prendre en charge – au profit d'une focalisation exclusive sur la qualité des artistes retenus[231]. C'est ce que montre, de manière très claire, une enquête menée en 1978 auprès de l'ensemble des membres du NYSCA sur les objectifs prioritaires qu'ils attribuent aux activités de l'agence :

> *La plupart des enjeux relatifs à une large participation publique dans les arts […] ont été placés bas dans l'ordre des priorités. […] Les efforts artistiques de groupes plus petits, communautaires ou ethniques semblent être systématiquement déconsidérés en tant que pourvoyeurs potentiels d'expériences esthétiques de qualité. […] L'impression*

[227] « Recommended. Fellowships for Art Critics (Pilot) », mai 1972, NA-M/8, dossier « 25th Meeting ».

[228] « A propos des bourses aux critiques d'art, Mme Hanks a exprimé sa préoccupation face au nombre important de bourses attribuées à des résidents de New York. Elle espère que les équipes pourront étudier les moyens d'améliorer le niveau de la critique à travers le pays, ce qui était, dans son souvenir, le but principal de ce programme lorsqu'il a été créé » (« Minutes », 1-4 mai 1975, p. 35, NA-M/13, dossier « 39th Meeting »).

[229] Lawrence Alloway, Eva Cockcroft, John Coplans, Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss, Joseph Masheck, Robert Pincus-Witten, Roberta Smith (« Art Critics Fellowships », mai 1975, NA-M/14, « 39th Meeting »).

[230] « Visual Arts Fiscal 1972. Recommended. Fellowships for Art Critics (Pilot) », mai 1972, *op. cit.*

[231] Les équipes présentent « aux panels tous les artistes dont le travail démontre un niveau de compétence professionnelle et qui ont proposé un service public ou exprimé la volonté d'en rendre un. Les panels ont été informés des critères qu'avaient suivis les équipes, mais dans la plupart des cas, les panels ont considéré essentiellement le mérite esthétique du travail soumis » (« Review of the Pilot Program », *op. cit.*, p. 2).

générale qui ressort de ces réponses est que la mission du NYSCA se définit comme le soutien à la qualité artistique seulement, et non pas l'accroissement des sensibilités esthétiques du grand public, à moins que cela puisse être fait en utilisant uniquement le meilleur des ressources artistiques. […] Tous les usages sociaux ou récréationnels des arts ont été classés comme des priorités basses. Tous les efforts pour impliquer les gens directement dans les initiatives artistiques – dans des processus d'apprentissage ou de conscientisation – ont été mal classés.[232]

De manière intéressante, cette enquête distinguait les avis de différentes catégories d'agents au sein de l'agence, aboutissant à des résultats qui recoupent les observations que nous avons déjà pu établir à partir des archives des processus de décisions au NYSCA comme au NEA : les membres du conseil supérieur accordent une priorité inconditionnelle à la « qualité », les panélistes (aux carrières en général un peu moins avancées que les premiers) restent centrés sur cette même priorité, mais se montrent un peu plus ouverts à la diversité des sources possibles de « qualité » en art, et les équipes exécutives se trouvent ainsi les seules à accorder une importance comparable aux objectifs de démocratisation culturelle. On retrouve là, au niveau des deux instances d'expertise extérieure, le conseil supérieur et les panels spécialisés, une difficulté déjà évoquée à propos de la direction des espaces alternatifs et des effets de leur « curatorialisation », qui amenait à reléguer au second plan les demandes de démocratisation des procédures de sélection et de développement de leurs missions d'aide sociale, émanant de la communauté des artistes et/ou de leurs financeurs publics, au profit d'une concentration sur la découverte de nouveaux talents et de tendances émergentes. Les décideurs artistiques, pour des raisons qui tiennent à la fois à leur fonction même au sein des institutions publiques, à leur profil sociologique et à la construction de leurs carrières professionnelles, tendent à interpréter leur fonction d'intermédiation bien plus dans le sens de l'imposition à l'administration publique des normes esthétiques du champ de l'art que comme l'ajustement de celles-ci aux objectifs de service public des administrations culturelles – nous serons amenés à revenir sur ce point.

4.4. La démocratie culturelle ramenée à un enjeu esthétique : le cas exemplaire du programme Works of Art in Public Places

D'autres programmes en revanche, parce qu'ils impliquent un contact direct avec le public non spécialisé, ne peuvent marginaliser ainsi la dimension sociale des politiques culturelles. C'est le cas notamment du programme Works of Art in Public Places (WAPP), instrument-phare de la démocratisation de l'art contemporain pour le NEA et, à ce titre, illustration exemplaire des problèmes que rencontre l'agence en la matière. En effet, malgré les bonnes intentions affichées en matière d'implication de la population[233] et la conscience de la

[232] « New York State Council on the Arts. Planning Questionnaire Analysis », 1978, p. 2-3, NYSA-D/106, dossier « RAM's NSYCA Survey to Staff, Panel & Council Members, 1978 ».

[233] « La préoccupation de l'Endowment a été d'éviter […] l'imposition d'un goût qui subvertisse le dialogue entre les artistes et la population […]. La clef la plus importante, peut-être, pour l'acceptation des œuvres d'art par la population, est d'éviter tout argument fondé sur une compréhension privilégiée, du type "J'en sais plus que vous et vous devez donc accepter cela". » (Brian O'Doherty, « Public Art and the Government », *op. cit.*, p. 3).

nécessité de reconsidérer, après les mobilisations des années 1960, le rôle social de l'art[234], l'examen du fonctionnement de ce programme sous le mandat de O'Doherty démontre des difficultés durables à adapter les objectifs et les modalités d'action de son département à ces contraintes et ces exigences. Le VAP reste en effet attaché à une conception de la démocratisation de l'art contemporain comme travail d'éducation d'un public profane, censé lui faire reconnaître la validité des choix des experts fédéraux. Il renâcle de ce fait à laisser la moindre autonomie aux commanditaires locaux qui le sollicitent pour le financement d'œuvres publiques. Cadrés par cette approche limitée du dialogue avec les communautés locales, les débuts du directeur des Arts visuels dans ce domaine s'avèrent assez maladroits et sont marqués par plusieurs polémiques, d'autant que le WAPP fonctionne pendant ses cinq premières années d'existence de manière très informelle, sans procédure de sélection codifiée[235]. C'est ainsi que O'Doherty commet l'erreur, pour l'un des premiers projets d'art public de son mandat, à Wichita, de composer un panel où les experts du NEA (tous désignés par ses soins[236]) sont surreprésentés par rapport aux représentants de la ville, source d'une défiance persistante de ces derniers vis-à-vis de l'agence fédérale qu'ils soupçonnent, non sans raison, de vouloir imposer son choix d'artiste. Cette tension initiale est aggravée par l'incompréhension mutuelle entre les notables locaux à l'origine de la commande, politiquement conservateurs, et les panélistes venus de la côte Est, membres de l'intelligentsia de gauche new-yorkaise, qui se distinguent dès leur arrivée en expliquant dans le journal local, *The Wichita Eagle and Beacon*, être venus « en dépit de [leur] désapprobation de ce que ce gouvernement fait » et malgré le risque que leur participation à une œuvre « soutenue par le gouvernement fédéral […] laisse supposer implicitement un soutien à l'administration réactionnaire de Nixon »[237]. O'Doherty se trouve ainsi placé dans la position difficile de faiseur de compromis entre un avant-gardisme politisé qu'il désapprouve et des notables dont le goût provincial le désespère[238].

A ces tensions esthétiques, politiques et sociologiques s'ajoute aussi la pression du National Council on the Arts, qui doit toujours valider toutes les subventions de chaque section du NEA et exprime souvent une approche plus conservatrice des missions de l'agence que l'interprétation qu'en font ses équipes. O'Doherty doit ainsi régulièrement répondre aux inquiétudes de certains membres, comme le peintre assez traditionnellement figuratif James Wyeth, préoccupé par ce programme d'art public, « un domaine dans lequel des intérêts locaux

[234] « Quand Nancy Hanks est devenue présidente du NEA en 1969, […] il y avait une atmosphère publique transformée, un art public viable, une communauté artistique dotée (après les contestations des années 1960) d'une conscience sociale éveillée. » (*Ibid.*).

[235] Ce n'est qu'en 1973 qu'il est enfin doté de *guidelines* officielles (*ibid.*, p. 73).

[236] Mémorandum de Brian O'Doherty à Nancy Hanks, « About Visual Arts Panels », 24 mars 1970, NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ».

[237] Citée par Mary E. McCombie, *op. cit.*, p. 121-122.

[238] Il en donne un amusant récit détaillé dans une note à Nancy Hanks du 11 août 1970, « The Wichita Story with a Footnote on St. Louis for Light Reading When in Europe », NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts ».

entrent en jeu et causent parfois des problèmes dans la sélection d'artiste de haute qualité »[239]. D'autres regrettent que d'« excellentes œuvres d'art » soient placées dans de « pauvres sites » et proposent que le WAPP entreprenne dans ce cas de relocaliser les œuvres[240]. En ce sens, le légitimisme de O'Doherty, qui cherche face à ces critiques à défendre la valeur pédagogique de son programme, doit être considéré comme une position médiane entre les aspirations plus populistes des commanditaires locaux, souvent défiants vis-à-vis de l'expertise du NEA, et l'élitisme inconditionnel de certains membres du NCA, prêts à assimiler la moindre implication du grand public à une compromission sur la qualité des œuvres ou leur présentation.

Néanmoins, cette ambition éducative reste elle-même assez limitée. Si certaines leçons sont tirées de Wichita et de nouvelles procédures mises en place, O'Doherty manifeste clairement dans ses échanges de lettres avec Hanks, au ton assez sarcastique, loin de l'enthousiasme qu'il peut manifester à propos d'autres projets, l'ennui et l'impatience que lui cause ce programme d'art public, assimilé au sacerdoce d'un missionnaire en terre barbare[241]. La recherche de l'acceptation du public profane et de l'implication des commanditaires locaux est foncièrement conçue comme un mal nécessaire[242] et une entrave à l'application pure et simple d'un programme esthétique prédéterminé, qui doit permettre surtout d'éviter l'expression du mauvais goût des non-initiés et les manifestations d'opposition trop virulentes[243]. Comme le note Miwon Kwon, à la fin des années 1970 encore, la référence du NEA à la nécessaire implication de la « communauté » repose sur une conception de celle-ci comme « un public préparé de manière inadéquate. Autrement dit, la communauté devait être impliquée pour préparer ses membres au "meilleur art de notre temps", pour les éduquer à la juste interprétation et appréciation de cet art »[244]. Une telle perspective explique que les difficultés à coopérer et les réactions polémiques ne cessent pas après l'épisode de Wichita, qu'il s'agisse du projet de Lansing (Michigan) entre 1971 et 1973, où les experts du NEA essaient sans succès d'imposer le choix d'Oldenburg[245], ou bien de Jackson (Mississipi), que

[239] Minutes de la 35e réunion du NCA, 3-5 mai 1974, p. 25, NA-M/12, dossier « 35th meeting ».

[240] Minutes de la 36e réunion du NCA, 3-5 septembre 1974, p. 29, NA-M/12, dossier « 36th meeting ».

[241] « Comme j'ai appris à l'école paroissiale dans mon village natal, un Irlandais doit toujours être heureux lorsqu'il fait un travail de missionnaire – donc tout va bien. » (Note à Nancy Hanks du 22 novembre 1971, citée par Mary McCombie, *op. cit.*, p. 150-151).

[242] « Mais parce que c'est le Mississippi et parce que cela peut être une bonne expérience éducative pour eux si cela marche, je crois que nous devons continuer de sourire et de sourire même si ça fait mal. Mais il n'y a rien de pire que de biberonner des gens butés, incompétents et incultes » (Note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks du 15 mai 1972, « Re: Jackson, Miss. Sculpture Project », GRI-IS/52, dossier « NEA, 1970-1979 »).

[243] « Le domaine de l'art public demeure l'un des plus problématiques pour un subventionnement réussi. […] L'émergence d'un art public viable pour les années 1970 est érodée […] par la réponse négative du public et par un tropisme infaillible pour le banal. » (« WAPP Fiscal 75 », mai 1975, NA-M/14, dossier « 39th Meeting »).

[244] Miwon Kwon, « Sitings of Public Art: Integration versus Intervention », Julie Ault (éd.), *op. cit.*, p. 298.

[245] « Tous les membres du panel de l'Endowment ont fini par promouvoir solidement Oldenburg. Le panel du Michigan tendait à y résister » (note de Brian O'Doherty à Nancy Hanks du 30 mai 1972, « Works of Art in Public Places Panel meeting at Lansing, Michigan, on Saturday May 27th », NA-NH-AF/11, dossier « Visual Arts »).

O'Doherty qualifie, avec son humour habituel, tantôt de « territoire visuellement vierge »[246], tantôt de « Désastre Sculptural National »[247] ; il ne parvient là non plus à imposer le choix d'un artiste d'avant-garde qu'il espérait comme une sorte d'avant-poste du NEA dans un Etat du Sud. Les difficultés du WAPP viennent aussi de ce qu'il est conçu de telle manière que les commanditaires qui le sollicitent sont en général des coalitions sociologiquement homogènes d'élus, de fonctionnaires et de divers notables locaux amis des beaux-arts. La seule exception est le programme « Inner City Mural », créé comme une catégorie détachée du WAPP en 1971, inspiré de programmes similaires initiés par diverses grandes villes à travers le pays, pour favoriser la création de grandes peintures murales, dans les quartiers noirs surtout, en général par des artistes qui en sont issus. Celui-ci néanmoins n'a qu'une courte durée de vie puisqu'il est réintégré dans le WAPP dès l'année suivante : si la raison affichée est, étrangement, le succès du programme[248], les documents internes du NEA indiquent que ce choix est plutôt motivé par une défiance persistante vis-à-vis de la qualité des œuvres ainsi financées, dont le caractère « social » les déconsidère a priori aux yeux des responsables de l'agence[249].

Que ce soit dans cette branche dédiée aux quartiers défavorisés des grandes métropoles ou dans les projets à destination de villes moyennes situées à l'écart des principaux centres culturels, le NEA se montre donc systématiquement réticent à l'idée de laisser la main dans le choix des artistes et des œuvres à des initiatives locales, considérées selon les cas comme trop populistes, trop conservatrices ou trop provinciales[250]. C'est ce qui explique qu'une autre solution ait été privilégiée pour marquer la distance vis-à-vis de l'élitisme attaché à ce programme fondateur du NEA, sans remettre en cause pour autant les fondements de l'expertise de l'agence fédérale : peu à peu, au cours des années 1970, va s'affirmer au sein du WAPP une orientation esthétique favorable à des formes d'art *in situ* et « environnementales » (selon un qualificatif d'époque), au croisement entre art minimal et Land art, qui répondent au rajeunissement et à l'expérimentalisme que souhaite O'Doherty pour ce programme, mais aussi à une réflexion sur le rôle social que doivent jouer ces commandes publiques. En effet, ces œuvres que l'on peut qualifier de contextuelles, au sens où elles sont conçues spécifiquement et exclusivement pour le lieu où elles sont implantées, intégrant ainsi comme l'un de leurs

[246] Note à Nancy Hanks du 22 novembre 1971, citée par Mary McCombie, *op. cit.*, p. 149.

[247] Note à Nancy Hanks, « WAPP in Mississippi », 16 juin 1972, GRI-IS/52, dossier « NEA, 1970-1979 ».

[248] « Ce programme, dérivé de Works of Art in Public Places l'an dernier, s'est développé avec une telle sophistication qu'il va finalement être réabsorbé dans le programme parent, auquel il apportera sa vitalité » (« VA Fiscal 1973, Recommended. Inner City Mural Program », mai 1972, NA-M/8, dossier « 25th Meeting »).

[249] « Le phénomène de la "peinture murale", qui était un enjeu vivant lorsque le programme a été initié, n'est plus un domaine vital de subvention. Les impératifs sociaux qui ont déclenché les peintures murales dans les centres-villes ont été pour l'essentiel réorientés vers d'autres canaux et les "bons" artistes, pour ainsi dire […], travaillant dans ce domaine sont peu nombreux. […] Selon l'avis du panel, les peintures murales ne doivent pas être un genre subventionné séparément et la tentative d'en faire de la sorte a été un échec. » (« VA Fiscal 1973, Recommended. Works of Art in Public Places », mai 1973, NA-M/10, dossier « 30th Meeting »).

[250] « L'une des difficultés est la préférence de nombreuses villes pour des artistes locaux sont le travail n'est parfois pas de qualité suffisante. » (Minutes, 1-4 mai 1975, p. 34, NA-M/13, dossier « 39th Meeting »).

éléments la relation à leur environnement, s'opposent à l'idéal-type de l'œuvre d'art moderniste, autosuffisante, indépendante de son contexte physique et matériel et, de ce fait, déplaçable à loisir. Par là-même, elles sont censées, pour les artistes qui les conçoivent comme les spécialistes qui les promeuvent, mieux répondre aux attentes d'un public élargi. En estompant la délimitation entre l'œuvre et son extérieur, elles sont supposées, d'une part, faciliter l'engagement esthétique du spectateur (voire dans certains cas sa participation). Et elles espèrent, d'autre part, atténuer (voire abolir tout à fait) la séparation marquée entre l'art et la vie quotidienne, qui donne d'ordinaire aux œuvres d'art (qu'elles soient traditionnelles ou modernistes) une aura de sacralité excluante ou intimidante pour le public profane. O'Doherty lui-même, comme beaucoup de critiques d'art que l'on peut qualifier, en ce sens du moins, de postmodernistes, établit explicitement ce lien entre le stimulus qu'il veut donner à son programme d'art public et la remise en cause de l'esthétique moderniste – du moins dans la version réductrice et mythifiée qu'en a promu la critique d'art formaliste :

> *Le plus grand obstacle entre l'artiste et le public est peut-être bien, non pas son œuvre, mais les mythes accumulés de l'appareil moderniste lui-même, qui, bien sûr, mésinterprètent gravement les buts du modernisme. […] La convergence de l'artiste et du public ou, si l'on préfère, de l'art et de la société, fait peser sur l'œuvre d'art public des énergies esthétiques et sociales qui constituent, pour ceux d'entre nous qui voient ce domaine en termes positifs, le matériau qui doit être utilisé dans ces œuvres.*[251]

C'est dire, comme l'a bien vu Miwon Kwon, que la transition suivie par le NEA au cours des années 1970[252], d'une esthétique dominée par le placement de grandes sculptures modernistes dans l'espace public à une esthétique néo-avant-gardiste « *site-specific* », est motivée par les critiques contre des « œuvres d'art autonomes stylisées […] fonctionn[ant] plus comme des extensions du musée ou de la galerie […] qu'ils n'engagent réellement le public »[253]. De manière intéressante, il s'opère là une convergence entre les visées des administrations publiques et des évolutions relativement autonomes poursuivies par les artistes eux-mêmes : on retrouve, chez Richard Serra par exemple, l'ambition explicite d'une critique des « œuvres modernistes qui donnent l'illusion d'être autonomes de leur environnement »[254]. Pour ces artistes comme pour ces décideurs publics – et il faut rappeler, encore une fois, que Brian O'Doherty appartient aux deux catégories –, la critique de l'autonomie de l'œuvre d'art moderniste permet de concilier un engagement avant-gardiste, anti-conventionnel et expérimental, avec la réhabilitation d'une fonction sociale de l'art, deux objectifs difficilement compatibles et même longtemps considérés comme mutuellement exclusifs aux Etats-Unis, où

[251] Brian O'Doherty, « Public Art and the Government », *op. cit.*, p. 1.

[252] Selon elle, les premiers efforts pour promouvoir des œuvres *in situ*, tant dans le WAPP que dans d'autres programmes d'art public (comme l'Art-in-Architecture Program de la General Services Administration), ne datent que de 1974, soit une décennie, plus ou moins, après l'établissement de ces programmes (Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge / Londres, MIT, 2002, p. 57).

[253] Miwon Kwon, « Sitings of Public Art », *op. cit.*, p. 286.

[254] Cité dans *ibid.*, p. 295.

l'avant-garde s'est historiquement établie, surtout depuis les débuts de la guerre froide, dans une opposition affirmée aux possibles usages sociaux ou politiques de l'art. Le caractère central et récurrent des critiques contre l'« *establishment* » dans le champ des avant-gardes à cette période joue aussi en ce sens et des administrateurs culturels peuvent y voir l'opportunité, en les soutenant, de servir leur propre objectif : la prise de distance vis-à-vis d'une *high culture* à laquelle leurs organisations restent trop associées aux yeux du grand public pour pouvoir le toucher[255]. Au sein du NYSCA, certains responsables publics considèrent même que les évolutions contemporaines des avant-gardes, les nouveaux médiums qu'elles emploient, les interactions qu'elles recherchent désormais avec leur public, rejoignent les tendances profondes d'une société de loisirs de masse, dans laquelle la culture descend de son piédestal pour devenir un élément diffus et continu de l'environnement quotidien – et ces évolutions convergentes devraient permettre à l'avenir de réconcilier leur politique d'aide à la création avec la nécessaire diffusion de celle-ci au-delà de cercles réservés[256].

La justesse de ces analyses ou l'efficacité de cette stratégie importent peu ici. Contrairement à ce qu'affirment non seulement ces artistes et ces intermédiaires publics, mais aussi certains théoriciens et historiens de l'art engagés dans une critique postmoderniste, il n'est pas évident que ces œuvres contextuelles répondent mieux que leurs prédécesseurs modernistes aux « besoins sociaux »[257] de la population. Elles peuvent, elles aussi, susciter des polémiques virulentes, comme nous l'avons vu à propos de l'œuvre *in situ* de Carl Andre à Hartford, et d'autre part, il n'est pas certain que ces grandes installations soient bien différentes, pour le spectateur non informé, des sculptures monumentales modernistes : entre la *Grande Vitesse* de Calder [63], considérée comme l'exemple par excellence de l'art public moderniste de la première période du NEA, et le *Tilted Arc* de Serra [132], l'une des plus célèbres œuvre d'art public *site-specific* (qui a elle aussi provoqué un fort rejet au point d'être démontée[258]), la différence, décisive pour un critique d'art engagé dans les débats postmodernistes, est nettement

[255] C'est la thèse de Mel Scott dans son étude en 1971 pour la California Arts Commission. Le soutien à « l'avant-garde et à l'expérimental », à des « programmes non-éprouvés, des œuvres nouvelles, des artistes controversés » permettrait à la commission d'« être en meilleure position pour entreprendre des programmes qui défient l'établissementarisme [*establishmentarianism*] dans les arts » (*The States and the Arts*, *op. cit.*, p. 95-96).

[256] C'est le petit exercice de prospective auquel se livre en 1966 Eric Larrabee pour le NYSCA, dont il prend la tête à partir de 1970 : « l'automatisation […] et l'augmentation subséquente de la productivité vont probablement […] produire un loisir accru : un loisir de *masse* et non de *classe*. Ses effets vont être de supprimer graduellement l'homo economicus, ce qui pose la question de savoir d'où l'homme tirera son estime de soi. Les arts sont une réponse possible […]. Si les arts doivent devenir la mesure de l'amour-propre, le culte du chef-d'œuvre devra décliner. […] L'art devra être réinterprété comme une activité plutôt qu'un produit, ce qui est peut-être déjà en train de se passer, lorsque, dans le happening, la distinction entre l'artiste et le consommateur s'efface. » (P.V. de la réunion confidentielle du NYSCA du 6-8 octobre 1966, *op. cit.* p. 17).

[257] C'est ainsi que Mary McCombie décrit les nouvelles tendances privilégiées par le WAPP à partir des années 1970 : un art « fonctionnel, architectonique, interactif et réactif aux besoins sociaux (*op. cit.*, p. 226).

[258] Cette œuvre a été financée non par le NEA mais par une autre administration fédérale, la General Services Administration (GSA) et son Art-in-Architecture Program (lancé d'abord en 1963 jusqu'en 1966, puis recréé sous ce nom en 1972). NEA et GSA collaborent souvent autour de leurs programmes d'art public respectifs. Pour une analyse détaillée de cet épisode, voir Miwon Kwon, *One Place After Another*, *op. cit.*, p. 72-84.

moins perceptible pour un public non intéressé à l'art contemporain. Les avantages escomptés d'un déconfinement et d'une désacralisation de l'œuvre d'art par une meilleure intégration à son environnement peuvent être contrebalancés par les réactions d'hostilité d'un public au goût conventionnel face à des installations qui apparaissent de ce fait comme pauvres (dans leur conception et/ou leurs matériaux), voire non-artistiques – ce qui ne peut d'ailleurs manquer d'aggraver aussi les protestations contre les sommes d'argent public investies, à l'instar des 100 000 dollars qu'a coûté l'installation des 36 rochers de Carl Andre à Hartford[259].

5. Conclusion : les apories de la démocratisation de l'art contemporain comme moteur de l'avant-gardisation des politiques artistiques

Quitte à résumer la situation de manière quelque peu schématique, pour les intermédiaires des politiques de l'art contemporain qui refusent de voir le pouvoir de sélection artistique qui fonde leur position et/ou les critères artistiques auxquels ils sont attachés, remis en cause par les logiques de démocratisation culturelle, trois attitudes sont envisageables (entre lesquelles il est d'ailleurs possible de naviguer selon les circonstances) : soit l'adoption d'un élitisme avant-gardiste assumé ou inavoué, impliquant de négliger plus ou moins complètement les objectifs de démocratisation de l'art[260] ; soit l'interprétation de ces objectifs dans un cadre légitimiste non-interrogé – éduquer le grand public à l'art contemporain –, qui ne remet pas foncièrement en cause les choix de ces intermédiaires, ni le pouvoir qui les fonde ; soit le soutien à des formes d'art néo-avant-gardistes qui, tout en préservant la position de ces intermédiaires (leurs décisions et leur légitimité à les prendre) ainsi que leurs orientations artistiques privilégiées (leur solidarité avec le sous-champ des avant-gardes), vont dans le sens, sinon d'une véritable popularisation de l'art actuel, du moins d'une contestation apparente de la culture savante et consacrée dont l'art moderniste est devenu aux Etats-Unis l'un des symboles. En ce sens, si les nouvelles aspirations démocratiques de l'après-68 peuvent entrer en contradiction avec le soutien inconditionnel à l'art d'avant-garde mis en place au cours de la précédente décennie – et se trouver, à ce titre, marginalisées par les décideurs artistiques –, elles peuvent aussi, au prix d'une interprétation assez intéressée et parcellaire de leurs implications, contribuer à intensifier ce soutien à l'avant-garde et, plus précisément, à ces tendances (néo) avant-gardistes que l'on qualifie alors, aux Etats-Unis, de postmodernistes[261]. C'est cette solution que nous allons voir mise en œuvre de manière plus systématique en Allemagne et en France.

[259] Mary McCombie, *op. cit.*, p. 172.

[260] Sur ces « oppositions à la médiation » toujours fréquentes dans l'art contemporain et rarement avouées (voire dissimulées sous des discours convenus de bonne volonté démocratique), voir Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, *op. cit.*, p. 131-138.

[261] Sur le postmodernisme américain considéré comme avant-garde, voir *supra*, chap. 1, 3.1.

Chapitre 9. La formation d'un réseau institutionnel d'avant-garde en RFA

Les particularités que nous avons déjà observées en RFA, à savoir la dispersion et la faible coordination des politiques artistiques, d'une part, et la multiplicité des lieux d'exposition de l'art contemporain, d'autre part, tendent à lisser et à complexifier les changements historiques, dont l'observation comme l'analyse sont plus évidentes lorsqu'il s'agit de réseaux d'institutions publiques plus centralisés et hiérarchiques, comme c'est le cas aux Etats-Unis ou en France. C'est aussi que le tournant des années 1970 représente, dans le champ de l'art contemporain, peut-être moins un moment de rupture brutal qu'une phase de convergence, d'accélération et de généralisation de transformations entamées pour certaines depuis plusieurs années déjà – et cette remarque vaut, quant à elle, pour les trois pays étudiés. Il est clair en tout cas qu'entre la fin des années 1960 et le début de la décennie suivante s'engage en Allemagne un double processus : d'un côté, une intervention publique à la fois plus conséquente et plus réfléchie dans le champ de l'art contemporain ; de l'autre, un approfondissement et une expansion de l'engagement avant-gardiste des lieux d'exposition, par un effet d'entraînement mutuel.

1. De véritables politiques publiques de l'art contemporain

Si ses effets directs sur les institutions de l'art contemporain restent limités, la *Neue Kulturpolitik* favorise bien néanmoins l'élévation de la création artistique au rang d'enjeu de politiques publiques. Cette attention nouvelle résulte à la fois de l'accroissement général de l'investissement public dans les arts, dont les arts plastiques bénéficient en proportion, et de sa relative différenciation vis-à-vis des politiques éducatives, dans lesquelles les questions artistiques étaient auparavant diluées. Les années 1970 voit ainsi apparaître des programmes de réflexion, d'étude et de planification spécifiquement dédiées aux arts plastiques, supportés par des espaces de débats et des groupes de travail mis en place par les pouvoirs publics eux-mêmes, à divers échelons administratifs. Ces efforts contrastent avec la période antérieure où l'action publique en matière d'arts plastiques (et a fortiori d'art contemporain) était surtout réactive et faisait rarement l'objet de travaux programmatiques poussés au sein de ces administrations, qui se contentaient généralement de suivre les décisions prises, à l'extérieur, par les directeurs des établissements publics spécialisés (musées, *Kunsthalle*, etc.). En ce sens, l'on peut dire que le tournant des années 1970 représente en RFA une étape importante dans la constitution de politiques de l'art contemporain à proprement parler, si l'on entend par là, non pas seulement une somme d'actions isolées dans un champ social donné, mais un effort d'élaboration réflexif capable de se saisir de cet ensemble d'actions pour lui donner le sens d'un projet intentionnel et organisé dans un secteur d'intervention délimité, ce qui était déjà le cas aux Etats-Unis et en France dans la décennie antérieure, mais guère en Allemagne de l'Ouest.

1.1. Une collection d'art contemporain pour le *Bund*

Un peu moins d'un an après son accession à la chancellerie, le 17 septembre 1970, Brandt se rend à l'inauguration de l'exposition annuelle du Deutscher Künstlerbund, qui se tient cette année-là pour la première fois à Bonn. Il y tient un discours remarqué, dans lequel il affirme que « pour le politique, la rencontre avec l'art contemporain n'est pas seulement importante, mais une nécessité », tout en dressant un parallèle entre la création contemporaine et sa propre orientation politique autour d'une volonté partagée d'« expérimentation »[1]. On retrouve là l'une de ces stratégies de positionnement politique caractéristiques, reposant sur l'analogie entre l'avant-gardisme artistique et une image d'élu (ou de candidat) novateur, qui a souvent motivé l'engagement, au moins rhétorique, de certains responsables politiques de premier plan en faveur de l'art moderne et contemporain. Brandt d'ailleurs n'est pas particulièrement réputé pour son intérêt dans ce domaine précis, mais ses propos rencontrent suffisamment d'écho pour que cette ambition « d'impliquer l'art contemporain dans la vie politique » soit régulièrement reprise et citée dans les années suivantes, non seulement dans les colloques ultérieurs du Deutscher Künstlerbund[2], mais aussi par plusieurs responsables politiques de premier plan, comme son ministre de l'Intérieur Werner Maihofer[3] ou son successeur Helmut Schmidt[4].

Mais surtout, ce vernissage à Bonn est l'occasion, à la suite du discours de Brandt, d'une longue discussion entre les représentants de l'Etat fédéral et les artistes[5], même si le Deutscher Künstlerbund, champion de l'avant-garde en Allemagne à sa fondation en 1903, apparaît désormais comme une association quelque peu vieillie d'artistes consacrés ou mineurs. Son président, Georg Meistermann, peintre reconnu surtout pour ses vitraux inspirés de Manessier, entre cubisme et abstraction, a été désigné en 1969 pour faire un portrait officiel de Brandt qu'il mettra plusieurs années à achever[6] [68]. Il profite de ces séances de pose pour convaincre le chancelier de créer une collection fédérale d'art contemporain. Les deux hommes sont de la même génération et ont subi l'un comme l'autre les persécutions nazies. Meistermann sait insister sur l'affinité entre la refondation démocratique de la nation allemande, au cœur de la politique de Brandt, et la mise en valeur publique de la libre création artistique[7] – une justification du soutien officiel à l'art contemporain qui n'a donc, au fond, guère évolué depuis

[1] Gottfried Sello, « Kleine Koalition zwischen Kunst und Politik », *Die Zeit*, n°39, 25 septembre 1970, https://www. zeit.de/1970/39/kleine-koalition-zwischen-kunst-und-politik/ (consulté le 15 février 2021).

[2] Gerhart Baum, « Plädoyer für den Kulturstaat » (1975), *op. cit.*, p. 9.

[3] Discours sur l'art contemporain de Werner Maihofer à l'occasion de l'exposition « Zeitgenössische Kunst aus dem Besitz des Bundesankäufe 1973/1974 » à Bonn le 21 janvier 1975, LAB B Rep. 142-09 Nr. 3/10-00 Bd. 3.

[4] Cité par Gerhart Baum, « Plädoyer für den Kulturstaat », *op. cit.*, p. 9.

[5] Gottfried Sello, « Kleine Koalition zwischen Kunst und Politik », *op. cit.* ; Wolf Schön, « Staatskunst für die Deutschen », *Kunstforum International*, n°13, avril-mai 1975, p. 71-75.

[6] Jutta Held, « Zum Politikerporträt um 1970: Georg Meistermann malt Willy Brandt », Gerhard J. Lischka, Peter Weibel (éd.), *Das Regime des Image*, Berne, Benteli, 2003, p. 170-198.

[7] Lettre de Georg Meistermann à Willy Brandt de mai 1970 reproduite dans Thomas Grochowiak, « Unterwegs zu einer Sammlung », Anneliese Schröder (éd.), *Kunst für den Bund. Erwerbungen seit 1970*, cat. exp., Städtisches Kunstmuseum Bonn (24 novembre 1981-10 janvier 1982), Bonn, Bundesministerium des Innern, 1981, p. 8.

l'après-guerre. Placée sous la tutelle du ministère de l'Intérieur, la Bundeskunstsammlung (ou collection d'art contemporain de la RFA, selon son titre complet) est créée peu de temps après avec pour mission d'acquérir des œuvres d'artistes allemands postérieures à 1945, ensuite mises à disposition des institutions fédérales, des ministères aux ambassades. Décidées par un comité d'experts régulièrement renouvelé (composés surtout d'artistes et de directeurs de grands musées), les acquisitions se font pour la plupart au cours de visites des grandes expositions annuelles qui se tiennent traditionnellement en RFA, quelque peu comparables aux salons parisiens : Deutscher Künstlerbund, Groβe Kunstausstellung de Munich, Freie Berliner Kunstausstellung, etc. Dès septembre 1970, une première série d'acquisitions a lieu, plutôt tournée vers l'abstraction d'après-guerre, informelle ou géométrique (Leo Breuer, Otto Herbert Hajek ou Fred Thieler par exemple), sous l'égide d'un comité où siègent, outre Meistermann, des directeurs d'institutions artistiques de premier plan comme Klaus Gallwitz (Kunsthalle de Baden-Baden), Gert van der Osten (Wallraf-Richartz Museum de Cologne) ou Stephan Waetzoldt (Musées d'Etat de Berlin)[8]. Comme l'indiquent ces noms, la collection est, du moins à ses débuts, plutôt tournée vers un art relativement consacré, à l'avant-gardisme modéré[9]. Elle est en outre assez confidentielle, dans la mesure où elle est vouée surtout à décorer les bâtiments fédéraux : les journalistes s'amusent ainsi de « l'effroi des fidèles fonctionnaires ministériels » qui « vivent chez eux avec des tableaux de couchers de soleil alpins et des marines écumantes tandis que dominent visuellement dans leurs bureaux *Carré vert* de Günter Fruhtrunk et *Cercle rouge* de Rupprecht Geiger [69] »[10]. Malgré ces limites, la Bundeskunstsammlung représente un pas notable de l'Etat fédéral dans le sens d'une intervention volontariste en faveur de l'art contemporain et ouverte jusqu'à un certain point à l'avant-garde ; c'est en tout cas la première initiative d'ampleur dans ce domaine à l'échelon national depuis la fondation de la RFA.

L'autre aiguillon et résultat, tout à la fois, de ce nouvel interventionnisme fédéral est la « *Künstler-Enquete* » de Fohrbeck et Wiesand, menée de 1971 à 1975 sur commande du Bundestag et que nous avons déjà évoquée. Sans revenir en détail sur son contenu (d'autant qu'elle ne porte pas uniquement sur les arts plastiques), il faut signaler néanmoins l'influence étendue qu'elle a exercée dans ce secteur spécifique de l'action culturelle, en contribuant notamment à en favoriser une approche sociale, centrée sur les responsabilités des pouvoirs publics à l'égard de l'artiste plasticien, que ce soit en termes de protection juridique et fiscale,

[8] *Ibid.* Voir aussi « Datenbank der Sammlung », *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* [En ligne] www.kunstsammlung-bund.de/kunstdatenbank/ (consulté le 15 février 2021).

[9] Rien, comme le regrette un critique d'art en 1975, « qui puisse scandaliser dans les salons de la chancellerie de Bonn ; pas d'art pauvre aux matériaux peu ragoûtants (par exemple Dieter Rot) ; pas de provocation politique (par exemple Klaus Staeck) ; rien d'incompréhensible (comme l'art conceptuel) ; pas de sujets indécents (comme l'art érotique). Rien de Joseph Beuys, qui vient d'être couronné artiste de l'année par un magazine américain, rien de Heinz Mack, censé représenter l'art allemand au siège de l'ONU à New York et déjà trop cher pour les collectionneurs officiels chez nous » (Wolf Schön, « Staatskunst für die Deutschen », *op. cit.*)

[10] *Ibid.*

d'assistance matérielle et financière ou de reconnaissance institutionnelle. Dans les cas de Berlin ou de Düsseldorf, que nous évoquerons ensuite, l'enquête fédérale est régulièrement mentionnée, avant même sa conclusion, dans les discussions organisées au sujet de la politique artistique entre élus, administrateurs, directeurs d'établissements publics et représentants du monde de l'art : certaines décisions sont suspendues à ses résultats et des projets de déclinaison de cette étude sur le territoire concerné sont évoqués[11]. En un sens, si la politique de l'art contemporain dans les années 1970 est principalement motivée aux Etats-Unis par la volonté de donner à l'expérimentalisme marginalisé de la scène alternative les moyens de s'exercer, si elle reste aiguillonnée en France, comme nous le verrons ensuite, par l'enjeu du rattrapage du rang international de Paris à travers le projet de centre à Beaubourg, en RFA la question des conditions sociales d'existence de l'artiste plasticien apparaît comme le premier thème déclencheur de l'intervention des pouvoirs publics dans ce secteur. Même les nouveaux lieux ou programmes d'expositions sont souvent pensés et initiés d'abord comme des débouchés pour les carrières artistiques. L'insistance sur la dimension sociale de l'intervention dans le champ artistique apparaît comme une manière efficace de pousser les pouvoirs publics à l'action : s'il peut être difficile de justifier de l'utilité sociale de l'investissement public dans la commande ou l'acquisition d'œuvres d'art contemporain, on peut défendre en revanche plus aisément que les artistes méritent, comme les autres travailleurs, de bénéficier des avantages du *Sozialstaat* et de la prospérité retrouvée depuis l'après-guerre (un argument repris dans le *Künstler-Report* de Fohrbeck et Wiesand). A la manière dont l'étude sur l'économie des *performing arts* de Baumol et Bowen avait joué un rôle décisif pour la création du NEA aux Etats-Unis dans les années 1960, l'argument socio-économique s'avère efficace dans les années 1970 en RFA pour mobiliser les différents échelons gouvernementaux, même si c'est ici sous l'angle de la protection sociale de l'artiste plus que de la viabilité des entreprises culturelles.

Que cette perspective s'impose en RFA n'est pas un hasard : elle tient à l'existence de longue date d'organisations d'artistes nombreuses et diverses, allant de grandes fédérations nationales sur le modèle de syndicats professionnels à des associations locales principalement orientées vers l'exposition des travaux de leurs membres mais qui peuvent, à l'occasion, endosser le rôle de groupe de pression. A Düsseldorf par exemple, en 1957 déjà, un rapport commun sur les moyens d'exposition dans la capitale régionale avait été rendu public par trois associations, la section locale du Wirtschaftsverband bildender Künstler Nordrhein-Westfalen

[11] Dans une décision du 9 janvier 1975 par exemple, le comité pour la science et l'art du sénat de Berlin prévoit de « faire un rapport sur la situation sociale des artistes plasticiens, dès que les résultats de l'enquête sociale du gouvernement fédérale seront connus », en chargeant l'Institut für Projektstudien de Fohrbeck et Wiesand d'exploiter pour cela les données récoltées sur le cas spécifique de Berlin-Ouest (LAB B Rep. 002 Nr. 18437). On retrouve des discussions comparables dès 1973 au sein du conseil pour les arts plastiques de Düsseldorf, où est discutée notamment la possibilité de commander une enquête similaire sur l'importante communauté artistique de la ville (« Niederschrift über die Sitzung des Kunstbeirates für bildende Kunst am 14.3.1973 », SAD 0-1-4-29605).

(un syndicat créé en 1953), le Künstlerverein Malkasten (une association d'artistes de Düsseldorf fondée à la suite de la révolution de 1848) et le Verein Düsseldorfer Künstler (fondé en 1844, à l'origine de la création de la Kunsthalle dans les années 1870 et en charge depuis 1948 de la *Winterausstellung* annuelle où peuvent exposer tous les artistes de la région)[12]. Cette longue tradition d'auto-organisation des artistes est relancée et stimulée par la politisation du champ de l'art autour de 1968, par les nouvelles revendications et structures qui en découlent, à l'instar du Bundesverband Bildender Künstler, rapidement devenu, après sa fondation en 1971, un interlocuteur privilégié des pouvoirs publics sur ces questions. Ces organisations d'artistes – auxquels s'ajoutent aussi des associations de galeristes, de critiques d'art ou même de curateurs d'art contemporain, comme nous le verrons plus loin – poussent les administrations culturelles à agir contre les divers facteurs de précarisation et de fragilisation des carrières artistiques, et c'est à ce titre qu'elles réclament aussi l'extension et la multiplication des espaces et des opportunités d'exposition, de commande, d'acquisition et de distinction publiques.

1.2. Refaire de Berlin une capitale de l'art contemporain

L'administration culturelle se saisit aussi à Berlin-Ouest de l'enjeu des arts plastiques au tournant des années 1970, sous l'effet de pressions similaires. A l'été 1969 tout d'abord, le syndicat des artistes berlinois (Berufsverband Bildender Künstler), dont Karl Oppermann, un artiste mineur à tendance expressionniste, vient de prendre la tête, sollicite l'administration pour établir un comité pour les arts plastiques, visant à renforcer l'action artistique de la ville[13], et pour mettre à exécution le projet depuis longtemps évoqué d'un lieu d'exposition public, tourné en priorité vers les artistes berlinois. Cette seconde demande rencontre un accueil intéressé[14], d'autant que la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, fondée en 1965 sur des fonds publics pour devenir le *Kunstverein* dont Berlin manquait, est en voie de dissolution, au profit de deux organisations plus autonomes et militantes[15]. L'administration berlinoise perçoit cet épisode comme une perte de contrôle sur un lieu d'exposition dont elle était à l'origine et voit là un motif pour recréer une institution cette fois pleinement publique, sur le modèle d'une *Kunsthalle* plus que d'un *Kunstverein* donc[16], qui soit aussi en mesure d'assumer un rôle de représentation

[12] « Neue Kunsthalle in zwei Jahren ? », *Düsseldorfer Nachrichten*, 18 mai 1957, SAD 0-1-4-31482.

[13] Une proposition refusée par le Senator für Wissenschaft und Kunst. Voir : note du 10 juillet 1969 au maire de Berlin (Klaus Schütz), signée Thieme, « Gespräch mit dem 1. Vorsitzenden des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins, Herrn Oppermann », LAB B Rep. 002 Nr. 18564 ; et lettre de Harald Ingensand (directeur de cabinet du Senator für Wissenschaft und Kunst) au maire de Berlin, 4 septembre 1969, LAB B Rep. 002 Nr. 18564.

[14] Comme l'explique un représentant de l'administration, « les artistes de Berlin revendiquent depuis longtemps un lieu d'exposition. Je suis également d'avis que la situation des artistes à Berlin rend nécessaire, soit d'ériger un bâtiment d'exposition détenu par la région, soit d'aménager à cet effet un bâtiment existant. » (Note du 27 juin 1969 au maire de Berlin, signée Wilke, « Kunstausstellungsgebäude », LAB B Rep. 002 Nr. 18564).

[15] La Neue Gesellschaft für Bildende Kunst et le Neuer Berliner Kunstverein : voir *supra*, chapitre 7, 1.2.3.

[16] « L'exemple de la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) qui se trouve actuellement en liquidation, montre que les domaines de responsabilité de l'Etat, quand ils sont transférés à une institution privée, c'est-à-dire non soumise au contrôle du parlement, sont largement exposés à toute attaque éventuelle. En raison de l'expérience acquise avec le Kunstverein, j'envisage […] d'institutionnaliser l'activité d'exposition

extérieure de la ville-Etat et d'éducation du grand public à l'art contemporain, que les deux nouveaux *Kunstvereine* ne peuvent (supposément) prendre en charge[17].

Tandis que les associations d'artistes redoublent donc leur pression sur le gouvernement régional – le Bundesverband Bildender Künstler créé en 1971 a son siège à Berlin-Ouest –, certains lieux d'exposition adoptent également un rôle de groupe d'influence : le Neuer Berliner Kunstverein, issu justement de la dissolution de la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, rend ainsi public en 1971 un « Rapport sur la situation des arts plastiques à Berlin » aux conclusions assez négatives. Ses auteurs s'attardent sur la situation sociale difficile des artistes ouest-berlinois et, constatant à partir d'un sondage l'ignorance de « la peinture d'avant-garde » jusque dans le public régulier des musées, ils déplorent aussi le manque d'efforts pour élargir « le cercle de personnes qui s'intéressent à l'art contemporain », actuellement « très petit » parmi la population locale[18]. Quant aux expositions, le rapport entre leur quantité et leur qualité est vivement critiqué : sur les 600 expositions proposées par 80 organisateurs différents au cours de l'année écoulée, « à peine un pour-cent sont d'un intérêt supra-régional »[19]. En 1972, une exposition sur la scène artistique berlinoise, d'ailleurs financée par le Senat für Wissenschaft und Kunst, est l'occasion d'une autre analyse sur la situation des arts plastiques de l'ancienne capitale allemande, de la part de son commissaire Christos M. Joachimides. Celui-ci dresse à son tour un bilan sévère : Berlin s'est retrouvée dans les années 1960 « repoussée aux marges de la scène artistique européenne » et cette « provincialisation » ne peut être attribuée seulement à « la situation politico-géographique » de la ville, mais tient à une reconstruction qui, depuis l'après-guerre, a érigé en modèle indépassable et nostalgique la vie culturelle du Berlin des années 1920 et s'est enferrée dans « des efforts de restauration de ce passé » et « un monstrueux *revival* de tous les expressionnistes possibles »[20]. Si le travail de quelques galeries et petits lieux d'exposition (comme la Haus am Waldsee) trouve grâce à ses yeux, en revanche les deux principales institutions artistiques de la ville, l'Akademie der Künste et la Neue Nationalgalerie, pourtant ouverte récemment (en 1968), sont sévèrement critiquées :

> *La Neue Nationalgalerie, hébergée depuis quatre ans dans un bâtiment de Mies van der Rohe conçu à l'origine pour une usine de rhum et non adapté à un musée, n'a pas été en*

jusque-là prise en charge par le Kunstverein sous la forme d'un établissement placé sous notre tutelle, par exemple une "Kunsthalle" » (Lettre de Harald Ingensand au maire de Berlin du 4 septembre 1969, *op. cit.*).

[17] « Les deux nouveaux *Kunstvereine* ne sont ni par leurs capacités, ni par leur définition, en situation d'assumer cette activité d'exposition dans toute son étendue, bien qu'ils organisent aussi des expositions importantes – chacun à leur manière. Mais il manque pour le public berlinois depuis la dissolution de l'ancien *Kunstverein* de grandes expositions représentatives montrant les artistes berlinois de manière systématique par groupe et par orientation stylistique. » (« Für die Errichtung einer Kunstausstellungsinstitution », p. 2, Annexe III du rapport (non signé) « Bildende Künste in Berlin », avril 1974, LAB/B Rep. 002 Nr. 9332).

[18] Manfred Bluth, Helmut Börsch-Supan, Johanna Hofmann, Kat Kampmann, Waldemar Otto, « Zur Situation der bildenden Künste in Berlin », Neuer Berliner Kunstverein, été 1971, p. 4, LAB/B Rep. 002 Nr. 18564.

[19] *Ibid.*, p. 5.

[20] Christos M. Joachimides, « Versuch einer Strukturanalyse der Situation der Bildenden Kunst in Berlin », *Id.* (éd.), *Szene Berlin Mai '72*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein Stuttgart (26 mai-18 juin 1972), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1972, n. p.

mesure d'assumer le rôle qu'une institution de ce nom et de cette ambition devrait jouer dans la vie artistique de cette ville : être l'instance compétente pour fournir des informations fiables sur la production artistique contemporaine et en assurer la diffusion à de larges couches sociales, comme seule une institution d'un tel rang peut y parvenir.[21]

A ces critiques et ces demandes locales s'ajoutent diverses pressions au niveau national : outre l'influence de la *Künstler Enquete*, la vie culturelle de Berlin-Ouest représente toujours un enjeu singulier en termes de politique extérieure pour le nouveau gouvernement, dont le chancelier est l'ancien maire de la ville. Le premier « Rapport sur l'état de la nation » de Brandt, en janvier 1970, insiste ainsi sur la nécessité de faire de l'ancienne capitale allemande, selon une formule récurrente des documents de l'époque, « un lieu d'éducation, d'art et de science plus encore qu'auparavant » en renforçant sa « force de rayonnement culturel et intellectuel »[22], ce que venait aussi de réclamer alors le maire de Berlin-Ouest Klaus Schütz[23], signe que les enjeux géopolitiques liés à la partition de l'Allemagne demeurent une importante motivation de l'action culturelle outre-Rhin, à un moment où le contexte de la guerre froide apparaît, en France et même aux Etats-Unis, moins déterminant pour les politiques artistiques.

Ces différentes mobilisations et prises de position conduisent le sénat berlinois à commander en décembre 1972 un rapport sur « les arts plastiques à Berlin », rendu en avril 1974, un exemple alors encore rare de document programmatique spécifiquement dédié à ce domaine d'intervention publique[24]. Organisé autour de trois thèmes dont deux spécifiquement consacrés à la création contemporaine (musées, exposition de l'art actuel et aide aux artistes), il est surtout significatif pour son préambule fixant les principes généraux de l'intervention publique dans ce domaine. Trois grandes orientations s'en dégagent. D'abord, en écho aux discours de Brandt et Schütz, le rapport insiste sur l'importance de l'investissement dans les arts plastiques pour le rayonnement extérieur de Berlin-Ouest, une préoccupation placée en tête du document[25]. De longs développements sont ainsi consacrés à la comparaison, désavantageuse pour l'Ouest, avec les nombreuses institutions artistiques reconnues de Berlin-Est, vitrine et foyer culturels non seulement de la RDA, mais du bloc oriental tout entier. En revanche, ne manquent pas de souligner les auteurs du rapport, « une conception de l'art

[21] *Ibid.*, n. p.

[22] Willy Brandt, « Materialen zum Bericht zur Lage der Nation », 11 janvier 1970 [En ligne], p. 20, https://dserver.bundestag.de/btd/06/002/0600223.pdf (consulté le 16 février 2021).

[23] « Nous sommes ici, dans cette ville, redevables d'une grande tradition et nous devons et allons pour cela soutenir l'art, parce que la force d'attraction et de rayonnement de Berlin en dépend fondamentalement. L'art est à Berlin une part importante des conditions d'existence de notre ville. » (Déclaration du 8 mai 1969, cité dans « Bildende Künste in Berlin », *op. cit.*, p. 5).

[24] Du moins, nos recherches (non exhaustives) dans les archives des villes et *Länder* retenus comme cas d'étude (Berlin, Hesse, Rhénanie-du-Nord-Westphalie ; Cassel, Düsseldorf, Krefeld) ne nous ont pas permis de trouver de tels documents avant les années 1970, ce qui n'exclut pas que d'autres villes ou *Länder* aient pu en produire.

[25] « Un tout nouveau et très fort intérêt suprarégional et international pour la vie culturelle de Berlin s'est éveillé – cela vaut en particulier dans le domaine des arts plastiques – et il faut le mettre à profit. La situation politique transformée de Berlin exige bien plus fortement encore qu'auparavant la consolidation de l'attractivité et de l'actualité culturelles de Berlin » (« Bildende Künste in Berlin », *op. cit.*, p. 4).

conservatrice petite-bourgeoise et le souci de la conformité idéologique n'ont pas permis aux responsables de la politique culturelle de la RDA d'offrir des possibilités de développement à l'art contemporain non-conformiste »[26]. C'est là un premier argument, déjà éprouvé, en faveur d'un soutien accru des pouvoirs publics à l'Ouest à l'art non-conventionnel des avant-gardes. Outre cette rivalité aux motivations géopolitiques, c'est aussi plus généralement son rang sur la scène artistique internationale que Berlin-Ouest, capitale européenne des arts sous Weimar, entend récupérer. L'argument s'apparente aux ambitions de rattrapage des officiels français pour la place parisienne. Comme dans ce cas, il joue aussi dans le sens d'un engagement public en faveur de l'art le plus récent, afin d'éviter de projeter à l'extérieur, comme le reprochait Joachimides, l'image d'une ancienne capitale fixée sur sa gloire passée. C'est là une inflexion importante par rapport aux politiques artistiques qui, de l'après-guerre jusqu'à l'orée des années 1960, privilégiaient plutôt la promotion des modernes classiques du début du siècle :

> *Dans l'ensemble, il faut que les expositions par lesquelles Berlin se présente à l'extérieur reflètent en priorité les événements artistiques actuels. Le fait que Berlin ait été, de la fin du siècle précédent jusqu'à 1933, l'un des premiers foyers culturels au monde fait partie du patrimoine commun. Une limitation des expositions, qui refléteraient uniquement ces faits bien connus, pourrait s'avérer négative pour le Berlin d'aujourd'hui, car il faudrait alors craindre que le public n'en conclue que Berlin doit recourir à son prestigieux passé parce qu'elle n'a plus rien de comparable à offrir au présent.*[27]

Enfin, le jeu de ces rivalités extérieures s'applique aussi à un niveau intra-national, entre les différents centres artistiques ouest-allemands : le besoin d'un lieu d'exposition public pour l'art contemporain est d'autant plus pressant que les autres grandes métropoles, de Hanovre à Francfort, en sont toutes dotées[28] et que les artistes, pourtant nombreux à Berlin mais déçus par les difficultés à y faire reconnaître leur travail, préfèrent s'installer à Cologne ou Düsseldorf[29].

En deuxième lieu, ce rapport se distingue par son insistance sur la dimension sociale et démocratique de la politique culturelle en général et de la politique des arts plastiques en particulier, en s'appuyant sur l'affirmation d'une fonction sociale de l'art, idée en vogue à cette époque dans le champ des avant-gardes (nous y reviendrons) : « La politique culturelle est du fait des fonctions sociales de l'art et à cause de sa haute nécessité pour la collectivité une *politique de société* »[30]. Mêlant les logiques de démocratisation et de démocratie culturelles, il encourage tout à la fois le développement des dispositifs de médiation et d'éducation du public, en particulier dans les musées[31], et insiste sur la nécessité de prendre en compte les demandes

[26] *Ibid.*, p. 10.
[27] *Ibid.*, p. 37.
[28] « Für die Errichtung einer Kunstausstellungsinstitution », *op. cit.*, p. 8.
[29] « Ausschuss für Wissenschaft und Kunst. 109. (öffentliche Informations-) Sitzung », 25 novembre 1974, p. 82, LAB B Rep. 002 Nr. 9332.
[30] « Bildende Künste in Berlin », *op. cit.*, p. 7.
[31] « Un rapport sur la politique muséale de Berlin ne peut pas se limiter seulement à une énumération dithyrambique des collections […]. Le travail interne des musées […] est souvent décrit – du moins dans les recommandations de la KMK […] – par les trois concepts : collectionner, protéger, rechercher. Cette triade est

et désirs culturel des citoyens, quitte à relativiser les critères et hiérarchies qui guident habituellement l'action publique : en effet, « le Sénat tient également pour important de soutenir "l'art populaire et de divertissement", sans le considérer comme un genre de moindre qualité par contraste avec "l'art savant" (de même qu'il soutient à la fois le sport professionnel et amateur) »[32]. C'est une prise de position notable à un moment où, même dans le contexte de l'après-68 et du développement des « cultures jeunes », les administrations françaises ou américaines restent plus défiantes vis-à-vis de la culture de masse. Cette remise en cause du partage entre haute et basse culture ne joue pas seulement dans le sens d'une revalorisation des cultures populaires, mais aussi en faveur de l'art d'avant-garde, en délaissant les critères traditionnels de qualité au profit d'un critère plus historiciste d'expérimentation – c'est là le troisième et dernier point à relever dans ce rapport. Selon un argument syllogistique discutable, déjà observé dans le cas américain et qui va se trouver abondamment employé en Allemagne comme en France pour justifier le soutien à l'art contemporain, l'art d'avant-garde, parce qu'il transgresse et conteste les conventions de l'art muséal consacré, est identifié à une remise en cause du légitimisme culturel de l'action publique, sous le feu des critiques depuis 1968 :

> *L'administration répond à son devoir d'encourager la compréhension de l'art ainsi que les artistes en soutenant le travail créatif, y compris l'expérimentation […]. La notion de plus haute qualité, qui est traditionnellement la norme dans le domaine du patronage culturel, ne peut pas être un point de référence utile pour le soutien à l'expérimentation. Le devoir de l'Etat ici est bien plus d'informer sur l'actuel ; l'administration doit de manière générale accepter et soutenir ce qui est proposé comme « art ».*[33]

Il est intéressant d'ailleurs de noter, au vu de cette dernière citation, combien la conception passive ou du moins « réceptive » de l'action culturelle qui prédomine en RFA, par rapport aux modalités plus volontaristes des politiques artistiques américaines ou françaises, peut néanmoins s'avérer tout autant, sinon plus propice à l'ouverture à l'avant-garde : le rôle des institutions officielles est moins de sélectionner les œuvres selon d'introuvables critères de qualité stables et homogènes, que d'enregistrer et de publiciser l'état le plus récent du champ de l'art, y compris dans ses aspects les plus déroutants et anti-artistiques. Bien que la tension entre ce soutien inconditionnel à l'expérimentation et l'engagement en faveur d'un modèle d'action culturelle participative et populiste soit explicitement relevée, elle n'est pas considérée à proprement parler comme un problème à régler. Les deux orientations peuvent simplement coexister, tant que l'Etat ne contraint pas tous ses citoyens à s'intéresser à l'avant-garde et que le public populaire, réciproquement, n'exige pas l'abandon du soutien à l'art expérimental[34].

cependant incomplète. Deux autres points essentiels manquent : présenter et former » (*ibid.*, p. 26).

[32] *Ibid.*, p. 7.

[33] *Ibid.*, p. 6.

[34] « L'administration doit, d'une part, prendre au sérieux les attentes et les souhaits culturels aujourd'hui déjà existants des citoyens et satisfaire leurs intérêts culturels – aussi conventionnels soient-ils ; d'autre part, elle a cependant le devoir de soutenir l'expérimentation, ainsi que les nouvelles connaissances et pratiques dans l'art, et de les proposer aux citoyens, indépendamment de savoir si et à quel point cette offre sera acceptée. » (*Ibid.*, p. 6).

En ce sens, si ce document officiel insiste sur le rôle social et démocratique de la culture, il ne propose pas pour autant une doctrine d'action au sens strict et semble plutôt entremêler différents mots d'ordre qui flottent dans l'air du temps, allant des conceptions les plus populistes, défiantes vis-à-vis de la « haute culture », aux plus légitimistes et didactiques[35], en passant par l'historicisme avant-gardiste, sans s'interroger en profondeur sur leur compatibilité ou leur possibilités concrètes d'application (ce que reprocheront d'ailleurs à ce rapport certains artistes et professionnels). C'est là un utile rappel de la différence entre le sens pratique à l'œuvre dans les stratégies des politiques publiques, autorisant contradictions, approximations et affirmations superficielles, et leur reconstruction a posteriori dans l'analyse historique, qui tend parfois à surévaluer la précision et la cohérence logique de ces doctrines « molles ».

La publication de ce rapport est l'occasion, en novembre 1974, d'importantes réunions publiques où les officiels invitent les principaux représentants de la vie artistique berlinoise[36] à réagir à ce bilan et formuler leurs propres propositions, selon cette logique de collégialité et de codétermination caractéristique du fonctionnement des politiques culturelles ouest-allemandes. Sans entrer dans le détail de ces longs débats, il est intéressant de relever d'abord le sentiment réitéré que ces enjeux ont été jusqu'alors délaissés par les pouvoirs publics[37] – et l'on retrouvera ce type de récriminations dans le cas de Düsseldorf, ce qui conforte notre constat d'une certaine négligence ou passivité des administrations culturelles, jusque dans les années 1960, à l'égard des problématiques spécifiques de l'art contemporain. Pour le reste, ces différents acteurs du champ artistique berlinois sont loin de s'accorder sur tout. Le directeur de la Fondation du patrimoine culturel prussien, ayant autorité sur les Musées d'Etat berlinois, défend, pour attirer le public, de grandes expositions d'art ancien consacrées, inspirées par le succès récent des rétrospectives Caspar David Friedrich à Hambourg ou Dürer à Nuremberg. Au pôle opposé, la très politisée NGBK se félicite de la reconnaissance par le Sénat berlinois du caractère social de la politique artistique mais craint qu'il ne s'agisse, sous cette façade, que de perpétuer une conception de la politique culturelle centrée sur le rayonnement extérieur de Berlin et ses rivalités avec l'Est ou d'autres villes ouest-allemandes. Le représentant des artistes berlinois, Dieter Ruckhaberle, regrette quant à lui, en se réclamant la « *Künstler Enquete*, que ce rapport relègue au second plan l'analyse des conditions sociales de la vie d'artiste.

[35] « Ce qui est démocratique, c'est passer du petit cercle des connaisseurs au grand cercle des connaisseurs », affirme le rapport en reprenant une citation de Brecht, qu'emploient aussi souvent Hilmar Hoffmann et d'autres promoteurs de la *Neue Kulturpolitik* (*ibid.*, p. 6).

[36] Les principaux lieux et programmes publics d'art contemporain (Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Akademie der Künste, Neuer Berliner Kunstverein, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berliner Festspiele, Berliner Künstlerprogramm) et différents groupes d'intérêt de professionnels de l'art (Berufsverband Bildender Künstler, Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, Verband der Deutschen Kritiker).

[37] Par exemple, Horst Dietze, représentant du Neuer Berliner Kunstverein, « remercie […] pour ce rapport, car l'art plastique n'est en aucun cas à Berlin au centre des échos et des faveurs […]. Berlin est encore l'une des villes d'Europe les plus riches en art et cela n'a eu encore aucun impact significatif sur la politique de cette ville. » (« Ausschuss für Wissenschaft und Kunst. 109. (öffentliche Informations-) Sitzung », *op. cit.*, p. 48).

La traduction la plus concrète de ce rapport et de ces débats réside dans la création d'une *Kunsthalle* publique, pour laquelle le Senator für Wissenschaft und Kunst s'engage personnellement[38] et qui aboutira en 1977, avec justement Ruckhaberle à sa tête (jusqu'à sa fermeture en 1993). L'objectif revendiqué est d'en faire un « forum de l'art expérimental et un lieu de discussion »[39], afin d'exposer et promouvoir les artistes berlinois et, réciproquement, d'attirer les principales expositions nationales et internationales d'art contemporain à Berlin. Il est encouragé en cela par les conceptions assez conservatrices du rôle du musée que défendent pour la Neue Nationalgalerie récemment ouverte son directeur Werner Haftmann et le directeur des Musées de Berlin Stephan Waetzoldt[40] : ceux-ci affirment que l'exposition de l'art contemporain, surtout dans sa dimension la plus prospective, ne revient pas prioritairement à l'institution muséale mais doit être dévolue à des centres d'art expérimentaux indépendants du musée. Nous reviendrons sur ce débat qui traverse alors tout le champ muséal ouest-allemand.

1.3. Soutenir le rayonnement de la scène d'avant-garde de Düsseldorf

Si le cas de Berlin-Ouest, ville-Etat isolée au milieu de la RDA, est singulier, d'autres municipalités ouest-allemandes démontrent une semblable tendance des élus et administrateurs culturels à s'emparer de la question des arts plastiques. Düsseldorf en est une bonne illustration, plus précoce même qu'à Berlin puisqu'une série d'initiatives est lancée en ce sens dès 1967.

1.3.1. « *Avantgardia* » : grandeur et décadence d'un projet d'exposition officielle de l'avant-garde dusseldorfoise

L'élément déclencheur est, semble-t-il, un article paru dans le journal local, le *Düsseldorfer Nachrichten*, sous le titre « Les artistes se plaignent : la ville les ignore »[41]. Pourtant, la municipalité venait d'établir, en 1966, une « Förderungskommission für bildenden Künstler » (limitée toutefois à l'attribution d'aides sociales ponctuelles aux artistes)[42]. Surtout, la Kunsthalle municipale, depuis longtemps attendue, avait ouvert en mai 1967 sous la direction de Karl Ruhrberg – mais celle-ci pouvait aussi bien être considérée comme un achèvement tardif de la longue phase de reconstruction des équipements culturels ouest-allemands après 1945. A l'été 1967, l'Oberstadtdirektor[43] de Düsseldorf, Gilbert Just, décide de répondre à ces critiques publiques. Après une réunion avec les artistes locaux, qui réitèrent leurs reproches à l'égard de « l'attitude passive de la ville », il informe à l'automne le *Kulturausschuss* ainsi que les directeurs des principales institutions artistiques de son intention de créer, sous le titre

[38] Werner Stein est l'auteur d'un long document, en annexe au rapport, sur les justifications de ce projet de *Kunsthalle* et les missions qu'elle devrait remplir (« Für die Errichtung einer Kunstausstellungsinstitution », *op. cit.*). Voir aussi sur la création de la Kunsthalle, le dossier d'archive LAB B Rep 004 - Nr. 2654.

[39] *Ibid.*, p. 5.

[40] Tous deux cités dans *ibid.*, p. 3.

[41] « Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Kulturausschusses am 7. 9. 67. », SAD 0-1-4-28002.

[42] Voir *supra*, chapitre 5, 4.2.3.

[43] Ou directeur général de la ville, un poste spécifique aux municipalités de Rhénanie-du-Nord-Westphalie qui dispose dans les faits des pouvoirs ordinaires d'un maire (lequel n'a, dans ce cas, qu'une fonction honorifique).

provisoire d'« Avantgardia », une manifestation, vouée à devenir périodique et à s'élargir à tous les artistes allemands en cas de succès, qui « donne l'occasion aux jeunes générations, à l'avant-garde, de s'exprimer par leurs œuvres »[44]. C'est aussi le moyen de renforcer l'attractivité de la ville, déjà réputée, au-delà même des frontières nationales, pour l'importance et la vitalité de sa communauté artistique. Le projet est placé sous la responsabilité de Ruhrberg, qui adhère pleinement à l'idée de « mettre en valeur les forces artistiques progressistes de notre ville » pour répondre « aux allégations selon lesquelles la ville de Düsseldorf et ses institutions culturelles ne s'investissent pas assez en faveur des artistes locaux »[45]. Cette première orientation, vers la jeunesse et l'avant-garde, est d'emblée pondérée par certains responsables du service culturel qui envisagent plutôt que le futur jury de l'exposition soit libre de choisir, à côté des artistes « qui représentent de toutes nouvelles représentations de l'art », d'autres personnalités « qui offrent une interprétation particulière de styles » existants ou « qui poursuivent des orientations classiques »[46]. Répondant à ces injonctions croisées de l'administration municipale, Ruhrberg et Schmalenbach (le directeur de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) rendent un « Exposé sur la politique artistique de Düsseldorf », qui réaffirme la volonté d'une exposition dédiée à l'avant-garde, tous genres confondus[47], ce qui implique une triple condition : un choix d'œuvres sélectif, assuré par des jurys, afin d'en garantir le caractère avant-gardiste et d'attirer les meilleurs artistes[48] ; l'attribution de l'organisation aux artistes eux-mêmes (y compris le jury), car la participation des conservateurs de musée de la ville « contredirait le caractère de la manifestation » ; et la tenue de la manifestation « hors de l'"Establishment" », c'est-à-dire hors des lieux d'exposition spécialisés (que représentent pourtant les deux auteurs du rapport), afin de favoriser « l'extension libre » de la manifestation, à travers par exemple des sculptures ou des happenings dans l'espace public[49]. A ce premier plan pour « Avantgardia », Ruhrberg et Schmalenbach joignent le projet d'une « Triennale des jeunes artistes », qui rassemblerait une sélection d'artistes ouest-allemands de moins de 40 ans, et surtout la proposition d'un programme global d'aide et de soutien aux arts plastiques, qui constitue en fait le cœur de ce rapport. Sous l'intitulé difficilement traduisible de « Düsseldorfer Kunstgroschen » (le « sou pour l'art »), les deux

[44] « Auszug aus der Niederschrift über die Sitzung des Kulturausschusses am 7. 9. 67. », *op. cit.*

[45] Note de Karl Ruhberg à l'adjoint Dr. H. E. Landwers, « Avantgardia », 13 octobre 1967, SAD 0-1-4-28002.

[46] Note non signée (probablement de Landwers) à Ruhrberg, 12 octobre 1967, SAD 0-1-4-28002.

[47] « "Avantgardia" est […] une manifestation des artistes avant-gardistes de Düsseldorf. Tous les genres artistiques – arts plastiques, musique, littérature, film – doivent y prendre part. Les participants sont, d'après ce principe, des artistes de tout âge dont la création peut être décrite, selon les conceptions d'aujourd'hui, comme avant-gardiste. Il va de soi qu'à travers ce mot-clef d'"avant-garde", nous souhaitons surtout donner la parole à la jeunesse artistique » (« Exposé zur Düsseldorfer Kunstpolitik », 30 octobre 1967, p. 1, SAD 0-1-4-28002).

[48] « Sans jury, la manifestation ne peut pas s'en sortir, car il faut une instance qui décide au cas par cas du caractère avant-gardiste. […] La manifestation ne peut pas être simplement un exutoire pour tous les besoins créatifs qui existent dans la ville. » (*Ibid.*).

[49] *Ibid.*, p. 2.

hommes souhaitent rassembler l'ensemble des activités de mécénat de la ville (acquisitions, commandes, « *Kunst am Bau* », etc.) pour leur donner plus de cohérence (à travers un plan annuel, supervisé par un jury composé d'acteurs artistiques locaux), plus de transparence et d'équité (grâce à un concours annuel ouvert) et plus de publicité (en exposant au public les œuvres des candidats afin de stimuler l'intérêt pour l'art actuel). Il s'agit, expliquent-ils, de rompre avec ce qui est perçu, à nouveau, comme une négligence de longue date des pouvoirs publics pour les arts, afin de servir aussi bien les artistes que la collectivité dans son ensemble[50].

Si le « Düsseldorfer Kunstgroschen » ne reçoit pas d'écho immédiat du côté de l'administration culturelle, la préparation d'« Avantgardia » est lancée dès le début de 1968, avec plusieurs réunions d'artistes, auxquelles participent, pêle-mêle, Konrad Lueg (dit Fischer), Konrad Klapheck, Norbert Kricke, Ferdinand Kriwet, Heinz Mack, Sigmar Polke, Gerhard Richter ou encore Günter Uecker[51] – soit les principaux noms de la très active scène d'avant-garde dusseldorfoise [59]. Ces discussions aboutissent à l'hiver 1968 à un programme très ambitieux d'expositions et d'actions prévues à travers toute la ville, constitué d'une vingtaine d'artistes de Düsseldorf eux-mêmes chargés d'inviter d'autres artistes allemands ou étrangers : Mack envisage ainsi de solliciter « Oldenburg et d'autres Américains », Beuys prévoit de présenter sa classe d'étudiants de la Kunstakademie, Gerstner veut inviter Dieter Roth et Daniel Spoerri, l'artiste-galeriste Konrad Fischer vise les grands noms de l'art minimal et du Land art, le cinéaste Lutz Mommartz pense à Yoko Ono et Warhol et le compositeur Friedhelm Döhl à John Cage ou Stockhausen[52]. L'ensemble doit prendre la forme « moins d'une exposition que d'une manifestation artistique », avec « une forte insistance sur l'art à l'air libre », et évoque le modèle historique d'une « foire » artistique à la manière de Dada en 1920[53]. C'était là un modèle déjà revendiqué au début des années 1960 par Fluxus[54] et repris par Szeemann pour son exposition « Happening & Fluxus » en 1970 à Cologne[55] [80], avant de nourrir le projet (abandonné au cours de sa préparation, comme nous l'avons vu) d'un « Evènement de 100 jours » pour la documenta de 1972. « Avantgardia », explique Ruhrberg, « doit brûler comme un feu d'artifice, dynamique et sans temps mort », en l'espace tout au plus d'une semaine[56].

[50] « Il faut […] éviter que les choses ne soient gérées année après année sans aucun plan. […] A travers le "*Kunstgroschen*", la ville de Düsseldorf assumerait sa responsabilité envers les artistes aussi bien que la collectivité : l'art sera associé à une fonction sociale, les réalisations des artistes seront liées aux besoins culturels de la communauté et les demandes des artistes seront aussi accordées avec celles de la ville. » (*Ibid.*, p. 3 et 5).

[51] Des photographies des réunions sont reproduites dans Renate Buschmann, Jörg Boström (éd.), *Zeitsprung. Rebellisches Düsseldorf 1966-1972*, Bielefeld/Leipzig, Kerber Verlag, 2007, p. 47-51.

[52] Note de Horst H. Baumann à Gilbert Just, « Avantgardia-Organisation », 20 novembre 1968 ; *Id.*, note à Gilbert Just, « Avantgardia-Organisation. II », 17 décembre 1968, SAD 0-1-4-29179.

[53] Note de Karl Ruhberg, « Avantgardia », 13 octobre 1967, *op. cit.*

[54] Lors des festivals Fluxus de Wiesbaden en 1962 ou d'Aix-le-Chapelle en 1964 (Maïté Vissault, « Qui a provoqué le scandale… La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : *Festival der Kunst*, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours », *ETC. Revue de l'art actuel*, n° 54, 2001, p. 36-47).

[55] Magdalena Holdgar, « Doing Things Together: Objectives and Effects of Harald Szeemann's Happening & Fluxus, 1970 », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 6, n°1, avril 2017, p. 90-114.

[56] Note de Karl Ruhrberg, « Avantgardia », 13 octobre 1967, *op. cit.*

Cette prometteuse anthologie de la scène néo-avant-gardiste internationale de l'époque, sorte de contre-documenta qui ferait la part belle, à côté des Américains, aux artistes ouest-allemands (marginalisées lors de l'édition qui se tient cette année-là), est pourtant déjà plus ou moins condamnée au moment où son programme précis, attendu depuis plus d'un an, est enfin formulé et transmis à la municipalité. C'est d'abord le fait d'une incompréhension grandissante sur l'ampleur et le budget du projet entre la ville et les artistes[57]. Ces désaccords budgétaires semblent cependant moins décisifs que les divergences sur l'orientation artistique à donner à la manifestation, lesquelles divisent les artistes chargés de l'organisation eux-mêmes. Dès le départ, Ruhrberg se montrait sceptique face à la volonté d'une partie de l'administration culturelle de ménager une place, aux côtés des avant-gardes, à des artistes plus conventionnels[58] et notait l'incompatibilité de vues entre le pôle avant-gardiste et des artistes, plus conservateurs, qui restent attachés « au vieux schéma […] exposition-conférence-concert » dans les murs d'institutions culturelles établies. Cette opposition entre Just-Ruhrberg, qui visaient au départ un événement exclusivement dédié à la jeune avant-garde, et le service culturel municipal attaché à une exposition plus représentative de la scène düsseldorfoise dans son ensemble, évoque la tension, déjà évoquée dans le cas américain, entre deux logiques contraires qui traversent l'action publique en matière d'art contemporain : d'un côté, une orientation avant-gardiste qui implique une sélection exclusive et volontariste des œuvres jugées pertinentes, de haut niveau et de réputation nationale, voire internationale ; de l'autre, une perspective d'aide sociale et/ou un principe de pluralisme esthétique qui tendent à noyer l'avant-garde dans la masse des artistes professionnels qualifiés pour recevoir le soutien public. En l'occurrence, l'organisation de la manifestation étant confiée aux artistes eux-mêmes, l'alternative ne peut être tranchée et conduit *in fine* à leur démobilisation et l'abandon du projet à l'été 1969[59].

1.3.2. La mise en place retardée d'une politique municipale de l'art contemporain

Si ce projet a donc fait long feu (et est resté de ce fait méconnu), il a occupé pendant deux ans les différents acteurs de la vie artistique de la ville, depuis le conseil municipal jusqu'aux cercles d'avant-garde proches de la Kunstakademie, en passant par les directeurs des principaux lieux d'exposition d'art contemporain. Il est un exemple significatif d'un engagement assumé, à l'initiative même du premier élu de la ville et en réponse aux revendications de la communauté artistique, en faveur de l'art avant-garde, dont Düsseldorf est alors le premier centre en RFA. Il démontre aussi que la résistance à cet engagement peut désormais venir des artistes eux-mêmes

[57] « Avantgardia », P.V. de la réunion du 31 janvier 1968 adressé à Gilbert Just, 8 février 1968, SAD 0-1-4-29179 ; « Avantgardia », P.V. de la réunion du 10 janvier 1969 adressé à Gilbert Just, 15 janvier 1969, SAD 0-1-4-28002 ; Note non signée « Avantgardia » reprenant la chronologie des faits, 27 janvier 1971, SAD 0-1-4-29179.

[58] « A mon avis, qui correspond à celui de beaucoup d'experts, les intérêts mutuellement contradictoires des artistes de Düsseldorf de toute tendance ne doivent pas être rassemblés sous un même toit. Je considère l'unité comme absolument utopique. » (Note de Ruhrberg, « Avantgardia », 13 octobre 1967, *op. cit.*).

[59] « Avantgardia », note récapitulative non signée, 27 janvier 1971, *op. cit.*

(soit par conservatisme esthétique, soit par attachement à une distribution équitable et pondérée du soutien public aux producteurs artistiques), renversant l'image archétypale de l'artiste d'avant-garde rejeté ou marginalisé par les instances de consécration officielles. D'autre part, cet épisode a donné lieu, avec l'« Exposé sur la politique artistique de Düsseldorf » de Ruhrberg et Schmalenbach, à un programme d'ensemble pour l'action menée dans la métropole rhénane en direction de l'art contemporain. Bien qu'il ne soit pas mis à exécution, c'est donc là un premier jalon, d'ailleurs repris et prolongé peu de temps après.

D'abord, moins de dix-huit mois plus tard[60], un nouveau projet de grande exposition, explicitement conçue comme une reformulation d'Avantgardia[61], est lancé pour inaugurer la Neue Messe (un nouveau hall d'exposition) qui doit ouvrir à Düsseldorf. « Düsseldorf – Stadt der Künstler » résout le différend qui avait fait échouer Avantgardia en se présentant comme une exposition sur « l'avant-garde et la tradition » (son sous-titre), des artistes des deux bords ayant été réunis pour sélectionner la centaine d'exposants[62]. De ce fait, le projet est bien moins audacieux que le « feu d'artifice » néo-avant-gardiste imaginé en 1967-1968 et ressemble plutôt à l'une de ces expositions panoramiques, massives et indifférenciées, traditionnelles dans les grandes métropoles allemandes, sans nouveauté particulière dans le choix des œuvres ou le dispositif de présentation[63]. Si le maire se félicite lors du vernissage qu'ait été « surmontée l'opposition entre les groupes plus conservateurs et ceux résolument progressistes »[64], l'objectif prioritaire semble moins désormais la reconnaissance de la scène artistique düsseldorfoise que l'organisation d'un vaste événement publicitaire pour un nouvel équipement central dans l'économie locale[65], d'ailleurs sponsorisé par l'industrie pétrochimique implantée dans la région, au grand dam de certains artistes plutôt proches du pôle avant-gardiste[66].

Parallèlement, l'entreprise de refondation globale de la politique artistique de la ville, laissée en chantier après le rapport d'octobre 1967 de Ruhrberg et Schmalenbach, est remise

[60] « Dokumentation Düsseldorfer Kunst, anlässlich der Kunstoffmesse vom 16. Bis 23. Sept. 1971 », compte-rendu non signé d'une réunion du 10 septembre 1971 sur le projet d'exposition, SAD 0-1-4-29179.

[61] Christian Koch, « Avantgardia in veränderter Form », *Neue Ruhr Zeitung*, 25 février 1971.

[62] Rudolf-Werner Ackermann, Georg Grulich et un représentant du Verein der Düsseldorfer Künstler du côté « Tradition » ; Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Heinz Mack ou encore Günther Uecker du côté « Avant-garde » – le tout sous la supervision, cette fois, des directeurs des institutions artistiques locales : Ruhrberg, Schmalenbach, Trier, etc. (« Dokumentation Düsseldorfer Kunst », *op. cit.*).

[63] « Le visiteur familier de la scène de Düsseldorf est conforté dans ce qu'il connaît. Peu de nouveauté en ressort. » (Yvonne Friedrichs, « Kunst zur Kunstoffmesse », *Rheinische Post*, 11 septembre 1971).

[64] « Eröffnung Messe: "Düsseldorf – Stadt der Künstler" (OB) », discours rédigé par Karl Ruhrberg pour le maire de la ville, 6 septembre 1971, SAD 0-1-4-29179.

[65] « L'achèvement du hall d'exposition […] va rehausser l'attractivité de Düsseldorf […]. Pour accroître cet effet, il faut impliquer pour l'ouverture tous les domaines qui sont susceptibles de valoriser l'image de la ville et son offre variée. Pour cela, la vie culturelle de Düsseldorf me semble particulièrement adaptée. » (Lettre de l'*Oberstadtdirektor* à l'*Oberbürgermeister* Becker, 24 février 1971, SAD 0-1-4-29179).

[66] Des critiques sont formulées publiquement par Karl Gerstner, Palermo ou Klaus Rinke (qui n'hésite pas à faire la comparaison avec la politique artistique de Goebbels), tandis que les représentants du groupe « conservateur » (Ackermann ou Grulich) n'y voient pas de problème (Helga Meister, « Was hat denn Kunst mit Kunststoff zu tun? », *Düsseldorfer Nachrichten*, 27 mars 1971, SAD 0-1-4-29179).

sur le tapis : leur « Exposé » est ressorti des tiroirs à l'été 1971[67] et une grande réunion publique est organisée en février 1972 par le conseil culturel de la ville autour de ces enjeux. Il s'agit, explique le nouvel adjoint à la culture Heinz Hemming, de repenser « ce qui se fait actuellement en matière de soutien aux artistes à Düsseldorf »[68], soit une somme assez maigre d'actions éparses héritées de différentes périodes[69]. La discussion qui s'ensuit voit s'opposer plusieurs modèles d'action dans les arts plastiques (et en particulier de commande publique), inspirés d'exemples allemands et étrangers : Schmalenbach expose en détail le « modèle bâlois » (le « Kunstkredit Basel-Stadt » mis en place dès 1919), auquel l'artiste néerlandais Peter Royen, représentant du Wirtschaftverband bildende Künstler von Nordrhein-Westfalen, oppose « le modèle hollandais » (le « Beeldende Kunstenaars Regeling » instauré dans l'après-guerre), tandis qu'Eduard Trier, le directeur de la Kunstakademie, évoque l'exemple du conseil artistique (« Kunstbeirat ») de Cologne. De ces discussions se dégagent les principales raisons données à l'intervention publique dans le champ artistique : d'une part, maintenir et accroître l'attractivité de la ville dont la vitalité artistique nourrit la réputation[70] ; d'autre part, soutenir et développer, en conséquence, les moyens de subsistance et de reconnaissance des artistes plasticiens, par l'exposition, la commande ou la construction d'ateliers. A la suite de ces débats, la décision est prise d'établir un « Kunstbeirat »[71], dont la réunion constituante se tient en février 1973 et qui est composé, dans sa division arts plastiques, de ces mêmes directeurs de lieux d'exposition, représentants des artistes et administrateurs culturels[72]. Celui-ci dispose de missions élargies[73] par rapport à la commission des arts plastiques mise en place en 1966, qui se limitait au choix d'une demi-douzaine d'artistes pour le versement chaque année d'aides sociales. En l'espace d'un peu plus de six années donc, Düsseldorf s'est doté de nouveaux lieux d'exposition d'art contemporain, orientés tout particulièrement vers l'importante scène d'avant-

[67] Note du 16 juillet 1971 à Heinz Hemming, « Künstlerförderung », SAD 0-1-4-29559.

[68] « Protokoll über die Sitzung des Kulturausschusses am 29. Februar 1972 (Hearing über das Thema "Kunst im öffentlichen Raum", insbesondere über die Punkte "Kunst am Bau", "Künstlerförderung" und "Winterausstellung") », SAD 0-1-4-29605, p. 1.

[69] Le budget total des aides directes, prix et acquisitions de la ville est estimé à 121 750 DM, hors « *Kunst am Bau* », qui a représenté de 1965 à 1971 environ 100 commandes pour un total de 1 356 000 DM (*ibid.*). Ces sommes ne comprennent pas les budgets accordés aux institutions culturelles de la ville (comme la Kunsthalle). A titre indicatif, le budget municipal dépasse 1,5 milliard en 1972 (*Verwaltungsbericht der Landhautpstadt Düsseldorf für die Zeit vom 1. Januar 1971 bis zum 31. Dezember 1973*, Cologne, Statistisches Amt, 1973, p. 32).

[70] « La scène artistique de Düsseldorf représente une part essentielle de la notoriété de la ville dans le monde », réaffirme Ruhrberg (« Protokoll über die Sitzung des Kulturausschusses am 29. Februar 1972, *op. cit.*, p. 17).

[71] Lettre à Karl Ruhrberg du 29 juin 1972, « Kunstbeirat », SAD 0-1-4-29559.

[72] « Niederschrift über die konstituierende Sitzung des Gesamt-Kunstbeirates am 22. Februar 1973 », SAD 0-1-4-29605 ; « Klausurtagung der Mitglieder des Kunstbeirates – Künstler und Institutsleiter – am 14. Und 15. März 1975 in Maria Laach », 27 mars 1975, SAD 0-1-4-40995.

[73] « 1. Le *Kunstbeirat* a la tâche de conseiller sur les questions artistiques le *Kulturausschuss* et, si besoin, d'autres subventions municipales, dans les arts plastiques, la musique et la littérature. 2. Il rend des avis sur les problèmes et questions qui lui sont soumis et fait des propositions sur le type de conception artistique et le choix des artistes dans les commandes publiques. 3. Il peut initier des mesures ou des concours artistiques et s'exprimer sur le soutien à l'art et aux artistes. Le thème du "*Kunst am Bau*" est également dans ses missions » (« Niederschrift über die konstituierende Sitzung des Gesamt-Kunstbeirates am 22. Februar 1973 », *op. cit.*).

garde locale (à commencer par la Kunsthalle), et a établi pour la première fois une véritable politique publique réfléchie, réglée et planifiée dans le secteur de l'art contemporain.

1.4. La multiplication des initiatives publiques dans l'art contemporain

Les trois cas que nous venons de détailler, à l'échelon fédéral, régional et municipal, démontrent l'intérêt nouveau que portent les pouvoirs publics à partir de la fin des années 1960 à l'art contemporain et au soutien à l'expérimentation artistique – alors que la reconnaissance de l'art d'avant-garde au cours de la décennie précédente avait plutôt été conquise et acquise par des institutions artistiques spécialisées (musées, *Kunsthalle*, *Kunstvereine*, écoles d'art, etc.), certes plus ou moins dépendantes de ces administrations publiques, mais sans que celles-ci n'interviennent activement en ce sens. S'il est toujours difficile, s'agissant de la RFA, de parvenir à une vision d'ensemble des transformations institutionnelles du champ de l'art, les constats que nous avons pu faire à propos de Berlin et Düsseldorf semblent confirmés par d'autres études de cas consacrées aux politiques culturelles municipales sur cette période.

1.4.1. Cassel et la documenta

Susanne Dengel, à partir d'une étude croisée des politiques culturelles de Sarrebruck et Cassel dans les années 1970, relève ainsi des débats nourris au sein de leurs administrations sur la redéfinition de la notion de culture, qui conduit notamment à favoriser l'art dans l'espace public à travers de nouveaux festivals et manifestations (comme un symposium de sculpture à Sarrebruck en 1978) ou des commandes d'œuvres (comme le *Rahmenbau* de Haus-Rucker-Co à l'occasion de la documenta de 1977)[74]. Cassel n'a pas la taille de Berlin ou Düsseldorf et n'a donc pas les capacités (ni le besoin) de créer des instances de réflexion et de programmation comparables à celles de ces deux métropoles, bien qu'on observe, à travers la création d'une sous-commission de l'art et de la culture en 1969, dédiée surtout à l'acquisitions d'œuvres d'art, un semblable effort de spécialisation administrative dans le domaine des arts plastiques[75]. Mais c'est surtout avec la documenta que la municipalité manifeste son engagement en faveur de la scène d'avant-garde contemporaine : le maire Karl Branner joue ainsi un rôle important dans la validation de la candidature de Harald Szeemann à la tête de la cinquième édition en 1972, à un moment où les dissensions entre les membres fondateurs de l'association, polarisées autour d'Arnold Bode d'un côté et Herbert von Buttlar de l'autre, menacent son organisation[76].

[74] Susanne Dengel, « Demokratisierung städtischer Kulturpolitik in den 1970er Jahren », *op. cit.*.174-176.

[75] Amt für Kulturpflege, « Bildung einer Unterkommission der Kunst- und Kulturkommission », 11 mars 1969, SAK A 4 .41, 438.

[76] Branner présente la nomination de Szeemann à la commission municipale de l'art et de la culture fin 1969 (« Niederschrift über die Sitzung der Kunst- und Kulturkommission am 4. Dezember 1969 », SAK A 4 .41, 170) et la fait valider aux côtés du ministre de la Culture de la Hasse et des principaux représentants des « camps » Bode et von Buttlar en janvier 1970 (Note du 28 janvier 1970, « documenta V. Besprechung am 23. Januar 1970 », HLA HHStAW, 504, 2479). Voir aussi Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 200-206.

1.4.2. Münster et les Skulptur Projekte

Dans une étude portant sur Dortmund et Münster[77], Cordula Obergassel montre aussi le changement qui s'opère au tournant des années 1970 : jusqu'alors inactive dans le domaine de l'art contemporain, Münster décide de rompre cette indifférence par l'acquisition en 1974 d'une œuvre mobile de Rickey, installée dans l'espace public [110]. Malgré son caractère ludique et son avant-gardisme limité – Rickey se rapproche plutôt du « country club » moderniste qu'essaie de dépasser au même moment O'Doherty pour son propre programme d'art dans l'espace public aux Etats-Unis –, l'œuvre suscite de fortes réactions de rejet, tant pour son style que pour son coût. Au lieu d'inhiber toute nouvelle action dans ce domaine, cette affaire conduit l'un des conservateurs du Landesmuseum für Kunst und Kultur de Münster, Klaus Buβmann, à proposer une grande exposition, en partie dans son musée, en partie dans l'espace public, avec pour ambition d'éduquer ses concitoyens à la sculpture moderne et contemporaine[78]. Pour convaincre les pouvoirs publics de le soutenir, il sait éveiller les ambitions de reconnaissance internationale et, surtout, comme souvent en RFA, les rivalités entre villes proches : Münster, dont le musée et le Westfälischer Kunstverein effectuent déjà un travail reconnu, pourrait s'affirmer, aux côtés de Cologne et Düsseldorf, comme le troisième grand centre artistique de Rhénanie-du-Nord-Westphalie[79]. La ville, la région et le Landschaftsverband Wesfalien-Lippe acceptent ainsi de lui verser chacun un tiers du budget requis mais, échaudés par le souvenir de la polémique Rickey, ils décident de présenter l'exposition comme une initiative du musée et délèguent les choix de détail à Buβmann, qui s'adjoint l'aide de Kasper König, un professeur et curateur d'art contemporain reconnu, alors installé en Amérique du Nord. C'est ainsi qu'est inaugurée à l'été 1977 la première édition des « Skulptur Projekte » – accueillant dans les rues de la ville, parallèlement à une exposition historique sur la sculpture depuis Rodin, des œuvres permanentes ou éphémère d'Andre, Judd, Oldenburg [126], Long ou Rückriem –, devenus depuis l'une des principales manifestations internationales de sculpture dans l'espace public.

1.4.3. Mönchengladbach et le Museum Abteiberg

Enfin, s'il n'existe pas à notre connaissance d'étude dédiée à la politique culturelle de Mönchengladbach, les témoignages de ses principaux acteurs démontrent là aussi le rôle décisif joué par l'administration municipale, et en particulier son *Kulturdezernent* Busso Diekamp (dont nous avons déjà mentionné les liens étroits avec Johannes Cladders) dans la concrétisation du projet de nouveau musée d'art contemporain. La construction d'un musée municipal était en fait envisagée depuis longtemps : elle avait commencé à être planifiée dès le début du siècle, puis empêchée par la guerre, reprise sous Weimar grâce au don d'une importante collection

[77] Cordula Obergassel, *Das ist doch keine Kunst*, *op. cit.*
[78] Buβmann parle d'un « cours de rattrapage » à l'échelle de la ville (*ibid.*, p. 170).
[79] *Ibid.*, p ; 172.

expressionniste par Walter Kaesbach (un directeur de la Kunstakademie de Düsseldorf originaire de la ville), finalement confisquée et vendue par les Nazis, et relancée au début des années 1960, avant d'être encore interrompue faute d'argent[80]. Diekamp parvient à relancer le projet en profitant des voyages d'études réguliers du *Kulturausschuss* de Mönchengladbach pour amener ses membres à visiter des expositions d'art contemporain et des musées récents, de la documenta à la Kunsthalle de Bielefed, en passant par le Folkwang Museum d'Essen, jouant comme Bußmann à Münster de l'émulation avec d'autres métropoles ouest-allemandes. A l'occasion de la visite au Kunstverein de Cologne à l'été 1970, la perspective d'obtenir le prêt permanent de la collection d'art contemporain du couple Etzold, qui y est alors exposée, achève de convaincre les conseillers municipaux de la nécessité d'un nouveau bâtiment pour leur musée[81], cantonné jusqu'alors dans une maison du centre-ville dont l'espace d'exposition se réduisait à quatre salles et 250 m² (collections permanentes comprises)[82]. Cet accord de principe obtenu, Diekamp laisse la main au directeur du musée, Cladders, d'autant qu'après trois années d'exercice de ses fonctions et de nombreuses expositions remarquées à l'échelle nationale et internationale [46], celui-ci a toute la confiance des élus et de l'administration : comme s'en réjouit Diekamp, la reconnaissance de Cladders dans le champ de l'art est telle qu'une exposition dans son musée est considérée, dans le classement du Kunstkompass fondé par Willi Bongard en 1970, comme l'une des plus hautes marques de distinction, apportant à l'artiste concerné le nombre maximal de points possibles pour une exposition[83]. C'est donc Cladders qui convainc la municipalité de se passer de concours architectural et de se ranger en 1972 derrière son choix, celui de Hans Hollein, jeune architecte viennois alors encore assez méconnu, qu'il avait exposé en 1970[84] : le bâtiment, construit sur la colline de l'Abteiberg (qui lui donne son nom), achevé avec retard en 1982, vaudra à son auteur le prix Pritzker.

En parallèle, Diekamp développe les programmes d'art dans l'espace public, comme le font alors le cas de nombreuses villes ouest-allemandes – nous l'avons vu à propos de Cassel, Düsseldorf ou Münster. Il s'agit d'un principe rappelé et approfondi par le Deutscher Städtetag dans une résolution de janvier 1974, précisant la place que doivent prendre les arts plastiques dans les travaux de construction et d'urbanisme des municipalités : en tant que lieu de « socialisation et communication », la ville doit donner « la première impulsion pour la pensée et l'action créatives », ce qui implique de l'aménager et de la développer sans se limiter à « un

[80] Susanne Wischermann, *Johannes Cladders. Museumsmann und Künstler*, Francfort-sur-le-Main, Peter Land, 1997, p. 95 ; Busso Diekamp, *Bermerkungen*, *op. cit.*, p. 59-61.

[81] *Ibid.*, p. 61 ; Walter Grasskamp, *Johannes Cladders*, *op. cit.*, p. 79-80 ; Museumsverein Abteiberg (éd.), « Sammlung Etzold. 40 Jahre Mönchengladbach » [En ligne], *Mitteilungen*, octobre 2010, https://www.museumsverein-moenchengladbach.de/HTML/mitteilungen /mitteilungen_10.0910.html (consulté le 23 février 2021).

[82] Walter Grasskamp, *op. cit.*, p. 32-33 ; Susanne Wischermann, *op. cit.*, p. 95.

[83] Busso Diekamp, *op. cit.*, p. 69.

[84] *Ibid.*, p. 59-63 ; Walter Grasskamp, *op. cit.*, p. 73-77.

fonctionnalisme austère », mais en y intégrant « une intention artistique »[85]. Devenu au contact de Dattenberg puis Cladders un amateur averti d'art contemporain, Diekamp crée un sous-comité spécifique à cet effet et obtient, toujours avec le soutien du directeur du musée municipal, l'achat et l'installation dans la ville d'œuvres de Beuys, Fontana ou Tinguely[86].

1.4.4. Collectionneurs privés et lieux d'exposition publics

Le rôle joué par la collection Etzold dans l'impulsion donnée au projet de Musée Abteiberg doit amener enfin à souligner le rôle, pour ces initiatives publiques dans le champ de l'art contemporain, des collectionneurs privés, dont le nombre et l'importance à cette époque constituent l'un des premiers facteurs de la place centrale que conquiert alors la RFA (Cologne en particulier) sur le marché de l'art international. Or, l'une des particularités de ces grands collectionneurs ouest-allemands réside dans les liens qu'ils tissent volontiers avec les lieux d'exposition publics et l'administration des villes et régions où ils sont implantés, que ce soit pour des prêts de longue durée de segments de leurs collections ou même pour contribuer à fonder, sur cette base, de nouveaux musées. Le phénomène n'est pas nouveau en Allemagne puisque certains des principaux musées publics tirent leur existence et parfois leur nom de ces mécènes privés, comme le Wallraf-Richartz Museum de Cologne, la Lenbachhaus de Munich ou la Haus Lange de Krefeld. Toutefois, ces partenariats se multiplient à partir de la fin des années 1960, dans le sillage du *Wirtschaftswunder*. Nous avons déjà évoqué le dépôt du « Block Beuys » de la collection Ströher au musée de Darmstadt. Il faut citer aussi le rôle du couple Ludwig, qui contribue d'abord à d'importantes expositions itinérantes, décisives notamment pour la diffusion du Pop art en Allemagne et en Europe, puis à la création de deux institutions majeures de l'art contemporain en RFA : c'est d'abord le Ludwig Forum für Internationale Kunst d'Aix-la-Chapelle, initialement créé en 1970 sous le nom de Neue Galerie im Alten Kurhaus, dirigée par Wolfgang Becker et soutenue par la municipalité locale[87]. C'est ensuite le Museum Ludwig à Cologne, fondé sur le don à la ville, en février 1976, de la collection exposée depuis 1969 dans les murs du Wallraf-Richartz Museum et que l'influent adjoint à la culture Kurt Hackenberg parvient à intégrer à un ambitieux programme de réaménagement global du centre-ville culturel de Cologne[88]. Hackenberg, d'ailleurs, prend lui-même l'initiative en 1978 de solliciter, pour prendre la tête de l'institution, Karl Ruhrberg, qui avait quitté la Kunsthalle de Düsseldorf depuis 1972 pour le Berliner Künstlerprogramm[89].

[85] « Kunst und Bauen. Präsidium DST 17. 1. 1974 », Jürgen Grabbe (éd.), *op. cit.*, p. 93.

[86] Busso Diekamp, *op. cit.*, p. 83-86.

[87] Annette Lagler parle d'une « symbiose jusqu'alors unique en son genre entre une collection privée et les pouvoirs publics » (« Das Museum der Gegenwart – Die Neue Galerie im Alten Kurhaus », *Id.*, Brigitte Franzen, Myriam Kroll (éd.), *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, Bielefed, Kerber, 2011, p. 160.

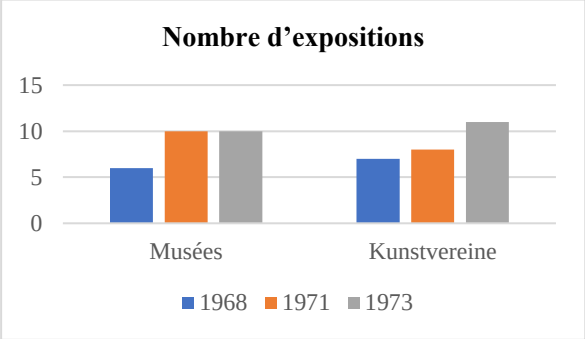
[88] Il faudra attendre 1986 toutefois pour que le musée puisse emménager dans son nouveau bâtiment. Voir : Eberhard Illner, *op. cit.*, p. 35 ; « Peter Ludwig », Birgit Kilp, *op. cit.*, p. 163 ; Yilmaz Dziewior, « Vorwort », *Id.*, Anna Czerlitzk (éd.), *Wir nennen es Ludwig : das Museum wird 40!*, Cologne, Walther König, 2018, p. 5.

[89] Uwe M. Schneede, entretien avec Karl Ruhrberg, « …Am Museum Ludwig in Köln », *ibid.*, p. 230.

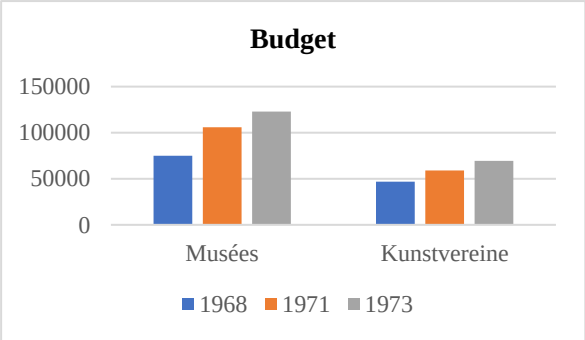
D'autres collaborations similaires, quoique de moindre importance, sont à signaler, comme le don par Wilhelm Hack de sa collection à la ville de Ludwigshafen, comprenant notamment d'importantes œuvres abstraites et conduisant là aussi à renommer le musée municipal (désormais le Wilhelm-Hack-Museum)[90] ; le compagnonnage depuis sa création en 1960 du Kunstmuseum de Bochum et de Helmut Klinker, dont la collection est définitivement léguée au musée dans les années 1980[91] ; ou encore la Kunsthalle de Tübingen, fondé en 1971 grâce aux sœurs Bosch, là encore en collaboration étroite avec la municipalité[92]. Cette intrication entre collectionneurs privés et autorités publiques en RFA contraste avec la situation française, où la philanthropie joue un rôle marginal dans le développement des institutions artistiques (en-dehors de l'exemple isolé de la Fondation Maeght), mais aussi avec le cas américain, où les grands mécènes de l'art contemporain et de ses musées cherchent bien moins ce type de coopération avec les pouvoirs publics (si ce n'est par des avantages fiscaux).

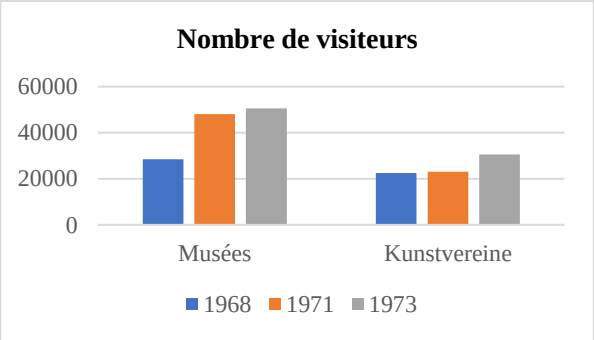
2. L'émergence d'un champ des curateurs d'art contemporain

2.1. Renouvellement et rajeunissement à la tête des lieux d'exposition ouest-allemands



		1968	1971	1973
Nombre d'expositions	**Musées**	6	10	10
	Kunstvereine	7	8	11
Budget (kDM)	**Musées**	75	106	123
	Kunstvereine	47	59	69,5
Nb visiteurs (en milliers)	**Musées**	28,5	48	50,5
	Kunstvereine	22,5	23	30,5





Graphique 14. Evolution du nombre d'expositions, du budget et de la fréquentation annuels des musées et *Kunstvereine* ouest-allemands, 1968-1973[93].

[90] Julia Nebenführ, René Zechlin (éd.), *Wilhelm Hack Museum, vom Expressionismus zur Gegenwart. Die Sammlung*, Wienand, Cologne, 2019, p. 14-15.

[91] « Pionier der zeitgenössischen Kunst. Der Bochumer Sammler Helmut Klinker », *Kunstmuseum Bochum* [En ligne], 2011, https://www.kunstmuseumbochum.de/ausstellung-veranstaltung/details/pionier-der-zeitgenoessischen-kunst-der-bochumer-sammler-helmut-klinker/ (consulté le 24 février 2021).

[92] Christoph Müller, « Als Zeitgenosse im Musée Imaginaire. Die wundersame Geschichte des Götz Adriani und der Kunsthalle Tübingen », *Id.*, Walter Springer (éd.), *Parnass am Philosophenweg. 25 Jahre Kunsthalle Tübingen und Götz Adriani*, Verlag Schwäbisches Tagblatt, Tübingen, 1996, p. 7-20.

[93] Ces chiffres portent sur 10 musées et 16 *Kunstvereine*. Le nombre de *Kunsthalle* (5) ayant répondu à ce questionnaire est plus faible et l'échantillon paraît moins représentatif, d'où leur non-inclusion ici (« IKT-Info. Nr. 1. Internationale Kunstausstellungsleiter-Tagung – Deutsche Sektion », Annexe n°6 au procès-verbal de la réunion

Malgré cette implication nouvelle des pouvoirs publics, la création d'institutions artistiques tend à ralentir au cours des années 1970, par rapport à la seconde moitié des années 1960, marquée par l'ouverture de plusieurs musées et centres d'art de premier plan. Parmi les organisations impliquées dans l'art contemporain que nous avons recensées[94], 13 sont fondées entre 1960 et 1969[95] et 8 dans la décennie suivante[96]. L'intervention accrue des pouvoirs publics dans ce secteur se traduit donc plutôt par une hausse des budgets des institutions existantes et, en conséquence, de leur nombre d'expositions et de visiteurs, comme le montre le graphique 14, issu d'une enquête menée en 1975 sur les lieux d'exposition d'art contemporain en RFA.

Si le changement est donc bien réel en termes d'investissement, il n'y a pas pour autant de rupture fondamentale dans les modes d'exercice de l'intervention publique dans les arts. Nous avons déjà relevé que la *Neue Kulturpolitik*, tout en poussant les élus et administrateurs à adopter une attitude plus active, planificatrice et prospective en matière de politique culturelle, se répandait surtout par capillarité à partir de divers cercles de réflexion, autour d'une poignée de mots-clefs et de modèles concrets, plutôt que par l'application d'une doctrine unifiée à travers une chaîne hiérarchique – et qu'elle ne comptait pas en outre l'art contemporain parmi ses secteurs d'intervention privilégiés : rares sont les *Kulturdezernente* qui, comme Busso Diekamp à Mönchengladbach, font des arts plastiques (et a fortiori de l'art d'avant-garde), leur priorité d'action. Tandis qu'en France, l'impulsion de l'Etat est déterminante pour pousser les institutions qui en dépendent à se tourner vers l'art contemporain, l'implication accrue des pouvoirs publics dans ce domaine en RFA est plutôt provoquée par les pressions externes d'acteurs relativement autonomes du champ de l'art : nous avons d'ailleurs constaté le caractère collégial et négocié des décisions prises en la matière, impliquant fortement les syndicats et associations d'artistes. Mais, plus encore que les artistes, ce sont à nouveau les directeurs d'établissements publics (ou parapublics) spécialisés qui jouent un rôle décisif dans ces évolutions, d'autant que nombre d'entre eux, nous l'avons déjà souligné, sont tout à fait intégrés aux administrations municipales et participent en leur sein aux divers débats et comités dédiés à l'art et la culture : c'est ce que montrait l'implication de directeurs de musées et de *Kunsthalle* comme Georg Buβmann, Johannes Cladders ou Karl Ruhrberg dans la définition de la politique artistique de Münster, Mönchengladbach et Düsseldorf respectivement. Même la création de

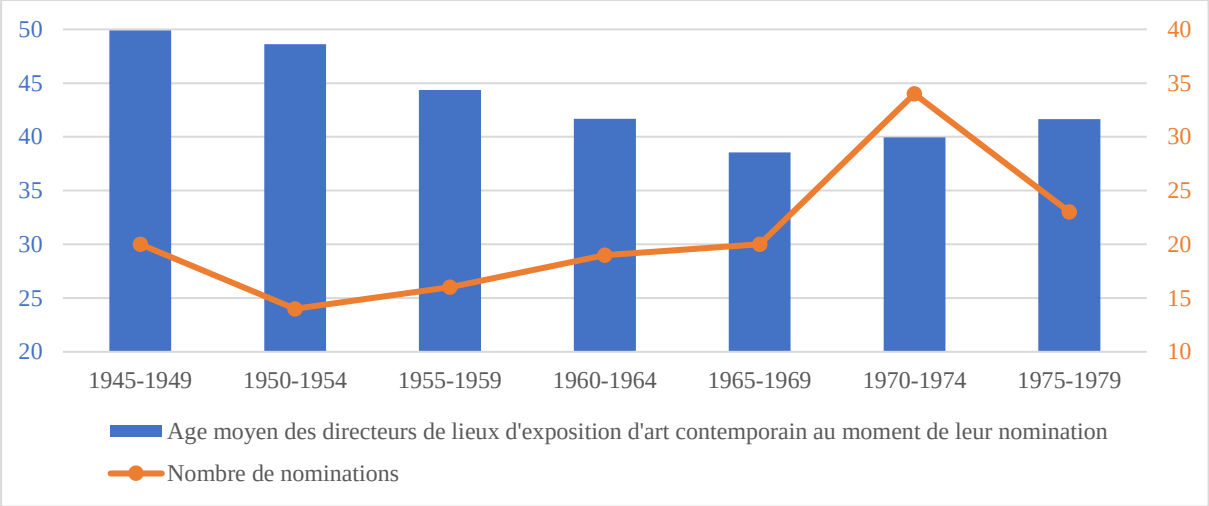
de la section allemande de l'IKT à Bonn du 27-28 juillet 1975, AADK, AdK-W 1215).

[94] Soit 67 institutions sur lesquelles nous avons pu recueillir ces dates : voir Annexes V-4.

[95] Kunstmuseum Bochum (1960), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1961), Städtische Galerie Wolfsburg (1961 pour le début de la collection municipale, le musée n'ouvrant qu'en 1974), Berliner Künstlerprogramm (1962), Bonner Kunstverein (1963), Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (1965), Kölner Kunsthalle (1967), Kunsthalle Düsseldorf (1967), Kunsthalle Nürnberg (1967), Kunstverein Göttingen (1968), Neue Nationalgalerie (1968), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1969), Neuer Berliner Kunstverein (1969).

[96] Bundeskunstsammlung (1970), Neue Galerie im Alten Kurhaus / Ludwig Forum (1970), Kunsthalle Tübingen (1971), Künstlerhaus Bethanien (1974), Museum Ludwig Köln (1976 pour le don de la collection à la ville, le musée n'ouvrant qu'en 1986), Skulptur Projekte Münster (1977), Staatliche Kunsthalle Berlin (1977), Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen (1977, à partir du don de la collection Hack à la ville en 1971).

nouveaux lieux d'exposition, qui dépend du bon vouloir des pouvoirs publics, est dans les faits dirigée et modelée par les décisions de ces intermédiaires, comme nous l'avons vu dans le cas du Musée Abteiberg ou des Skulptur Projekte. Tout en bénéficiant de moyens et d'un appui croissants de la part des administrations culturelles (que celles-ci soient leur tutelle directe ou seulement leur principal financeur), ces directeurs d'établissements conservent donc l'essentiel du pouvoir de décision proprement artistique et sont même en mesure d'en étendre le périmètre, en profitant des possibilités offertes par ces nouveaux investissements publics.



Graphique 15. Age et renouvellement des directeurs de lieux d'exposition d'art contemporain en RFA, 1945-1980[97].

Or, les données que nous avons pu recueillir sur 52 lieux d'exposition d'art contemporain entre 1945 et 1980 révèlent une inflexion notable à ce niveau. Deux tendances s'en dégagent clairement. On observe d'une part un pic de renouvellement à la tête de ces institutions au début des années 1970 : entre 1970 et 1975 ont lieu 34 nouvelles nominations (à la tête d'institutions nouvelles ou déjà existantes), soit une accélération brutale par rapport à la progression plus lente engagée depuis le début des années 1950 – l'immédiat après-guerre ayant été aussi, pour des raisons bien compréhensibles, un moment de renouvellement important des directeurs de musées, *Kunsthalle* et *Kunstvereine*. Bien sûr, l'augmentation du nombre d'institutions accroît mécaniquement les besoins de recrutement. Mais elle ne peut constituer le seul facteur déterminant de ce renouvellement, comme le montrent, à un bout, le nombre important de nominations dans les années d'après-guerre et, à l'autre bout, leur nette décrue à partir du milieu des années 1970. De manière générale, la période postérieure apparaît plutôt comme un temps de stabilisation, nombre de ces directeurs restant longtemps en poste[98]. Le début des années 1970 marque donc bien un moment de changement exceptionnel à la tête de ces institutions.

[97] Voir Annexes V-4 pour la méthode et les sources de ces données.

[98] Comme Werner Hofmann à la Kunsthalle de Hambourg (1969-1990), Jürgen Harten à la Kunsthalle de Düsseldorf (1972-1998), Wulf Herzogenrath au Kunstverein de Cologne (1973-1989), Tilman Osterwold au Württembergischer Kunstverein à Stuttgart (1973-1993), Carl Haenlein à la Kestner Gesellschaft de Hanovre (1974-2002), Dieter Honisch à la Neue Nationalgalerie (1975-1997). Seidel le relève également (*op. cit.*, p. 130).

D'autre part, ce renouvellement s'accompagne d'un net rajeunissement de cette catégorie de décideurs. Alors qu'ils accèdent à ces postes aux alentours de 50 ans dans l'après-guerre, l'âge moyen au moment de leur nomination tombe sous la barre des 40 ans au cours de la période 1965-1975. De manière remarquable, certains *Kunstvereine* en particulier n'hésitent pas à placer à leur tête de jeunes historiens de l'art de moins de 30 ans, comme l'important Württembergischer Kunstverein de Stuttgart qui nomme en 1968 Uwe Schneede à l'âge de 29 ans ou le non moins reconnu Kunstverein de Cologne dont Wulf Herzogenrath prend la direction à 28 ans en 1973, ce qui en fait alors le plus jeune directeur de *Kunstverein* en RFA[99]. Logiquement, l'âge moyen de recrutement varie en fonction de l'importance et du degré d'institutionnalisation du lieu concerné, ce qui explique qu'il soit plus élevé dans les musées. Néanmoins, plusieurs d'entre eux choisissent aussi de jeunes directeurs à cette époque : Johannes Cladders a 38 ans lorsqu'il prend la tête du musée de Mönchengladbach en 1967, Rolf Wedewer 33 et Wolfgang Becker 34 lorsqu'ils obtiennent, respectivement, la direction du Morsbroich Museum à Leverkusen en 1965 et de la Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle en 1970.

Ces pics de renouvellement et de rajeunissement de la direction des lieux d'exposition de l'art contemporain correspondent, dans leur chronologie, à la période d'accélération et de parachèvement de la réorientation avant-gardiste de ces institutions, telle que nous l'avons mise en évidence au chapitre 2, et une analyse au cas par cas de l'histoire de ces musées et centres d'art permet de confirmer l'existence, sous cette corrélation, d'un lien de causalité : le changement d'orientation artistique est très net, par exemple, pour le musée municipal de Mönchengladbach lorsque Johannes Cladders remplace Heinrich Dattenberg en 1967, pour le Frankfurter Kunstverein lorsque Georg Bussmann remplace Ewald Rathke en 1970, pour la Neue Nationalgalerie lorsque Dieter Honisch remplace Werner Haftmann en 1973 ou encore, cette même année, pour le Kunstverein de Hambourg lorsque Uwe Schneede remplace Hans Platte[100]. Toutes ces nouvelles nominations conduisent à passer d'un programme d'expositions centré sur les avant-gardes historiques du début du siècle et le modernisme abstrait d'après-guerre, avec des artistes principalement allemands ou parisiens, vers les néo-avant-gardes contemporaines, dans une perspective plus internationale (mais désormais dominée par les Américains). Ces données confirment donc la thèse de Walter Grasskamp selon laquelle les *Kunstvereine* auraient suivi à partir des années 1960 deux évolutions corrélées, dans le sens, d'une part, d'un « rattachement à l'avant-garde internationale », au détriment des artistes locaux et régionaux autrefois privilégiés[101], et d'autre part, d'un recrutement aux postes de direction

[99] *Ibid.*, p. 71.

[100] D'après la chronologie complète des expositions de chacun de ces établissements : voir Annexes V-5.

[101] C'est aussi l'analyse de Uwe M. Schneede, « Ausweitung der Kunstzone. Die siebziger und frühen achtziger Jahre in Ausstellungen deutscher Kunstvereine », *Id.*, Uwe Fleckner (éd.), *op. cit.*, p. 206-237.

de « jeunes historiens de l'art », à l'origine de ces nouvelles orientations[102]. Les *Kunstvereine* sont en effet concernés au premier chef par ces évolutions : il s'agit de petites institutions, propices à l'expérimentation (car non alourdies par les tâches de collection et conservation des musées) et accessibles à des curateurs en début de carrière, qui n'auraient pu, hors de ces structures, espérer accéder aussi jeunes à la direction de lieux d'exposition. De plus, un certain nombre de ces *Kunstvereine* se dotent dans les années 1960 d'une direction artistique autonome, alors que leur programmation était souvent déterminée auparavant par le musée dans lequel ils étaient hébergés (à l'instar du Kunstverein de Hambourg jusqu'en 1962 ou de celui de Hanovre jusqu'en 1966), par des amateurs bénévoles issus de leurs membres ou encore par des groupes d'artistes locaux. Cette évolution aurait été préparée, selon Seidel, par la mission de réhabilitation des modernes attribuée au sortir de la guerre aux *Kunstvereine*, les écartant progressivement de leur tâche traditionnelle de soutien à la scène artistique locale au profit d'une programmation plus historique et muséale, favorable à la professionnalisation de leur direction[103]. Tout en prenant en compte ces spécificités, les analyses de Grasskamp[104] peuvent aussi être étendues au-delà du seul cas des *Kunstvereine*, nombre de musées et de *Kunsthalle* suivant des transformations comparables, comme nous l'avons vu.

2.2. La formation d'un champ comme facteur de changement

2.2.1. Le changement dans l'art : les apports respectifs de Becker et Bourdieu

Cette relation d'entraînement mutuel entre deux séries d'évolutions synchroniques – tournant vers l'avant-garde des institutions artistiques publiques ouest-allemandes, d'une part, renouvellement et rajeunissement des directeurs de ces institutions, d'autre part – correspond de manière frappante au modèle explicatif des changements historiques dans les mondes de l'art proposé par Howard Becker. Celui-ci distingue en effet les « révolutions » artistiques des « évolutions progressives », en ceci que les premières « provoqu[ent] le remplacement d'un ou plusieurs groupes importants de participants » au monde de l'art concerné, soit en « annex[ant] les institutions existantes en s'en assurant le contrôle », soit en « bâti[ssant] un nouveau réseau »[105]. En l'occurrence, ces deux stratégies se trouvent combinées, puisque cette période voit aussi bien la création de nouveaux lieux d'exposition que l'accession d'une nouvelle vague de curateurs à la tête des musées, *Kunsthalle*, *Kunstvereine* et manifestations périodiques

[102] « Ces directeurs, travailleurs immigrés qui pouvaient prendre successivement la tête d'un *Kunstverein* à Munich puis à Stuttgart, à Francfort puis à Karlsruhe, étaient suspectés à raison par les artistes locaux d'être des individus apatrides, qui ne s'intéressaient plus au soutien traditionnel à l'art régional, mais qui voulaient s'affirmer par des expositions reconnues au moins au niveau national et, si possible, surtout, au niveau international. » (Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, *op. cit.*, p. 126).

[103] *Ibid.*, p. 59.

[104] On retrouve cette focalisation un peu trop exclusive sur les *Kunstvereine* dans les années 1970, au détriment des musées, dans Stephanie Seidel, *op. cit.* ou dans Uwe M. Schneede, « Ausweitung der Kunstzone », *op. cit.*

[105] Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 305-310. Pour une discussion nuançant son applicabilité générale au passage de l'art moderne à l'art contemporain à cette période, voir *infra*, conclusion 2.1.

existants. Ce sont d'ailleurs souvent les mêmes responsables qui passent d'un type d'institution à un autre : ainsi de Dietrich Mahlow qui prend la direction du nouveau Kunstverein de Nuremberg en 1967 après avoir dirigé pendant dix ans l'importante Kunsthalle de Baden-Baden ou de Götz Adriani nommé à la tête de la Kunsthalle de Tübingen à son ouverture en 1971 après avoir été l'un des responsables du dépôt de la collection Ströher au musée de Darmstadt.

La notion de révolution artistique de Becker apparaît à cet égard pouvoir compléter utilement la théorie des champs de Bourdieu. En effet, la sociologie des mondes de l'art met bien en évidence le rôle indispensable et décisif que joue le renouvellement au moins partiel des intermédiaires, en particulier ceux en charge de la détermination des valeurs artistiques (critiques d'art, galeristes, conservateurs de musée, collectionneurs, etc.), pour l'émergence, la reconnaissance et la stabilisation d'un nouveau système de conventions esthétiques[106] – en l'occurrence celles des avant-gardes des années 1960-1970. Les études du champ littéraire ou artistique de Bourdieu, sans négliger pour autant ces positions d'intermédiaires, tendent néanmoins à se concentrer, pour expliquer le changement, sur les dispositions et les trajectoires de quelques figures individualisées de « nomothètes » comme Baudelaire, Flaubert ou Manet[107]. Surtout, Becker offre à travers l'idée de révolution artistique un modèle d'explication d'un type de changement historique dont semble se désintéresser la sociologie de l'art de Bourdieu, qui limite presque exclusivement son analyse en la matière à deux catégories de changements : d'un côté, ce qu'il désigne aussi du terme de « révolution » mais qui recouvre seulement le processus originel d'émergence des champs (soit l'achèvement de leur différenciation et de leur autonomisation sociales) ; de l'autre, la mécanique régulière des renouvellements générationnels, qu'alimente continûment la contestation du magistère des artistes consacrés par de nouveaux entrants en quête de reconnaissance, mais qui laisse inchangé le système de relations établi dès la formation du champ – autrement dit, la structure du champ et la distribution des positions qu'elle détermine restent en place, seuls leurs occupants changent. En revanche, l'idée d'un changement historique de portée intermédiaire, qui modifie précisément cette structure du champ (sans remettre en cause son existence comme telle), c'est-à-dire la nature et le rôle des principales catégories d'agents et d'instances de consécration et, surtout, les types de relations qui lient ces éléments entre eux, semble absente des écrits de

[106] Sur la comparaison des approches de Becker et Bourdieu au sujet des intermédiaires culturels, voir Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff, « Introduction », *Id.* (éd.), *La Culture et ses intermédiaires*, *op. cit.*, p. VIII-X.

[107] Sur la notion de « nomothète », voir *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 106-118. Ces remarques sur la place ambivalente, tantôt centrale, tantôt secondarisée, qu'occupent les intermédiaires dans cette sociologie historique du champ de l'art, rejoignent celles d'Olivier Roueff dans « La grandeur de Manet », *La Vie des idées* [En ligne], mars 2014, https://laviedesidees.fr/La-grandeur-de-Manet.html (consulté le 1er mars 2021). On ne trouve dans la bibliographie de Bourdieu, à notre connaissance, que deux études faisant une large place à l'analyse de ces fonctions d'intermédiation : l'article de 1977 sur « La production de la croyance » (*op. cit.*) qui s'intéresse notamment aux critiques littéraires, éditeurs et galeristes ; et le travail mené avec Marie-Claire Bourdieu sur l'émergence du champ de la critique d'art, resté à l'état de manuscrit et reproduit dans *Manet*, *op. cit.*, p. 615-646.

Bourdieu : la structure du champ, une fois établie, apparaît transhistorique. Le champ de l'art est posé comme un cadre prédéfini et immuable du jeu qui se joue en son sein, alors qu'il semble plutôt que l'histoire des avant-gardes, ses différents cycles, jusqu'à sa fin et l'émergence de l'art-contemporain, se soient accompagnés de profondes reconfigurations de ce cadre même. S'il ne faut pas à l'inverse faire de chaque mouvement d'avant-garde un moment de révolution radicale des structures sociales de l'activité artistique, il semble néanmoins que la description sociologique des dynamiques avant-gardistes doive être attentive aux déplacements plus ou moins marqués des cadres institutionnels de l'art que provoquent ces ruptures artistiques et les conflits d'intensité diverse qui en découlent. Le principe d'une liaison nécessaire entre le renouvellement des conventions esthétiques et des transformations substantielles de l'organisation sociale semble compris en revanche dans la notion de révolution artistique de Becker. Celle-ci a en effet l'intérêt de mettre en avant un changement partiel, qui préserve et prolonge l'existence du monde de l'art concerné : Becker souligne bien que les « révolutions artistiques laissent beaucoup de choses intactes », sans quoi il s'agirait « de la formation d'un monde totalement nouveau »[108]. Mais une révolution dépasse le simple mouvement de renouvellement des acteurs pour désigner un changement, non pas strictement morphologique, mais qualitatif (ou structurel, si l'on préfère) : en même temps que de nouveaux individus et de nouvelles organisations se substituent aux anciens, de nouveaux « modes de coopération » s'imposent et bouleversent « le fonctionnement normal du monde de l'art concerné »[109].

Toutefois, cette théorie du changement dans les mondes de l'art apparaît aussi en partie insatisfaisante. D'une part, tout en évoquant à plusieurs reprises ces transformations des « modes de coopération », elle reste assez allusive à ce sujet et tend plutôt à rabattre sa définition des révolutions artistiques sur « le remplacement d'un ou plusieurs groupes importants de participants »[110], corrélé à l'apparition de nouvelles valeurs esthétiques, laissant ainsi de côté les conséquences de ces révolutions en termes de reconfiguration des systèmes de relations qui lient ces différents éléments, individuels et collectifs, au sein du monde de l'art concerné et vis-à-vis d'autres mondes sociaux[111]. La notion de champ, fondée sur une conception structurale ou relationnelle de ces espaces sociaux différenciés[112], semble, à cet égard, mieux adaptée pour penser ce type de changements profonds, même si ce n'est pas l'usage privilégié qu'en fait Bourdieu. D'autre part, la théorie des champs permet, du moins dans certains cas, de mieux

[108] *Les Mondes de l'art, op. cit.*, p. 307.
[109] *Ibid.*, p. 305.
[110] *Ibid.*, p. 308.
[111] La difficulté à saisir les systèmes de relations unissant les composantes d'un même espace social au-delà du seul réseau des interactions interpersonnelles effectives est une critique classique adressée à la théorie sociale des mondes de l'art et à son fondement interactionniste depuis le point de vue plus « objectiviste » de la sociologie des champs. Elle est formulée par Bourdieu lui-même dans *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 338-339.
[112] Pierre Bourdieu, « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013, p. 4-37.

comprendre les stratégies et les normes d'action propres aux intermédiaires et, partant, la part spécifique qu'ils peuvent prendre aux changements historiques. Le modèle beckerien des révolutions artistiques peut en effet avoir le défaut de les assimiler à de simples courroies de transmissions des innovations inventées et promues par les artistes. Cette conception réductrice se retrouve dans la formule, souvent retenue, de « personnel de renfort »[113] : celle-ci ne correspond ni à l'étendue de leurs activités (qui ne se résume pas à l'aide à la production et à la diffusion des œuvres), ni à la représentation qu'ils peuvent se faire de leur propre rôle, souvent vécu comme nettement plus autonome vis-à-vis du travail des artistes. C'est particulièrement le cas des conservateurs de musées et curateurs d'art contemporain, qui agissent selon des règles et des motivations propres – par exemple scientifiques, puisqu'ils disposent en général d'une formation d'historien de l'art –, et peuvent même prétendre empiéter, en tant qu'« auteurs d'exposition », sur les fonctions créatives traditionnellement réservées aux artistes, comme le démontre bien le cas contesté mais influent de Harald Szeemann à cette époque. Par contraste, l'application de la notion de champ à ces intermédiaires, du moins à une catégorie d'entre eux, permet de mettre en évidence un type de contribution spécifique que ceux-ci peuvent apporter au changement historique, au-delà des seuls résultats de leurs entreprises individuelles[114].

2.2.2. Les effets d'entraînement d'un champ émergent

Notre hypothèse ici est donc la suivante : le renouvellement et le rajeunissement des directeurs de lieux d'exposition qui se sont produits en RFA à partir de la seconde moitié des années 1960 et ont culminé au début des années 1970 ne se résument pas au remplacement d'une ancienne génération de professionnels par de nouveaux responsables, mieux disposés, par solidarité générationnelle, envers l'avant-garde, mais constituent un indice de l'émergence d'un champ des curateurs d'art contemporain[115], c'est-à-dire d'un espace socioprofessionnel

[113] Pour une réflexion intéressante à ce sujet, visant à éviter « un usage trop mécanique » de la distinction entre « activités cardinales » et « activités de renfort », voir Celia Bense Ferreira Alves, Karim Hammou, « Les mondes de l'art au-delà des artistes », Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff (éd.), *op. cit.*, en particulier p. 9-13.

[114] La notion de champ organisationnel (*organizational field*) constitue également un instrument théorique important de la sociologie néo-institutionnelle américaine où elle sert notamment à décrire certains effets d'homogénéisation (d'« isomorphisme ») entre des organisations appartenant à un même espace social – ce qui correspond en partie au processus que nous décrivons dans les pages qui suivent. Elle s'intéresse peu en revanche aux logiques de différenciation interne et est essentiellement orientée vers l'explication de la pérennité et de la stabilité des institutions plutôt que de leur changement. Voir notamment : Paul J. DiMaggio, Walter W. Powell, « The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields », *American Sociological Review*, vol. 48, n°2, avril 1983, p. 147-160 ; sur la proximité du néo-institutionnalisme avec la théorie des champs de Bourdieu, voir Paul J. DiMaggio, Walter W. Powell, « Le néo-institutionnalisme dans l'analyse des organisations », *Politix*, vol. 10, n°40, 1997, p. 145-146.

[115] Nous adoptons ici le terme générique de curateur, qui permet de regrouper aussi bien des conservateurs de musée que des directeurs de centres d'art (*Kunsthalle* ou *Kunstvereine*) ou encore des organisateurs d'exposition sans poste fixe. On trouve plus souvent en allemand à cette époque les termes d'« *Ausstellungsmacher* » ou d'« *Ausstellungsleiter* » pour désigner cette fonction (littéralement faiseur ou directeur d'expositions), qui correspondent mieux à la représentation que se font alors ces acteurs de leur propre rôle, puisque ce sont ceux qu'ils emploient, tandis que « *Kurator* » reste assez inusité, voire considéré avec défiance : il évoque en effet un modèle spécifique de commissaire d'exposition « auteur » (à la Szeemann) auquel tous n'adhèrent pas – nous y reviendrons plus loin. Même si la diffusion du terme de curateur, au-delà de ces connotations spécifiques, est donc plus tardive, en français comme en allemand d'ailleurs, nous l'employons ici pour sa clarté et sa commodité.

suffisamment cohérent et différencié pour que les actions de ses membres suivent des règles du jeu et visent un type de reconnaissance (l'accumulation d'un capital symbolique, en termes bourdieusiens) relativement unifiés et propres à cet espace. Ce champ émergent, que l'on peut considérer comme un sous-champ, spécialisé dans l'art actuel, des directeurs d'institutions artistiques et organisateurs d'expositions d'art en général, est lui-même un produit des facteurs de changement que nous avons évoqués précédemment, de l'interventionnisme accru des pouvoirs publics en matière d'arts plastiques à la montée en puissance des revendications des artistes dans l'après-68 ; mais il contribue en retour à consolider, accentuer, façonner et diffuser ce changement, par un effet caractéristique de la dynamique des champs.

La coalescence en un champ structuré et différencié de cette catégorie particulière d'intermédiaires, désormais nombreux en RFA, que sont les curateurs d'art contemporain, agit en faveur du tournant des institutions publiques vers l'avant-garde à deux niveaux, interne et externe. Au niveau interne tout d'abord, l'appartenance à ce champ engage ses membres dans une dynamique d'émulation pour voir reconnaître leur compétence spécifique de curateur d'art contemporain. Tant qu'ils s'identifiaient à la catégorie plus générale de conservateur de musée, de directeur d'une association artistique locale ou d'une institution culturelle municipale, la pertinence de leurs choix en matière d'art contemporain jouait peu (voire négativement) sur leur reconnaissance socio-professionnelle : ces initiatives apparaissaient alors comme le fait de préférences personnelles, plutôt que de contraintes subies par l'espace professionnel dans lequel ils évoluaient. Cela ne signifie pas que leur action était alors libre de toute contrainte structurelle, mais que la reconnaissance qu'ils pouvaient escompter d'une exposition d'un jeune artiste d'avant-garde provenait directement du champ des producteurs artistiques (et plus spécifiquement du sous-champ des avant-gardes) et non pas du champ professionnel auquel ils appartenaient, en tant que conservateurs de musée ou cadre de l'administration publique de la culture. Lorsque Paul Wember, par exemple, expose Klein, Soto ou Tinguely au tout début des années 1960 à Krefeld, il en retire une reconnaissance très limitée de la part de ses collègues conservateurs de musées, à l'exception de quelques rares figures, hors d'Allemagne, engagées elles aussi de manière assez isolée sur la voie d'une intégration de l'avant-garde au musée (comme Hultén à Stockholm ou Sandberg à Amsterdam). La reconnaissance de Wember a bien plus été assurée dans un premier temps par les cercles d'avant-garde (artistes et critiques d'art associés[116]), puis à partir de la fin de la décennie par ce champ émergent de curateurs d'art contemporain qui en ont fait, rétrospectivement, l'un de leurs précurseurs[117].

[116] Il est ainsi inclus par Giulio Carlo Argan dans une sélection des meilleurs musées internationaux d'art contemporain exposée lors de la Biennale de Venise 1964 (aux côtés justement du Moderna Museet de Hultén ou de la Kunsthalle de Berne de Szeemann), et salué à ce titre par un autre critique de l'art d'avant-garde de l'époque, Pierre Restany (Richard Leeman, « Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire" », *op. cit.*).

[117] Comme le fait Cladders, qui a travaillé à ses côtés avant de prendre la tête du Museum Abteiberg : « C'était

En revanche, à partir du moment où se constitue ce sous-champ différencié, ceux qui s'y trouvent intégrés ou souhaitent l'intégrer doivent se soumettre aux règles d'acquisition du type de reconnaissance spécifique (du capital symbolique) en vigueur dans ce champ. Cela vaut aussi bien pour de jeunes curateurs en début de carrière que pour des responsables de lieux d'exposition en poste depuis longtemps, aussi bien pour des individus spontanément engagés en ce sens (et qui choisissent cette carrière pour cette raison) que pour des directeurs de musées et centres d'art moins proches de la création actuelle, mais poussés, par la nature de leur institution ou par la volonté de leurs soutiens et financeurs (pouvoirs publics, collectionneurs ou mécènes privés, membres des *Kunstvereine*, etc.), à se positionner dans ce champ des lieux d'exposition de l'art contemporain. Ceci signifie, de manière très concrète, qu'au-delà des noms les plus célèbres associés à ce tournant, les directeurs d'institutions de second rang doivent suivre le mouvement s'ils veulent continuer d'être reconnus dans leur profession, avoir des échos dans la presse spécialisée ou même seulement continuer à attirer des artistes et obtenir des prêts d'œuvres pour leurs expositions. Or, comme nous l'avons déjà analysé à propos de la période antérieure[118], pour ces décideurs artistiques à la tête d'organisations publiques impliquées dans le champ de l'art contemporain, la légitimité ne peut être retirée que de l'alignement sur le type de capital symbolique en usage dans ce champ, c'est-à-dire sur l'orientation avant-gardiste en général. Autrement dit, pour être reconnu en tant que curateur d'art contemporain, il faut être reconnu comme curateur de l'avant-garde : c'est là, pour parler à nouveau à la manière de Bourdieu, l'*illusio* de ce sous-champ émergent.

Cette contrainte s'exerce d'autant plus fortement que la fonction des membres de ce champ est alors encore nouvelle et peu professionnalisée : il ne s'agit pas d'une catégorie dotée d'une réalité institutionnelle et, par exemple, de formations spécialisées, comme cela tend à le devenir aujourd'hui[119]. Ce sont pour l'essentiel des historiens de l'art, d'ailleurs assez rarement spécialisés en art moderne et contemporain – dans la plupart des universités ouest-allemandes, « l'histoire de l'art s'arrêtait en 1850 environ »[120] –, des critiques d'art ou bien des artistes qui prennent la tête de ces établissements et les orientations artistiques qu'ils défendent sont souvent motivées par des affinités et des relations directes avec ces milieux d'avant-garde[121]. Ce recrutement parmi des « militants » de l'avant-garde plutôt qu'au sein d'une catégorie

encore à cette époque, c'est-à-dire jusqu'en 1967, le seul homme de musée dans toute l'Allemagne à mener un programme contemporain de manière conséquente » (Walter Grasskamp, *Johannes Cladders*, *op. cit.*, p. 35).

[118] Voir *supra*, chapitre 6, 3.6.

[119] Jérôme Glicenstein, *L'Invention du curateur*, *op. cit.*, p. 111-117.

[120] D'après le souvenir d'une cofondatrice de la NGBK (Irene Below, *op. cit.*, p. 25).

[121] Ces remarques s'appuient sur les informations, parfois limitées, que nous avons recueillies sur les directeurs de ces institutions pour mesurer leur renouvellement et leur rajeunissement, mais elles pourraient être complétés par une étude prosopographique plus systématique de ce champ émergent des curateurs d'art contemporain. Seidel souligne aussi la proportion non négligeable parmi ces curateurs d'autodidactes (relatifs), ayant parfois commencé une carrière dans un domaine tout à fait différent (*op. cit.*, p. 134).

professionnelle déterminée redouble donc les effets de la contrainte structurelle exercée par l'appartenance au champ. Plus encore, ces périodes de changement sont à elles-mêmes leur propre moteur, au sens où elles mettent au premier plan et valorisent les figures associées à ce changement, exerçant ainsi une pression sur les autres acteurs pour se conformer au modèle représenté par ces novateurs, s'ils ne veulent pas risquer une dévaluation à court terme de leur propre position, ce qui peut conduire par contrecoup ces novateurs à radicaliser encore un peu plus la rupture qu'ils promeuvent pour se distinguer de leurs suiveurs – un effet « boule de neige » qui tend à s'atténuer (voire à s'inverser) une fois le changement acquis et stabilisé.

Cette émulation interne produit également ses effets à l'extérieur du champ, en orientant les choix de recrutement des élus et administrateurs culturels de manière rétroactive. En effet, il a d'abord fallu l'adhésion et parfois l'impulsion des pouvoirs publics pour accroître à l'échelle nationale le nombre de lieux d'exposition d'art contemporain, soit par la création de nouvelles institutions, soit par le recrutement de curateurs compétents en la matière. Les évolutions spécifiques des *Kunstvereine*, précédemment évoquées, jouent aussi dans le sens d'une lente augmentation, à leur tête, de postes ouverts à des curateurs d'art contemporain reconnus comme tels. Et, au-delà des *Kunstvereine*, l'augmentation générale du nombre d'expositions, liée au rôle public croissant des musées et centres d'art (l'exposition apparaissant comme le moyen d'attirer et de fidéliser un public nouveau ou régulier), et que l'on constate en RFA comme dans la plupart des pays, constitue un facteur de spécialisation et de valorisation des organisateurs de ces expositions[122]. Ces transformations constituent des préconditions nécessaires pour atteindre la masse critique suffisante à la constitution d'un champ : on passe d'une génération de « pionniers » assez rares et isolés – Hultén, Sandberg, Szeemann, Wember, etc.[123] – à un nombre de positions suffisamment élevé pour que puisse se constituer un espace socio-professionnel relativement différencié, cohérent et spécialisé[124]. Il ne s'agit pas pour autant d'élever le rôle des pouvoirs publics au rang de déclencheur originel – nous l'avons vu, le

[122] Sur le peu d'expositions dans les musées avant 1970, voir les remarques de Helmut Leppien, alors directeur de la Kunsthalle de Cologne et président du comité des musées d'art moderne à l'ICOM : « ce qui a trouvé sa place au musée la conserve en règle générale pendant des années et des décennies – jusqu'à ce qu'un nouveau directeur de musée commence son travail et "ré-accroche" la galerie. Rien d'étonnant à ce que, pour beaucoup, le musée soit l'incarnation du statique ». (« Das Museum hat einem Januskopf », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 172).

[123] Ce sont les modèles cités, par exemple, par Jürgen Harten, entré à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1967 comme assistant de Karl Ruhrberg avant de lui succéder en 1972 : « Quand j'ai commencé à Düsseldorf et qu'on m'a demandé comment je me représentais mon action à la Kunsthalle, j'ai dit : "il y a pour moi deux institutions qui me servent de modèle." C'était le Stedelijk Museum d'Amsterdam, dirigé par Willem Sandberg, […] et le Moderna Museet à Stockholm, fondé par Pontus Hultén » (Franziska Leuthäußer, « Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD. Jürgen Harten », *Cafe Deutschland* [En ligne], 15 novembre 2016, https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/juergen-harten (consulté le 5 mars 2021)).

[124] Nathalie Heinich et Michael Pollak soulignent également le rôle important dans l'émergence de la figure relativement nouvelle du curateur d'art contemporain de ces facteurs quantitatifs et, notamment, de la multiplication des expositions (« Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n°1, janvier-mars 1989, p. 35).

volontarisme créateur à la Malraux demeure une attitude rare dans les administrations culturelles ouest-allemandes –, mais de les considérer comme une condition nécessaire à l'émergence de ce champ. Leur action est certes d'autant plus favorable à cette émergence qu'elles passent à ce moment-là d'une attitude d'adhésion passive, plutôt caractéristique des années 1960, à l'élaboration d'une politique artistique plus active. Mais cette transition n'est décisive que parce qu'elle rencontre les efforts, justement, de cette génération de « pionniers », qui sont d'ailleurs souvent impliqués dans la formation et le recrutement des nouveaux curateurs d'art contemporain qui s'imposent au tournant des années 1970 : Johannes Cladders a travaillé pendant dix ans auprès de Paul Wember à Krefeld avant de prendre la tête du musée de Mönchengladbach ; Jürgen Harten a été le secrétaire d'Arnold Bode pour la préparation de la documenta de 1968 puis assistant de Karl Ruhrberg avant de prendre sa succession à la Kunsthalle de Düsseldorf ; Uwe M. Schneede y a travaillé également avant d'être nommé en 1968 directeur du Württembergischer Kunstverein – une institution où Wulf Herzogenrath a obtenu son premier poste à la fin des années 1960, sous la tutelle de Dieter Honisch (futur directeur de la Neue Nationalgalerie), avant de diriger à partir de 1973 le Kunstverein de Cologne où il organise parmi les premières expositions d'art vidéo en Allemagne.

Ces processus croisés contribuent donc à accroître le nombre de responsables de lieux d'exposition bien disposés à l'égard de la création contemporaine. Une fois cette condition quantitative satisfaite, les acteurs publics responsables du recrutement de ces intermédiaires doivent se soumettre aux normes de compétence et de légitimité en cours dans ce sous-champ émergent, c'est-à-dire essayer d'attirer, de nommer et de conserver les curateurs d'art contemporain reconnus comme tels, du moins s'ils veulent assurer et/ou accroître la reconnaissance nationale et internationale du lieu d'exposition dont ils ont la charge. Autrement dit, l'existence d'un champ spécialisé consolide et exacerbe en retour les processus de renouvellement et de rajeunissement dont il dépendait pour sa constitution, en exerçant une pression sur les autorités extérieures en charge de la nomination de ses membres à des postes de responsabilité : l'émulation interne est redoublée par une émulation externe, qui entraîne d'autant plus les administrations municipales que les villes ouest-allemandes sont souvent engagées dans des rivalités mimétiques entre voisines, comme nous l'avons vu. La légitimation de l'action publique dans le champ de l'art s'obtient par la désignation d'intermédiaires validés non plus seulement par les artistes (par le champ des producteurs artistiques), mais par un champ spécialisé des intermédiaires de l'art contemporain, dont les enjeux internes accélèrent et diffusent la conversion des institutions publiques à l'avant-garde. C'est par là-même, corrélativement, qu'une ville ou un *Land* peuvent espérer gagner ou conserver une position

compétitive vis-à-vis d'administrations rivales dans le même domaine d'intervention[125]. Cladders illustre bien cette dynamique lorsqu'il explique que les élus siégeant dans le comité culturel du conseil municipal de Mönchengladbach ne connaissaient rien à l'art contemporain mais qu'il avait obtenu leur confiance – et pu ainsi imposer sans concours Hans Hollein comme architecte de son futur musée –, car ses expositions avaient eu un retentissement notable dans la presse spécialisée nationale et internationale, et ce alors même que le public local les fréquentait peu[126]. Quant à Busso Diekamp, l'adjoint à la culture de la ville, il se réjouissait, on s'en rappelle, de voir qu'une exposition dans « son » musée était désormais considérée, dans l'influent classement du Kunstkompass, comme l'une des plus hautes marques de consécration pour un artiste, non seulement en RFA mais à l'étranger[127]. Cette anecdote montre bien aussi, en aval, la relation de dépendance entre ce champ spécialisé de curateurs d'art contemporain et le champ des producteurs artistiques : les directeurs des lieux d'exposition ont besoin de l'adhésion, de la reconnaissance et de la coopération des artistes d'avant-garde reconnus pour être eux-mêmes reconnus dans leur propre champ. Il n'est pas anodin en ce sens que l'une des toutes premières expositions de Cladders à son arrivée en 1967 à Mönchengladbach ait été consacrée à Beuys [46], figure dominante de la scène d'avant-garde allemande de l'époque, dont c'était d'ailleurs aussi la première exposition muséale. Réciproquement, une fois cette reconnaissance acquise, ils sont en mesure à leur tour d'élever par leurs choix les artistes qu'ils exposent au rang de protagonistes de l'avant-garde. C'est cette dynamique croisée, habituellement tacite et informelle, que le classement de Willi Bongard objective à sa manière : le Kunstkompass est à la fois un classement des classés (les artistes) et des classants (les instances de consécration artistique, au premier rang desquelles les lieux d'exposition).

2.2.3. Signes et instruments de la formation d'un champ des curateurs d'art contemporain

L'existence de telles instances de consécration – même si le Kunstkompass ne l'est donc qu'indirectement – est un indice typique de la formation d'un champ, mais d'autres signes en attestent de manière plus claire. Ce sont d'abord les phénomènes de cooptation que nous avons évoqués plus haut et qui participent de la constitution progressive d'un ensemble d'acteurs liés

[125] Le rôle de ces champs d'intermédiaires permet en ce sens de saisir le fonctionnement concret des « homologies structurales » que Bourdieu postulait, sans les démontrer, pour expliquer les articulations entre des champs plus ou moins éloignés. C'est ce qu'explique bien Olivier Roueff, même si son analyse, dédiée aux intermédiaires de marché, se concentre sur les intermédiations reliant le champ des producteurs artistiques à l'espace des consommateurs finaux des œuvres plutôt qu'à celui de l'administration publique, qui nous intéresse ici : « Plus sûrement qu'un "effet automatique d'homologie", les luttes concurrentielles qui animent [les] activités [des intermédiaires], associées à celles des producteurs qu'ils enrôlent ou qui, quand ils en ont le pouvoir, les enrôlent, et arbitrées par les sanctions qu'ils obtiennent de la part des différentes catégories de consommateurs, constituent alors le moteur de la formation et de la transformation des valeurs. » (Olivier Roueff, « Les homologies structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », Philippe Coulangeon, Julien Duval (éd.), *Trente ans après* La Distinction *de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164).

[126] Walter Grasskamp, *Johannes Cladders*, *op. cit.*, p. 73-76.

[127] Busso Diekamp, *op. cit.*, p. 69.

non seulement par des méthodes et des objectifs communs, mais également, de manière plus diffuse, par un langage, des attitudes et des références partagés. Leur dissémination passe aussi, comme le remarquait avec ironie Grasskamp, par leurs « migrations » rapides entre les divers lieux d'exposition formant ce réseau émergent. En l'espace d'une dizaine d'années (de 1961 à 1972), Manfred de la Motte occupe ainsi des fonctions curatoriales dans quatre institutions (Haus am Waldsee à Berlin, Kunsthalle de Baden-Baden, Kunstverein de Hanovre, Kunstverein de Hambourg). Sans toujours atteindre cette fréquence, les circulations des *Ausstellungsmacher* sont monnaie courante et relient des institutions aux statuts et modes de fonctionnement bien différents. Ruhrberg prend ainsi la tête du Berliner Künstlerprogramm en 1972 après avoir laissé la Kunsthalle de Düsseldorf à Jürgen Harten et avant de revenir en Rhénanie en 1976 comme premier directeur du Ludwig Museum de Cologne ; Wieland Schmied lui succède à la tête de la résidence d'artistes berlinoise, après avoir travaillé à la Neue Nationalgalerie et dirigé avant cela pendant dix ans la Kestner Gesellschaft, un centre d'art privé à Hanovre ; il cohabitait à ce moment-là avec le directeur du *Kunstverein* local, Helmut Leppien, qui avait d'abord été le premier directeur de la Kunsthalle de Cologne et qui prendra ensuite un poste de conservateur de musée à la Kunsthalle de Hambourg. Sans pousser plus avant, l'on voit bien à travers ces exemples que le statut privé ou public des lieux d'exposition, la présence ou non d'une collection, leur mode de financement, leur taille ou leur organisation ne constituent pas des obstacles, malgré leur hétérogénéité, aux passages de ces curateurs de l'un à l'autre.

La construction d'un cadre de référence commun et spécifique ne passe pas seulement par ces circulations croisées. C'est aussi le fait de collaborations plus poussées, autour de publications communes[128] ou d'expositions, la documenta jouant là un rôle central puisque, que ce soit sous Bode et Haftmann ou plus tard Szeemann puis Schneckenburger, son organisation repose sur la constitution d'équipes de curateurs, issus de toute la RFA et au-delà, qui sont parfois chargés de sections entières de la manifestation[129]. Au-delà de la documenta, la circulation des expositions contribue à l'homogénéisation de ce champ émergent, qu'il s'agisse

[128] A titre d'exemple, l'épais périodique *Kunstjahrbuch*, dont cinq numéros sont publiés entre 1970 et 1977, et dont le premier est édité par quatre curateurs reconnus de l'époque, Jürgen Harten, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg et Wieland Schmied, rassemble des textes de la plupart des noms cités jusque-là ainsi qu'un bilan annuel des expositions. Dans un autre registre, Gerhard Bott, conservateur au Landesmuseum de Darmstadt, publie en 1970, un ouvrage collectif remarqué sur le futur du musée, auquel contribuent nombre de conservateurs de musées et curateurs spécialisés dans l'art moderne et contemporain, comme Werner Hofmann, Jean Leering, Helmut R. Leppien, Dietrich Mahlow, Eberhardt Roters, Werner Schmalenbach, Paul Vogt, etc. (Gerhard Bott (éd.), *op. cit.*).

[129] Le comité d'organisation de la documenta de 1968 comprend ainsi Gerhard Bott (Landesmuseum de Darmstadt), Klaus Gallwitz (Badischer Kunstverein de Karlsruhe), Jürgen Harten (Kunsthalle de Düsseldorf) ou encore Jean Leering (Van Abbemuseum d'Eindhoven). En 1972, sous la direction de Szeemann, collaborent notamment François Burkhardt (Kunsthaus de Hambourg), Johannes Cladders (Museum Abteiberg), Klaus Honnef (Westfälischer Kunstverein de Stuttgart) ou Eberhardt Roters (Akademie der Künste de Berlin). En 1977 enfin, coopèrent, sous la supervision de Schneckenburger, Wulf Herzogenrath (Kölnischer Kunstverein), Klaus Honnef (Landesmuseum de Bonn), Wieland Schmied (Neue Nationalgalerie de Berlin), Evelyn Weiss (collection Ludwig) et bien d'autres encore (Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*).

d'itinérances, d'invitations à des curateurs extérieurs ou de véritables co-conceptions[130]. Pour prendre le cas du Württembergischer Kunstverein de Stuttgart lorsqu'il est dirigé par Uwe Schneede, entre 1968 et 1973 : Wulf Herzogenrath y organise en 1968 sa première exposition, sur le Bauhaus (en lien avec le sujet de sa thèse d'histoire de l'art)[131] ; Helmut Leppien, alors directeur de la Kunsthalle de Cologne, collabore en 1970 à l'organisation de l'exposition « Vom Surrealismus bis zur Pop-Art », tirée des collections du MoMA[132] ; Harald Szeemann, devenu curateur « *freelance* » depuis son départ de la Kunsthalle de Berne, y présente en 1971 son exposition « Happening, die Geschichte einer Bewegung », montrée l'année précédente sous un titre différent au Kunstverein de Cologne[133] ; et en 1972, Georg Bussmann, directeur du Kunstverein de Francfort, y envoie son exposition « Kunst in der Revolution », consacrée aux avant-gardes révolutionnaires russes[134] [91]. L'ensemble de ces phénomènes contribue au bouleversement des « réseaux » et des « modes de coopération habituels » que décrit Becker : « ce ne sont plus les mêmes personnes qui agissent ensemble, et elles ne font plus les mêmes choses »[135] – un bouleversement qui est subjectivement vécu comme tel par ses acteurs, au point que ceux-ci n'hésitent pas à exagérer le caractère de rupture et de nouveauté de leur position historique, suivant une stratégie de différenciation auto-valorisante vis-à-vis du passé, typique de ces révolutions artistiques : « Pour nous, il était avantageux que la situation soit encore dans les années 1960 une sorte de point zéro. Nous n'avions aucune tradition à surmonter. […] C'était au fond une super situation […] – sans précurseur, sans contrainte »[136].

Mais le signe et l'instrument le plus notable de la constitution d'un tel champ des curateurs d'art contemporain en RFA est sans nul doute l'Internationale Kunstausstellungsleitertagung (IKT) ou Association internationale des curateurs d'art contemporain[137]. Celle-ci est créée en 1967 à Berlin sous la coordination d'Elisabeth Killy,

[130] Comme « Realismus, Realität, Realismus », organisée par six institutions différentes : Haus am Waldsee (Berlin), Kunsthalle de Kiel, Kunsthalle de Bielefed, Wilhelm-Lehmbruck-Museum (Duisbourg), Westfälischer Kunstverein (Münster), Städtisches Museum de Leverkusen (Mathilde Arnoux, « Le thème de la réalité dans les expositions d'art contemporain organisées par les musées de RFA dans les années 1970 », *Revue germanique internationale* [En ligne], n°22, 2015, note 19. http://journals.openedition.org/rgi/1563 (consulté le 2 juin 2021)).

[131] Wulf Herzogenrath (éd.), *50 Jahre Bauhaus*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (5 mai-28 juillet 1968), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1968.

[132] Helmut R. Leppien, Uwe M. Schneede (éd.), *Vom Surrealismus bis zur Pop-art 100 Werke aus dem Museum of Modern Art, New York*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (12 novembre-27 décembre 1970), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1970.

[133] Hanns Sohm (éd.), *Happening. Die Geschichte einer Bewegung*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (28 janvier-7 mars 1971), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1971.

[134] Georg Bussmann (éd.), *Kunst in der Revolution : Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917-1932*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (14 avril-11 juin 1972), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1972.

[135] *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 305.

[136] Karl Ruhrberg, cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 6.

[137] L'IKT demeure une organisation peu connue et peu étudiée, bien que l'on trouve nombre de documents la concernant dans les archives d'institutions artistiques à cette époque (notamment celles de l'Akademie der Künste de Berlin, où nous avons pu consulter d'utiles dossiers à ce sujet). A notre connaissance, le seul travail de recherche consacré à l'histoire de l'IKT est le très intéressant mémoire de Stephanie Seidel (*op. cit.*), que nous remercions pour avoir bien voulu nous le faire parvenir. Nous nous appuyons largement sur cette source dans ce qui suit.

directrice de l'Akademie der Künste, et d'Eberhard Roters, directeur de la Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, avec la collaboration des principales figures de curateurs allemands et étrangers de l'époque (Cladders, de Wilde, Honnef, Hultén, Leering, Ruhrberg, Schneede, Szeemann, etc.[138]). C'est d'abord un cercle d'échanges et de réflexions tout à fait informel, sans statuts déposés, dont l'existence se résume pour l'essentiel à des réunions annuelles, accueillies alternativement par l'une des institutions membres (la Kunsthalle de Düsseldorf en 1968, celle de Berne en 1969, celle de Bâle en 1970). Celles-ci réunissent d'emblée plusieurs dizaines de participants (près d'une quarantaine dès 1967, plus de soixante-dix au milieu de la décennie suivante), avec une certaine homogénéité en termes d'âge : quinze années séparent le plus âgé et le plus jeune des fondateurs (de Cladders, né en 1924, à Schneede, né 1939[139]) et la plupart des membres actifs dans la première décennie de l'IKT sont nés dans les années 1930-1940. C'est donc aussi la première génération de directeurs d'institutions artistiques postérieure au nazisme (arrivés à l'âge adulte après 1945)[140], un trait générationnel loin d'être anodin pour des curateurs qui ont rompu avec la stricte politique de réhabilitation des modernes classiques allemands, prédominante depuis l'après-guerre, en faveur de programmes d'expositions plus actuels, plus internationaux et plus expérimentaux.

Après une période de ralentissement des activités de ce groupe (peu ou pas de réunions en 1971-1972), les crises à la fois ponctuelles (réactions d'hostilité et censure) et structurelles (limitations et coupes budgétaires) que rencontrent nombre de lieux d'exposition, le besoin aussi d'une meilleure représentation des curateurs, en particulier face aux pouvoirs publics, relancent l'IKT et conduisent ses membres à formaliser son existence. Un « questionnaire sur la situation des lieux d'exposition » est d'abord lancé par Althaus, Huber, Bussmann et Schneede[141], auquel répondent plus d'une trentaine d'entre eux. Après la communication de ses résultats en mai 1973[142], les statuts de l'IKT sont officialisés le 26 novembre, en présence d'une trentaine de membres, et Roters devient son premier président : les quatre objectifs de la fondation de cette association, explique-t-il, sont d'organiser au moins deux réunions par an, de créer un comité de liaison avec les pouvoirs publics, de multiplier les actions de soutien aux collègues confrontés à des difficultés et de mener un travail de relations publiques pour faire connaître les positions et demandes des curateurs d'art contemporain[143]. Peu de temps après, le 29 janvier 1974, l'IKT publie une note de deux pages, regroupant ses principales

[138] Pour une liste complète des membres de la première réunion, voir *ibid.*, p. 16.
[139] *Ibid.*, p. 7.
[140] *Ibid.*, p. 116.
[141] Lettre de Peter F. Althaus, Georg Bussmann, Carlo Hubert et Uwe M. Schneede à l'ensemble des membres de l'IKT, suivie du questionnaire, 26 janvier 1973, AADK, AdK-W 824.
[142] « Protokoll Internationale Kunstausstellungsleitertagung. Sitzung in der Akademie der Künste, Berlin, vom 6.-8. Mai 1973 », AADK, AdK-W 954.
[143] « Protokoll der Versammlung der Internationale Kunstausstellungsleitertagung (IKT). Protokoll der Gründungsversammlung », 26 novembre 1973, AADK, AdK-W 954. Voir aussi Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 85.

revendications, tirées de l'enquête menée l'année précédente, sous le titre « Conditions de base pour la mise en œuvre d'un service d'expositions normal, tel que l'attend le public »[144].

2.2.4. Exposer l'art contemporain : dynamiques de différenciation et d'homogénéisation

Avant la formulation – tardive – d'une série de demandes précises, la formation de l'IKT vise d'abord à permettre des prises de position collectives en défense de collègues isolés, dans leur ville ou leur région, face aux attaques ponctuelles de la presse, de leurs autorités de tutelle, des membres de leur *Kunstverein*, du public, etc.[145]. C'est aussi et surtout un lieu de rencontre pour échanger, de manière informelle autour de préoccupations communes, des plus techniques (comme les problèmes liés au transport et à l'assurance des œuvres) aux plus esthétiques (sur les tendances artistiques émergentes par exemple). Comme l'explique Herzogenrath, « l'idée se résumait vraiment à ces conversations collégiales, faire le tour, échanger, apprendre à se connaître, savoir ce que font les autres »[146]. Ce « club de débats » ou « cercle de discussion », comme l'appelle le directeur du Kunstverein de Cologne[147], est à la fois le signe et l'instrument de deux dynamiques indissociables, de différenciation externe et d'homogénéisation interne. En effet, pour ces curateurs dont la plupart sont en début de carrière, la création de l'IKT permet d'abord d'affirmer leur différence vis-à-vis d'autres types d'intermédiaires du monde de l'art, dont ils ont d'ailleurs pu occuper un temps les fonctions : les conservateurs de musée au premier chef (dont l'activité principale est plutôt la collection d'art historique)[148], mais aussi les galeristes d'art contemporain (qui se distinguent par le caractère lucratif de leur activité)[149] ou encore les critiques d'art et les historiens de l'art (éloignés du travail d'exposition) – autant de catégories qui disposent déjà à ce moment-là de leurs propres organisations représentatives[150].

> *Avec cette fondation [de l'IKT], nous avons affirmé à raison : il y a un nouveau métier, une nouvelle activité qualifiée, une profession spécifique aussi, qui n'est pas celle*

[144] « Grundvoraussetzungen für die Durchführung eines normalen Ausstellungsbetriebes, wie er von der Öffentlichkeit erwartet wird », 29 janvier 1974, AADK, AdK-W 824. Voir aussi Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 68.

[145] En 1974 par exemple, l'IKT évite le licenciement de Georg Bussmann du Badischer Kunstverein, attaqué pour ses exposition politisées, ou critique l'opposition de la CSU à la nomination de Michael Petzet à un poste de conservateur au motif que celui-ci a exposé la *Merde d'artiste* de Manzoni (Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 62-65).

[146] Cité dans *ibid.*, p. 14.

[147] Cité dans *ibid.*, p. 97-98.

[148] Le besoin d'affirmer sa spécificité vis-à-vis des conservateurs de musée est d'ailleurs l'une des premières raisons invoquées en 1972 par Althaus, Leering et Szeemann pour institutionnaliser l'existence de l'IKT : « Le fait que les curateurs [*Ausstellungsleiter*] passent au sein même des musées pour des marginaux auprès de leurs collègues doit être à nouveau l'occasion d'une réflexion sur la nécessité de créer un groupe d'intérêt membre d'un syndicat, sur le modèle du regroupement des artistes plasticiens ou des écrivains » (« Protokoll der Sitzung der Kunstausstellungsleitertagung in der Akademie der Künste am 7. Dezember 1972 », AADK, AdK-W 1215).

[149] « Les commissaires d'exposition d'art, en particulier les Allemands, ont décidé de représenter leurs intérêts ensemble. C'est le résultat de la prise de conscience qu'ils ne peuvent parvenir à rien en tant que combattants solitaires, comme cela a bien été prouvé. Opérer ensemble est la seule possibilité qu'ils aient d'éviter l'étouffement progressif de toutes les activités de médiatique artistique en-dehors des considérations commerciales » (Klaus Honnef, « Tagebuch », *Kunstforum International*, 1974, cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 2).

[150] Respectivement le Deutscher Museumsbund, dont la section pour les musées d'art a été refondée en 1957 ; le Verein progressiver deutscher Kunsthändler, créé en 1966 en vue de la première foire de Cologne et renommé en 1975 Bundesverband Deutscher Galeristen ; la section allemande de l'Association Internationale des Critiques d'Art, ouverte en 1951 ; et le Verband Deutscher Kunsthistoriker qui organise depuis 1948 tous les deux ans un important congrès (le Kunsthistorikertag).

d'employé de musée, ni de directeur de musée, qui n'est pas non plus située dans les galeries privées, mais qui concerne des gens actifs de manière indépendante pour l'essentiel dans des Kunstvereine *ou dans des institutions publiques et qui font des expositions d'art moderne et contemporain.*[151]

Il est intéressant à cet égard de relever le rôle central joué par Szeemann, à la fois en tant qu'instigateur de l'IKT et comme référence pour ses membres : la défense de la documenta 5 accapare les porte-parole de l'association au début des années 1970[152], que ce soit par des tribunes dans la presse ou des lettres adressées à différents élus, en réponse aux critiques subies par le curateur suisse sur le contenu de sa manifestation, la conception singulière de sa fonction de directeur artistique ou encore (et surtout) sur l'important déficit laissé par celui-ci dans les comptes de la documenta à son départ[153]. Szeemann ne représente pas pourtant un modèle à proprement parler. Son exercice du rôle de curateur en indépendant, sans attache institutionnelle et en auteur reste un exemple isolé et difficile à suivre[154]. Mais ces deux caractéristiques (indépendance et « auctorialité ») fonctionnent comme des signes de ralliement parce qu'ils expriment, sous une forme radicalisée, l'autonomie spécifique que revendiquent les curateurs d'art contemporain à travers la formation de l'IKT. En ce sens, contrairement à ce qu'en disait Schneede, cette volonté de différenciation ne traduit pas un processus de professionnalisation *stricto sensu*, du moins à cette période[155]. Comme le suggèrent Heinich et Pollak, l'émergence du curateur comme « auteur d'expositions » se caractérise à l'inverse par une forme de déprofessionnalisation, par rapport à la fonction plus normée et contrôlée de conservateur de musée[156]. Même si le cas français, privilégié dans leur étude, se distingue de la RFA où n'existe pas un corps de conservateurs régulé vis-à-vis duquel se différencier, ce constat se retrouve toutefois dans les discussions internationales entre les directeurs de musées et centres d'art

[151] Uwe M. Schneede, cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 6.

[152] Voir les documents et la correspondance rassemblés dans AADK, AdK-W 954.

[153] Comme le note Harald Kimpel avec une légère ironie : « seules les protestations solidaires de plusieurs curateurs internationaux ont pu finalement empêcher qu'en 1972 à Cassel, pour la première fois, la responsabilité personnelle d'un curateur soit engagée » (*documenta. Mythos und Wirklichkeit, op. cit.*, p. 78).

[154] Comme le confirme Schneede : « Le terme de curateur [*Kurator*] n'était pas utilisé à l'époque, cette forme de curateur indépendant, actif à l'international, n'existait pas encore. [...] Pendant longtemps, Szeemann a été un cas absolument unique de curateur [*Ausstellungsmacher*] indépendant, tandis que tous les autres étaient solidement implantés quelque part. » (Cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 106). Harten aussi explique ne s'être « jamais senti et décrit comme curateur [*Kurator*] », à l'instar de Szeemann, mais comme « *Ausstellungsmacher* », notamment parce qu'il laissait aux artistes la priorité dans les choix d'exposition (Franziska Leuthäußer, *op. cit.*). Sur le caractère isolé du modèle de Szeemann, voir Jérôme Glicenstein, *L'Invention du curateur, op. cit.*, p. 53-68.

[155] Seidel insiste également sur la différence de l'IKT vis-à-vis d'un syndicat professionnel classique, y compris dans les milieux culturels, et rapproche sa formation, plutôt que d'un processus de professionnalisation, du moment d'autonomisation du champ des artistes au 19e siècle, en s'appuyant également sur la sociologie bourdieusienne et néo-institutionnelle (mais sans appliquer la notion de champ aux curateurs à strictement parler).

[156] « Cette déprofessionnalisation se marque notamment par une déréglementation de l'accès à la fonction ; une désinstitutionnalisation des critères de compétence (détachés de la détention d'un diplôme spécifique ou d'un poste) ; une multiplication des univers sociaux ou, plus exactement, des zones du champ intellectuel concernées ; une individualisation du produit, qui apparaît comme beaucoup plus "signé" ; une redéfinition de la compétence en termes de singularisation (originalité) plutôt que de mise en œuvre de règles collectivement reconnues. » (Nathalie Heinich, Michael Pollak, *op.cit.*, p. 38). Pour une discussion à ce sujet, voir Christoph Behnke, « The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition "When Attitudes Become Form" », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, n°40, 2010, p. 27-42.

contemporain, qui pointent une « tension entre les conservateurs formés traditionnellement et ceux qui sont "venus par la bande" », auxquels ils s'identifient plus volontiers[157]. Le caractère au départ très informel de l'IKT la distingue ainsi des organisations habituellement engagées dans des processus de professionnalisation, y compris parmi les professions intellectuelles[158], et l'adhésion n'y est d'ailleurs soumise à aucun critère professionnel spécifique si ce n'est celui de participer à la production d'expositions d'art contemporain à but non lucratif[159], ce qui répond à la relative hétérogénéité des profils de ces curateurs, que ce soit en termes de formation ou de carrière antérieure. Comme se le remémore Klaus Honnef, l'IKT était, à ses débuts,

> *un rassemblement informel de personnes qui sont maintenant appelées curateurs* [Kuratoren], *mais pas à l'époque. C'étaient des gens de musée, des organisateurs d'expositions* [Ausstellungsmacher], *des conservateurs. Mais l'important était […] qu'il s'agissait de gens qui s'occupaient principalement d'expositions. C'est-à-dire qu'il y avait là des directeurs de* Kunstvereine, *de nombreux directeurs de* Kunsthalle *[…] et des directeurs d'institutions comparables, de musées également, qui tiraient l'essentiel de leur réputation des expositions. Ceux-ci se sont rencontrés sous une forme lâche à la fin des années 1960. Cela reposait en grande partie sur des amitiés entre des organisateurs d'expositions qui à l'époque – c'est un facteur très important – œuvraient pour l'art contemporain, et non pas des organisateurs d'expositions en général*.[160]

Cette centralité de l'exposition d'art contemporain comme élément de définition spécifique se traduit surtout par l'autre activité nodale de l'IKT, à savoir la « bourse des expositions » (*Ausstellungsbörse*)[161] : à chaque réunion, les membres de l'association font connaître à leurs homologues leurs programmes d'exposition respectifs pour les mois à venir et, surtout, en proposent certaines à l'échange. L'itinérance ou même la conception collective d'expositions, dont nous avons déjà donné quelques exemples, permettent de surmonter les limites que peuvent rencontrer certains lieux en termes de financement ou de capacité à se faire prêter des œuvres. C'est aussi, sur un plan plus symbolique, le moyen tout à la fois de tisser un réseau de références artistiques partagées et d'accéder à la reconnaissance des pairs. La métaphore économique de cette bourse aux expositions s'accorde d'ailleurs bien avec celles qu'affectionne la sociologie bourdieusienne : la mise sur le « marché » et le troc d'expositions permet aux échangeurs d'accumuler un capital symbolique traduisible en termes de légitimité curatoriale, à la fois vis-à-vis de leurs pairs réunis au sein de l'IKT et vis-à-vis d'instances de consécration extérieures, comme la presse spécialisée. D'un autre côté, elle démontre aussi l'importance, dans ce processus de différenciation et d'autonomisation sociales, des

[157] Ces propos sont tirés du procès-verbal des débats entre de Wilde, Gaudibert, Hultén, Kustow, Leymarie, Rivière, Szeemann, de Varine, à l'origine de l'important numéro de la revue de l'UNESCO *Museum* consacré aux « problèmes du musée d'art contemporain en occident » en 1972 (« Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM sur "le musée d'art moderne". 7 octobre 1969 », AN 20090131/177).

[158] Voir à ce sujet Gisèle Sapiro, « Les professions intellectuelles entre l'Etat, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement social*, n°214, 2006, p. 3-18.

[159] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 14.

[160] « Interview mit Klaus Honnef », p. 18, annexe à Stephanie Seidel, *op. cit.*

[161] *Ibid.*, p. 15 et p. 86.

dynamiques de collaboration et d'échange, un aspect que la théorie des mondes de l'art de Becker, fondée sur l'analyse des « chaînes de coopération », saisit sans doute mieux que la sociologie des champs de Bourdieu, focalisée plutôt sur les logiques concurrentielles et agonistiques. Certes, l'affirmation idéalisante d'une communauté d'intérêts[162] ne doit pas masquer les rivalités et les divergences qui polarisent ce champ émergent des curateurs (nous y reviendrons)[163] et, d'ailleurs, le bon fonctionnement de cette bourse des expositions est entravé par les ambitions personnelles[164]. Cependant, l'émergence d'un champ se caractérise autant par les forces centrifuges de la compétition pour un même enjeu que par les forces centripètes de la reconnaissance tacite, par tous les compétiteurs, de leur participation à un même jeu. C'est ainsi que le champ se différencie de ce qui est posé comme son extérieur et que ses membres sont en mesure, pour filer la métaphore ludique, de rejeter l'imposition de règles de jeu étrangères. Ces facteurs d'hétéronomie peuvent être le marché de l'art – lorsque les marchands cherchent à peser sur le choix des artistes exposés –, les pouvoirs publics – quand ils menacent de censurer, de licencier ou de retirer une subvention suite à une exposition contestée –, les groupes d'artistes locaux – quand ils rejettent un programme principalement orienté vers le champ national et international de l'art – ou encore un public local aux goûts conservateurs – s'exprimant par exemple dans la presse ou comme membres d'un *Kunstverein*.

Autrement dit, à la logique de détachement vis-à-vis d'autres champs ou professions répond l'affirmation d'enjeux et de normes spécifiques partagés. La prédominance d'une orientation avant-gardiste parmi ces curateurs est ainsi tout à fait claire et constitue d'ailleurs l'un des principaux points à défendre, même si, comme on le verra, son interprétation concrète peut être à l'origine d'importantes divergences de l'un à l'autre. Les réponses des membres de l'IKT au questionnaire de 1973, portant sur leur manière de définir leur mission, démontrent bien que l'engagement en faveur de la création contemporaine, et en particulier l'art novateur, constitue un cadre d'identification commun : leur rôle est d'exposer, selon leurs propres termes, « un panorama aussi large que possible des événements artistiques du présent », de « présenter les nouvelles tendances » et de montrer « les développements de la modernité »[165]. De manière

[162] « Il y a toujours eu de la [concurrence], c'est dans l'ordre des choses. Mais la cause commune était au premier plan. C'était, bien sûr, la période après 1968 – il y avait encore un certain idéalisme, d'après lequel on pourrait créer avec l'art un meilleur monde. » (Klaus Honnef, cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 9).

[163] De manière plus générale, la lutte de positions au cœur de la théorie des champs doit se comprendre essentiellement comme une description objective, qui n'implique pas nécessairement que les membres du champ concerné se vivent subjectivement comme des compétiteurs mutuels acharnés. Cette concurrence résulte simplement de la conjonction entre deux contraintes irréductibles : d'un côté, la quantité limitée et inégalement distribuée du capital symbolique (puisque la reconnaissance est par définition une mesure relative) et, de l'autre, la dépendance au moins partielle du pouvoir d'action de chaque agent dans un champ donné vis-à-vis du volume de capital symbolique dont il dispose (même pour mener des activités et atteindre des buts tout à fait ordinaires).

[164] « Chacun était fier de ses propres présentations de programme. Pour cette raison, les partenaires n'ont souvent pas été trouvés pour des coopérations et les expositions reprises par personne » (Uwe M. Schneede, cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 123).

[165] « Umfrage unter Ausstellungsinstitutionen 1973 », *op. cit.*

intéressante, la capacité à imposer ces normes d'action et ces valeurs esthétiques à des interlocuteurs extérieurs passe notamment par l'affirmation du caractère international de l'association, jusque dans son nom, contrairement aux syndicats et groupes d'intérêt professionnels qui se définissent généralement à l'échelle nationale, à l'instar du Deutscher Museumsbund ou du Bundesverband Bildender Künstler. Comme pour les artistes, l'appel à un champ international acquis à l'avant-garde, que ces discours contribuent à faire advenir à force de s'y référer, est le meilleur moyen de défendre et légitimer des orientations artistiques soumises à d'importantes résistances, en assimilant celles-ci à une étroite réaction locale et chauvine – non sans raison d'ailleurs. De fait, ces attaques esthétiquement conservatrices sont souvent portées par divers représentants locaux, comme nous l'avons vu, qu'il s'agisse d'élus, de groupes d'artistes, de la presse ou d'amis des arts peu portés sur l'avant-garde internationale. Et réciproquement, le début des années 1970 voit l'affirmation, au-delà de l'espace ouest-allemand, de solidarités et de préoccupations similaires à celles qui ont motivé la fondation de l'IKT : les curateurs européens réunis par la revue *Museum* pour son numéro sur les problèmes du musée d'art contemporain se réjouissent ainsi que « les animateurs de musées forment une sorte de guilde », rassemblée par un « esprit de fraternité et de confiance partagée », en appelant à multiplier les réunions à l'avenir[166]. Car le curateur d'art contemporain, expliquent-ils,

> *ne bénéficie pas du soutien des autorités ni de la majorité des artistes ; son seul appui vient de groupes mal organisés de personnels de musées dans d'autres pays et d'artistes qui le comprennent mais n'ont souvent aucune influence sur la situation locale. […] Ce dont nous avons besoin, plus que de syndicats professionnels, c'est la possibilité de maintenir des contacts libres entre nous, qui sont bien plus précieux à la circulation de l'information.*[167]

Néanmoins, si certains curateurs suisses et néerlandais, surtout, jouent un rôle de premier plan dans la constitution de l'IKT et servent de modèles à la nouvelle génération de curateurs ouest-allemands[168], si des invitations sont rapidement lancées à travers l'Europe occidentale et que des curateurs autrichiens, français ou anglais se joignent ponctuellement aux travaux de l'association[169], l'IKT demeure très germano-centrée et son attraction s'exerce en priorité sur ses voisins germanophones. Sur la quarantaine de curateurs présents lors de la première réunion

[166] « Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM » (1969), *op. cit.*

[167] *Ibid.*

[168] Au-delà de la triade Sandberg-Hultén-Szeemann, on peut citer parmi les membres influents de l'IKT Peter Althaus, directeur de la Kunsthalle de Bâle, Jean Leering, directeur du Van Abbemuseum d'Eindhoven, Edy de Wilde qui a succédé à Sandberg au Stedelijk Museum d'Amsterdam, Werner Hofmann directeur et fondateur du Museum des 20. Jahrhunderts de Vienne (avant de prendre la tête de la Kunsthalle de Hambourg en 1969) ou Jean-Christophe Ammann assistant de Szeemann pour la documenta 5 puis directeur du Kunstmuseum de Lucerne.

[169] Des représentants de l'Arts Council britannique ainsi que de l'Institute of Contemporary Art de Londres assistent aux réunions dès 1970 (« Kunstausstellungsleiter-Tagung, Basel, 19.-20. November 1970 », AADK, AdK-W 1084), tandis que Blaise Gautier pour le CNAC est invité en 1972 (lettre de Blaise Gautier à Eberhard Roters, 12 mai 1972, AADK, AdK-W 1084). En 1975, Bernard Ceysson (directeur du musée de Saint-Etienne), Suzanne Pagé (directrice de l'ARC) et Marcel Evrard (directeur du CRACAP) manifestent leur intérêt pour adhérer à l'IKT, sur une recommandation de Szeemann (lettre d'Eberhard Roters du 4 mars 1975, AADK, AdK-W 1215).

à Berlin en 1967, seules sept institutions étrangères sont représentées[170], une proportion qui n'évolue guère dans les années suivantes[171], et la section allemande créée en 1975 est en fait la seule section nationale constituée au sein de l'association[172]. Son caractère international est donc, pour partie du moins, artificiellement gonflé afin de répondre aux besoins de légitimation de ses membres. De fait, s'il existe bien un réseau international de lieux d'exposition de l'art contemporain en Europe à cette époque, il est surtout constitué d'organisations elles-mêmes assez isolées dans leurs pays respectifs, à l'exception donc de la Suisse et des Pays-Bas où coexistent plusieurs institutions de ce type, mais à une échelle plus réduite qu'en RFA. D'ailleurs, quand la revue de l'UNESCO, *Museum*, envoie en 1972 un grand questionnaire aux musées d'art moderne et contemporain à travers le monde, la RFA se taille la part du lion : 40 institutions sur les 116 recensées, contre 11 aux Etats-Unis et 5 en France[173].

2.3. La fonction sociale de l'art : un enjeu central pour les curateurs

2.3.1. Les curateurs d'art contemporain, entre quête d'autonomie et service public

Cette revendication d'autonomie, qui s'appuie donc, notamment, sur la construction d'un réseau international des curateurs d'art contemporain, reste – comme pour tout champ – limitée par les contraintes que produisent inévitablement les relations avec d'autres espaces sociaux. C'est d'autant plus que le cas que ce champ des curateurs demeure un champ d'intermédiaires, malgré les prétentions de certains parmi eux à un statut de quasi-artiste (d'auteur d'expositions). En tant que tel, il est particulièrement exposé aux pressions que peuvent exercer sur lui les objectifs et normes d'action propres aux groupes sociaux qu'il sert et relie : sa légitimité professionnelle dépend même de sa capacité à réaliser ces objectifs croisés ou du moins à les traduire et les accorder mutuellement, sous une forme acceptable par l'ensemble des parties dont il est, à divers degrés, le délégataire. Sa marge d'action spécifique est donc précaire et tient au jeu qu'il parvient à introduire entre ces demandes et pressions entrecroisées : sa position à l'intersection de différents groupes sociaux et réseaux institutionnels lui offre le pouvoir exclusif de composer entre ceux-ci un arrangement conforme à ses propres visées, mais le contraint en même temps, dans une certaine mesure du moins, à soumettre la mise en œuvre de ses stratégies à la satisfaction des différentes parties qu'il sert. Les protestations adressées à Szeemann à la suite de sa documenta, provenant aussi bien des pouvoirs publics que des artistes, montrent bien les difficultés auxquelles peuvent se heurter ces curateurs dès qu'ils semblent dépasser leur rôle de « simple » intermédiaire – et la plupart d'entre eux n'ont ni le capital symbolique ni les réseaux de soutien de Szeemann pour se défendre en pareil cas. A partir

[170] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 16.
[171] Sur les 31 membres présents lors de la réunion marquant la fondation officielle de l'IKT en nombre 1973, 5 représentent des institutions étrangères (*ibid.*, p. 84).
[172] *Ibid.*, p. 86.
[173] « List of consulted Museums », *Museum*, vol. XXIV, n°1, p. 59.

d'anecdotes tirées de son expérience au Kunstverein de Cologne et de celle de ses confrères, Harten recense en 1978 les types de pressions que peut subir le directeur d'un lieu d'exposition, de la part de la presse spécialisée ou locale, des galeristes et des collectionneurs, des artistes locaux et des syndicats d'artistes, des élus de gauche comme de droite, des représentants de l'administration – maire, comité culturel municipal, adjoint à la culture, ministre de la culture régional, etc. Comme il le résume avec une certaine lucidité, ces histoires représentent

> *les expériences quotidiennes de ceux qui ont pour métier la mission de diffuser dans des lieux d'exposition publics* – Kunsthalle *et* Kunvereine – *l'art contemporain. […] Elles reflètent en partie la situation culturelle d'une démocratie pluraliste, avec toutes les opportunités, les conflits d'intérêts et les inconvénients difficilement évitables […]. Et elles montrent que le curateur, dont l'indépendance spécifique, dans l'exercice de la responsabilité qui lui a été démocratiquement déléguée, constitue un critère essentiel de définition d'une culture pluraliste, est cependant en pratique en situation de dépendance. […] Nous faisons la médiation entre des groupes d'intérêts et des groupes cibles, ce en quoi notre médiation se trouve en même temps fondamentalement déterminée par ce que ces groupes offrent ou aimeraient offrir.*[174]

Le poids de ces contraintes extérieures et la manière pour les curateurs de se ménager des espaces d'indépendance, tout en répondant aux missions qui leur sont attribuées, constituent un enjeu de réflexion majeur pour l'IKT. Son enquête de 1973, à laquelle répondent plus d'une trentaine de lieux d'exposition, cherche ainsi à savoir « s'il existe des divergences entre les attentes a) de vos autorités de tutelle et vos idées de programme, b) de votre public et vos idées de programme » ; puis demande quels groupes sont les plus impliqués dans les attaques contre ces programmes d'expositions, entre « le public âgé, le public jeune, les artistes locaux, les autorités de tutelle, la presse ou d'autres »[175]. Le résultat de l'enquête est clair :

> *La moitié des institutions se considère dans une situation de conflit durable, qui tient surtout au fait que les autorités de tutelle comme le public attendent de grands noms, connus et divertissants. […] Les curateurs mentionnent à de nombreuses reprises que l'on a essayé de faire cesser leurs activités expérimentales. […] Cette situation est frappante dans les cas où la mise en place d'un pluralisme véritable a conduit à reprocher massivement aux lieux d'exposition ou à leurs directeurs de travailler de manière partiale, en particulier politiquement parlant. Il faut mentionner notamment dans ce cadre les incidents des* Kunstvereine *de Munich, Ingolstadt et Francfort […]. Les oppositions les plus fortes viennent en règle générale des rangs du public âgé […] ; en deuxième position viennent les artistes locaux, puis les autorités de tutelle.*[176]

Il serait cependant trompeur de considérer toute demande d'utilité sociale adressée aux curateurs d'art contemporain comme un pur facteur d'hétéronomie. Comme il ressort de ce

[174] Jürgen Harten, « Wem dienen wir eigentlich, warum und wie? Von der Schwierigkeit, zeitgenössische Kunst öffentlich zu vermitteln », Horst Richter, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Das Kunstjahrbuch 77/78*, Mayence, Alexander Baier-Presse, 1978, p. 126-127.

[175] « Umfrage unter Ausstellungsinstituten », envoyé en annexe d'une lettre du 26 janvier 1973 de Peter F. Althaus, Georg Bussmann, Carlo Hubert et Uwe M. Schneede aux membres de l'IKT, AADK, AdK-W 824.

[176] *Ibid.* Les trois *Kunstvereine* mentionnés ont fait l'objet au début des années 1970 de polémiques en raison d'expositions politisées, liées aux mouvements sociaux de l'après-68 – politisation que l'IKT défend donc ici au nom d'un « pluralisme véritable » opposé au conservatisme artistique et/ou politique attribué à leurs contempteurs.

même questionnaire, la plupart des curateurs interrogés se considèrent moins comme des auteurs d'exposition à la manière de Szeemann que comme des « médiateurs entre les artistes et le public »[177]. Dans la mesure où leur activité distinctive, l'exposition, est par définition à l'interface entre la production artistique et sa réception, l'affirmation d'une autonomie spécifique au champ des curateurs ne se définit certainement pas contre toute finalité « extra-artistique », à la manière du purisme esthétique (l'art pour l'art) qui a pu servir d'appui au 19e siècle à l'émancipation des artistes vis-à-vis de contraintes sociales externes. L'autonomisation des *Kunstausstellungsleiter* passe bien plutôt par la revendication d'un contrôle, plus ou moins exclusif, sur la définition des objectifs et des modalités du travail de médiation sociale qui leur a été délégué, contre l'imposition de règles et de critères d'évaluation de leur mission de service public par d'autres agents, par les responsables politiques et administratifs notamment, mais aussi, par exemple, par les membres de leur *Kunstverein*, le cas échéant, ou par la presse non spécialisée. Non seulement ce rôle social n'est donc pas dénié, mais il est d'autant plus assumé et réclamé que cette génération de curateurs est profondément marquée par (et parfois impliquée dans) les mobilisations de la fin des années 1960. Ces rapprochements sont portés tout à la fois par des affinités générationnelles avec les mouvements étudiants ; par des affinités intellectuelles (notamment l'influence de l'Ecole de Francfort[178]) ; et, bien sûr, par des affinités politiques (l'engagement à gauche d'une grande partie de ces curateurs est clair, bien que ce soit sous des formes et à des degrés très différents). D'autre part, leur action en faveur de la création actuelle, leurs collaborations et leur proximité avec ses principaux représentants, les met au diapason d'un champ des avant-gardes alors aussi très politisé. Promouvoir et diffuser leurs œuvres implique d'endosser, au moins en partie, ces orientations esthético-politiques : l'insistance sur la « fonction sociale de l'art », en rupture avec le formalisme apolitique des générations abstraites d'après-guerre et, dans un même mouvement, avec le conservatisme de la « société bourgeoise » ouest-allemande, constitue ainsi un langage d'époque, partagé aussi bien par les artistes[179] que par les lieux d'exposition[180] [87] ou la critique et la théorie de l'art[181].

[177] *Ibid.*, p. 2. Les notions de « *Vermittler* » et « *Vermittlung* », que l'on peut traduire par « médiateur » et « médiation », sont fréquemment employées par les curateurs pour décrire leur rôle – par exemple dans le titre de l'article de Jürgen Harten que nous venons de citer (« Wem dienen wir eigentlich, warum und wie? Von der Schwierigkeit, zeitgenössische Kunst öffentlich zu vermitteln », *op. cit.*).

[178] Cette influence peut être très directe, par exemple lorsque Marcuse est invité comme tête d'affiche d'un colloque de cinq jours sur la théorie de l'art organisé en 1971 par Bazon Brock à Cologne (voir Georg Jappe, « Die Kunst wird autonom sein, oder sie wird nicht sein. Kölner Konferenz zur Kunsttheorie », Jürgen Harten, Horst Richter, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Kunstjahrbuch 2*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1972, p. 71-76).

[179] Bazon Brock, « Funktionen der bildenden Kunst » [1974], Karla Fohrbeck (éd.), *Bazon Brock. Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1977, p. 178-197.

[180] « Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft », *neue Gesellschaft für bildende Kunst* [En ligne], https://archiv.ngbk.de/projekte/funktionen-bildender-kunst-in-unserer-gesellschaft/ (consulté le 23 mars 2021).

[181] Un questionnaire adressé par *Das Kunstwerk* en 1971 à une quarantaine d'artistes, galeristes, critiques d'art collectionneurs et curateurs s'ouvre ainsi par la question, caractéristique de l'époque et difficilement imaginable dans cette revue dix ans plus tôt : « Pourriez-vous esquisser votre conception de la fonction de l'art dans la société ? » (Christine et Volker Plagemann, « Kunst als Ware ? », *Das Kunstwerk*, vol. XXIV, n°2, 1971, p. 3-80).

Ces liens avec les mouvements sociaux aussi bien qu'avec les avant-gardes contestataires expliquent qu'une large partie de ces curateurs adhèrent, à divers degrés et selon différentes voies, à l'idée que l'art et, par voie de conséquence, leur action à la tête de leurs institutions respectives doivent être, selon une formule omniprésente à cette période, « *gesellschaftlich relevant* »[182] – une expression difficile à traduire, qui signifie littéralement « pertinent socialement » : « on désignait ainsi à l'époque », explique Peter Althaus, « ce qui apporte quelque chose "au peuple" »[183]. Cette attitude ne fait pas toujours consensus et l'interprétation de cette « pertinence sociale » fait débat, comme nous le verrons, mais il suffit ici de remarquer que les missions sociales des lieux d'exposition de l'art contemporain, loin d'être imposées par les pouvoirs publics, sont des buts poursuivis de manière autonome et des valeurs largement intériorisées par ces curateurs, selon une voie propre cependant, souvent critique et politisée.

2.3.2. Le rôle social du musée comme ligne de démarcation générationnelle

Cet engagement social apparaît même comme l'un des principaux motifs de distinction vis-à-vis du champ des conservateurs de musées et, plus généralement, de la génération antérieure des directeurs de lieux d'exposition d'art moderne. Ceux-ci se voient reprocher une conception trop formaliste de l'histoire des avant-gardes, une approche essentiellement conservatrice du travail muséal et une défiance systématique vis-à-vis de toute politisation de la production et de la médiation artistiques. Ces critiques, en partie motivées par une volonté de différenciation, ne sont pas cependant injustifiées. La meilleure preuve en est donnée par Werner Haftmann, tête pensante des trois premières documentas de 1955 à 1964, devenu le premier directeur de la Neue Nationalgalerie de Berlin en 1967, et à ce titre figure de proue de ces modernistes conservateurs qu'entend dépasser la nouvelle génération de curateurs[184]. Haftmann tient en 1970, à l'occasion des cent ans de la Kunsthalle de Hambourg, un discours polémique remarqué, à l'origine d'importants débats en RFA[185]. Il entend d'abord réagir aux

[182] C'est, par exemple, le titre d'un article de Karl Ruhrberg en 1970, qui considère que la notion est en voie de « se figer en cliché » (« Wann ist Kunst "gesellschaftlich relevant"? », Jürgen Harten, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Kunstjahrbuch 1*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1970, p. 61-63).

[183] Cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 23.

[184] Sur les orientations de Haftmann à la Neue Nationalgalerie et ses critiques : Vincenza Benedettino, *op. cit.*

[185] Werner Haftmann, « Aus dem Festvortrag zur Jahrhundertfreier der Hamburger Kunsthalle, 1969 », *Id.*, *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Cologne, DuMont, 1980, p. 131-135. Ce discours, tenu le 28 août, est rapidement reproduit dans *Die Zeit*, sous un titre qui vise explicitement la nouvelle génération de curateurs, désignés comme les « programmateurs de l'art » (Angelika Simon, « Ein Direktor schlägt zurück: Gegen die Programmierer der Kunst », *Die Zeit* [En ligne], n°36, 5 septembre 1969, https://www.zeit.de/1969/36/gegen-die-programmierer-der-kunst (consulté le 17 mars 2021). Le journal publie à la suite de cela une série de réponses et réactions plus ou moins critiques à l'égard des positions de Haftmann, notamment par Wieland Schmied, directeur de la Kestner Gesellschaft et membre actif de l'IKT ou les artistes du groupe Zero, Mack et Uecker : Wieland Schmied, « Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum » [En ligne], n°37, 12 septembre 1969, https://www.zeit.de/1969/37/der-auftrag-lautet-gegenwart (consulté le 17 mars 2021) ; Heinz Mack, Günther Uecker, « Setzt das Museum noch Maβstäbe? », *Die Zeit* [En ligne], n°38, 19 septembre 1969, https://www.zeit.de/1969/38/setzt-das-museum-noch-massstaebe (consulté le 17 mars 2021). Le texte d'Haftmann est aussi reproduit, sous le titre « Das Museum der Gegenwart », dans l'important recueil de réflexions sur le futur du musée édité en 1970 par Georg Bott (*op. cit.*, p. 107-115).

critiques alors dirigées contre les musées, « une critique agressive, intolérante, grincheuse ou geignarde, qui se décrit pourtant elle-même comme "progressive" et matraque à coups de "pertinence sociale" des institutions qui doivent être traités avec beaucoup de précautions »[186]. Il s'attaque en conséquence à ce qu'il considère comme les trois sources de cette critique. Ce sont, premièrement, les curateurs qui prétendent « sortir le musée de son prétendu isolement » mais « s'installent eux-mêmes dans des tours d'ivoire, au vu du faible écho de leurs expositions et manifestations » et n'auraient donc, « si leur revendication centrale pour la démocratisation complète et la totale cogestion du musée aboutissait réellement, aucune représentativité »[187]. C'est, deuxièmement, une part importante des artistes contemporains, auxquels il attribue une

> *attitude étroite et sectaire, émergeant d'un avant-gardisme sans but, de rêveries futurologiques, de conceptions réductrices issues de courants artistiques rapidement changeants et d'une tendance, provoquée par le narcissisme de petits groupes exclusifs, à nier intentionnellement les faits de la vie culturelle de notre société, pour susciter, sous les appels au changement social, désarroi et confusion.*[188]

Ce sont, enfin, les « les sociologues de l'art et leur cortège de critiques politiquement contaminés »[189] qui, en faisant des « conditions économiques et sociales » la pierre de touche de la « définition de notre réalité », se complaisent dans « les confortables pantoufles des arrière-grands-pères marxistes » et dans « l'idéologie du "Grand refus" »[190]. Haftmann s'en prend donc dans un même mouvement à la politisation du champ artistique, aux ambitions d'une effectivité sociale ou d'une résonance populaire de l'art – dont « la Russie stalinienne et l'Allemagne hitlérienne nous ont enseigné » les résultats[191] – et aux tendances « anti-art » de l'avant-gardisme de l'époque – qui serait aveugle au fait que, pour le « geste de Duchamp […], le musée était la condition *sine qua non* », de sorte que « l'idée d'anti-musée, qui parade aujourd'hui comme révolutionnaire, n'est rien de plus qu'une fiction […] qui s'effondrerait immédiatement si le musée, auquel cette fiction s'accroche comme un parasite, n'existait pas ou était liquidé »[192]. A rebours des entreprises de réforme muséale contemporaines, Haftmann défend un musée nettement différencié des lieux d'expositions de l'art actuel, certes « ouvert au présent », mais qui se refuse à devenir « un terrain de jeu expérimental pour l'art émergent », car « par sa nature même, […] le prétendu art expérimental présente des processus artistiques et aucun résultat, des opérations de travail et aucune œuvre ». Or, le musée, quant à lui, « a à faire avec des résultats et des œuvres »[193]. Il doit donc rester dédié à sa mission de conservation

[186] Werner Haftmann, *op. cit.*, p. 132.
[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.*, p. 131.
[189] *Ibid.*, p. 134.
[190] *Ibid.*, p. 135.
[191] *Ibid.*, p. 132.
[192] *Ibid.*, p. 134.
[193] *Ibid.*

et d'historicisation de l'art, telle qu'elle a toujours existé : « maintenir vivants les courants du souvenir, les activer pour le présent, montrer la continuité et la protéger »[194].

Si le directeur de la Neue Nationalgalerie ne vise personne nommément dans son discours de Hambourg, il fait suivre ces critiques générales d'attaques plus ciblées. C'est ainsi qu'il écrit par exemple au ministre des Arts et des sciences de Berlin en 1972 pour réclamer de celui-ci qu'il se désolidarise de deux institutions subventionnées sur les fonds de la cité-Etat. Il vise, d'une part, l'exposition « Szene Berlin Mai '72 », dans le catalogue de laquelle Christos Joachimides, comme on l'a vu, a critiqué la politique de son musée, jugée esthétiquement conservatrice et socialement élitiste[195]. Il refuse, d'autre part, un prêt d'œuvre à la NGBK et en profite pour dénoncer le tout nouveau *Kunstverein* berlinois autogéré comme un « poste de propagande du SEW » (le parti communiste de Berlin-Ouest), dont les expositions, qu'il critique vivement[196], « ressemblent désespérément aux conceptions artistiques de ces dictatures fascistoïdes contre lesquelles j'ai combattu toute ma vie ». Cette dernière remarque montre bien que cette opposition recouvre une incompréhension profonde, liées à des expériences historiques difficilement compatibles, entre de jeunes partisans, stimulés par le mouvement étudiant, d'une (re)politisation de l'avant-garde, susceptible d'en rétablir la puissance de subversion émoussée, et une génération vieillissante pour laquelle la réhabilitation de l'avant-garde dans l'après-guerre, immédiatement après le nazisme et alors que s'étendait le stalinisme à l'Est, apparaissait au contraire indissociable d'une dépolitisation de la culture.

Ce type de réactions est, d'une certaine manière, attendue de la part d'un acteur prééminent du monde de l'art dont les positions acquises à la fin des années 1950 sont menacées par les changements en cours. Comme le remarque Becker, en prenant d'ailleurs l'exemple de la remise en cause par le Land art de la compétence de « tous ceux qui s'occupent de l'art à vocation muséale », « si quelqu'un parvient à créer un nouveau monde de l'art où la valeur des œuvres repose sur la maîtrise de conventions différentes, tous les participants à l'ancien monde qui ne réussiront pas à se faire une place dans le nouveau seront perdants ». En conséquence, « ceux qui savent manier les conventions conformément à l'esthétique régnante […] [s']oppos[ent] à la nouveauté parce qu'elle heurte [leurs] opinions esthétiques, et par là offens[ent] leur morale, mais aussi parce [qu'ils] ser[ont] perdants si cette nouveauté supplante

[194] *Ibid.*, p. 136.

[195] « Je proteste le plus vivement contre la publication d'un tel pamphlet sous l'égide du Berliner Senat für Wissenschaft und Kunst […]. Tout visiteur non averti doit en retirer l'impression que vous-même, très honoré Sénateur, […] partagez et approuvez ces idées. […] Si cette approbation devait se vérifier, je ne pourrais alors qu'y voir un manque de loyauté à peine croyable. » (Lettre de Werner Haftmann à Werner Stein, Senator für Wissenschaft und Kunst, 24 novembre 1972, ZA SMB, II B/NG 0001 - VA 10010).

[196] « Les quelques expositions qui ont été jusqu'à présent montrées et promues à tout-va étaient misérables, montées à la hâte, présentées de manière bâclée et accompagnées de commentaires qui, sous leur jargon emphatique, n'avait pas la moindre valeur en termes de connaissances. La production artistique à l'arrière-plan est résolument totalitaire et apparaît dans cette mesure même intolérante et militante » (*ibid.*).

les pratiques anciennes »[197]. En ce sens, l'opposition de Haftman est comparable (quoique plus virulente) aux considérations précédemment évoquées du directeur du MoMA, William Rubin, qui exprimait ses réticences et ses doutes, en 1974, sur les capacités du musée à accueillir la production des avant-gardes contemporaines[198]. Haftmann est d'ailleurs sur ce point en accord avec son supérieur hiérarchique, le directeur des Musées d'Etat de Berlin, Stephan Waetzoldt, qui se plaint en 1970 que « le contemporain abaisse la qualité de notre institution »[199] ou avec Werner Schmalenbach : conservateur de musée appartenant quasiment à la même génération que Haftmann, il privilégie comme lui, à la tête de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, les modernes classiques et les abstraits d'après-guerre aux néo-avant-gardistes des années 1960, au point de quitter (à la suite de Haftmann) le comité d'organisation de la documenta de 1968, déplorant que la manifestation soit en passe de devenir un « spectacle des nouveautés à la mode »[200]. Si sa critique des évolutions contemporaines de l'avant-garde ou de son rapport au musée est plus nuancée, Schmalenbach les attaque néanmoins en agitant les mêmes craintes d'une politisation répressive de l'art rappelant « le passé brun et le présent rouge »[201].

L'hostilité des figures établies et traditionnelles de conservateurs de musées à l'encontre des remises en cause venues du champ de l'art contemporain ne se résume donc pas à un cas isolé. Le discours de Haftmann montre bien aussi, en creux, la solidarité entre deux séries de changement synchroniques et corrélées : d'un côté, le tournant vers la création actuelle non-conventionnelle des lieux d'exposition publics (et en particulier des musées), en lien avec les évolutions contemporaines des avant-gardes qui remettent en cause les définitions les mieux établies de l'œuvre d'art ; de l'autre, l'attention nouvelle de ces institutions à leur responsabilité sociale et leur mission de démocratisation de l'art, en lien avec la politisation du champ artistique en général, où nombre d'artistes et de critiques visent à faire de l'art à la fois l'objet et l'instrument de transformations sociales de portées diverses. C'est d'ailleurs bien plus par cette voie spécifique et autonome que se diffusent les aspirations de la *Neue Kulturpolitik* au sein des institutions publiques de l'art contemporain que par l'influence directe des réformateurs culturels sur ces celles-ci : les curateurs sont portés, selon des logiques propres à leur champ, à adopter des mots d'ordre et à poursuivre des ambitions similaires ou du moins compatibles avec ceux des *Kulturpolitiker* réformistes. La convergence de ces dynamiques favorise ensuite des échanges dont il serait bien difficile d'identifier la source originelle ou prédominante. De même que certains acteurs du champ de l'art, nous l'avons vu, interviennent

[197] *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 306-307.
[198] Lawrence Alloway, John Coplans, « Talking with William Rubin », *op. cit.*
[199] Cité par Uwe M. Schneede, « Ausweitung der Kunstzone », *op. cit.*, p. 207.
[200] Karin Stengel, Friedhelm Scharf, « Geschichte der documenta-Kritik. Ein roter Faden durch die Polyphonie der Presse », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *op. cit.*, p. 109.
[201] Werner Schmalenbach, « Kunst und Gesellschaft » [1968], cité dans Jörg Boström, Renate Buschmann (éd.), *op. cit.*, p. 106. Voir aussi son texte « Museum – quo vadis ? » dans Gerhard Bott (éd.), *op. cit.*, p. 227-234.

dans les cercles de réflexions des promoteurs de la *Neue Kulturpolitik*, ceux-ci s'impliquent réciproquement dans les débats spécialisés sur l'avenir des institutions de l'art contemporain[202].

2.3.3. Politisation et polarisation au sein de la nouvelle génération

S'il existe donc une ligne de fracture claire entre les figures nouvelles de curateurs et les tenants de ce type de conservatisme indissociablement artistique, politique et muséal, il ne faut pas cependant exagérer l'homogénéité idéologique de part et d'autre. Au sein du champ en voie de constitution des *Kunstausstellungsleiter*, nombre d'entre eux entretiennent une relation distanciée, interrogative ou même franchement critique à l'égard de l'impératif de « pertinence sociale ». Mettant en cause cette notion devenue un « stéréotype irréfléchi pour révolutionnaires dilettantes » [203], le directeur de la Kunsthalle de Düsseldorf, Karl Ruhrberg, exprime en 1970 sa défiance vis-à-vis des demandes d'efficacité sociale immédiate de l'art, en citant à son tour les contre-exemples des œuvres de propagande des totalitarismes modernes ou des théocraties passées. Tout en défendant la possibilité et même la nécessité d'un art engagé[204], il en conclut que l'art « peut refléter, accompagner, soutenir et même préfigurer des processus de changement du monde et de la société […] ; mais il ne peut pas provoquer ces processus à lui seul, il ne peut pas être, en somme, un ersatz de révolution »[205]. Eberhard Roters, responsable de l'Akademie der Künste de Berlin et premier président de l'IKT à partir de 1973, lui répond dans la même publication[206], en prenant aussi ses distances vis-à-vis de l'idée de « pertinence sociale », « un concept utile à l'origine », dégradé en un « slogan à la mode ». Mais il l'endosse plus volontiers sur le fond, en le réinterprétant comme un critère de démarcation entre « art affirmatif » et « art non affirmatif », selon le vocabulaire marcusien alors en vogue[207]. Incarnation de cette culture affirmative honnie, « les arts plastiques dans leur définition classique n'ont plus de fonction » dans la société contemporaine, explique Roters. La seule voie valide désormais est celle de la « recherche fondamentale, c'est-à-dire une enquête sur les conditions d'une prise de conscience réflexive dans le domaine de la perception visuelle », qui contribue plus généralement à une conscientisation des « processus sociaux » et une « élucidation complète des modes de fonctionnement » des « moyens de manipulation du pouvoir »[208]. Cette « utopie », selon ses mots, promeut donc un expérimentalisme artistique socialement transformateur bien proche des avant-gardes politisées, aussi bien contemporaines

[202] Par exemple Kurt Hackenberg, « Verdachtsmomente für das Museum der Zukunft », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft*, *op. cit.*, p. 100-106 ; ou Hilmar Hoffmann, « Das demokratische Museum », *op. cit.*

[203] Karl Ruhrberg, « Wann ist Kunst "gesellschaftlich relevant" ? », *op. cit.*, p. 60.

[204] « Que l'art engagé critique ne soit pas parvenu à forcer les changements espérés ne doit pas amener à capituler, mais plutôt à intensifier les tentatives pour trouver des formes artistiques efficaces » (*ibid.*, p. 61).

[205] *Ibid.*, p. 62.

[206] Eberhard Roters, « Zwölf Punkte zur gesellschaftlichen Relevanz der Kunst », Jürgen Harten *et al.*, *Kunstjahrbuch 1*, *op. cit.*, p. 63.

[207] Herbert Marcuse, « Sur le caractère affirmatif de la culture », *op. cit.* Voir *supra*, chapitre 7, 2.1.3.

[208] Eberhard Roters, *op. cit.*, p. 64.

qu'historiques, et s'accompagne d'ailleurs de références aux collages de Heartfield ou aux mouvements constructivistes de l'entre-deux-guerres. D'autres curateurs comme Klaus Honnef, alors directeur du Westfälischer Kunstverein de Münster, manifestent quant à eux une forme d'impatience, si ce n'est d'aversion à l'égard de ces aspirations à une politisation de l'art et de la volonté d'attribuer à ces lieux d'exposition une mission de transformation sociale :

> *Nous rejetions comme élitistes ces étudiants engagés politiquement ou impliqués dans le domaine de l'art. […] L'élément principal qui nous unissait tous était notre opposition à toute forme d'instrumentalisation de l'art. Nous défendions un concept d'art qui soit complètement autonome […]. Nous rejetions toutes sortes d'expérimentations où l'art devait changer la société, c'est-à-dire introduire une société différente, une meilleure société. Selon nous, cette instrumentalisation de l'art n'avait absolument rien à voir avec l'art. [Question de Sophie Richard] – C'était donc l'art pour l'art ? – Oui. […] Le paradoxe à cette époque était que nous voulions aussi du changement. Nous étions peut-être pragmatiques et, en ce sens, plus réalistes aussi, en ceci que nous visions initialement à changer le concept d'art […] plutôt qu'à changer la société.*[209]

Même s'il faut faire la part des reconstructions rétrospectives – il est clair que la position de Honnef n'était pas majoritaire, contrairement à ce qu'il laisse entendre –, ce récit montre bien que ce champ des curateurs d'art contemporain est traversé au tournant des années 1970 d'importantes dynamiques de différenciation interne. Le principal axe de polarisation oppose ses membres les plus politisés à ceux plus rétifs à l'idée d'attribuer une responsabilité sociale déterminée à l'art et ses institutions[210]. De manière significative, ces divergences s'expriment notamment à propos de l'attitude à adopter vis-à-vis des mouvements étudiants, dont une partie remet frontalement en cause ces institutions culturelles et, par voie de conséquence, les décisions, voire le pouvoir en tant que tel, de leurs directeurs. Ainsi, en 1969, Ruhrberg doit affronter lors du vernissage d'une exposition sur l'art minimal une manifestation du groupe dusseldorfois Politisch Soziale Realität[211] qui réclame une démocratisation de la Kunsthalle et une forme de codétermination dans les choix de programmation. Ruhrberg y répond par une fin de non-recevoir, arguant que « seul le boulanger sait comment cuire le pain »[212].

Ce type de mésaventures conduit à des discussions au sein de l'IKT. Schneede se rappelle ainsi la tenue d'une discussion informelle, en marge d'une réunion de l'association à Baden-Baden en 1969, au cours de laquelle se rassemblent Ruhrberg, Roters, Gallwitz et Leppien pour répondre à une « question très concrète, à savoir : que devons-nous faire face aux assauts des étudiants, face aux protestations étudiantes de 1968 ? »[213]. L'année suivante, lors d'une réunion agitée de l'IKT à Bâle, Honnef s'oppose, à la tête d'un groupe de curateurs « pas vraiment apolitiques, mais non-doctrinaires et suivant surtout des maximes non-gauchistes et non-

[209] Entretien avec Klaus Honnef en 2005 dans Sophie Richard, *Unconcealed*, *op. cit.*, p. 443-444.
[210] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 55-58.
[211] Au sujet de ces actions de PSR, voir Jörg Boström, Renate Buschmann (éd.), *op. cit.*, p. 78-103.
[212] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 62.
[213] Stephanie Seidel, « Interview mit Uwe. M. Schneede », *Id.*, *ibid.*, Appendix, p. 31.

marxistes » (parmi lesquels il compte Ruhrberg, Hultén et Roters), à certains de ses homologues engagés beaucoup plus franchement à gauche, comme Haimo Liebich du Kunstverein de Munich, qui se donnait pour « mission de combat » la « sape des institutions bourgeoises de diffusion de l'art »[214]. L'enjeu central du débat, rapporte toujours Honnef, était de savoir « si nous abrutissions les masses laborieuses avec notre concept bourgeois d'art, si l'art avait pour tâche de changer la société, si la pertinence de l'art […] se cristalliserait de cette manière, etc. »[215]. Entre Honnef et Liebich, qui peuvent en effet en représenter les deux extrêmes, cette polarisation, plutôt que d'opposer deux camps bien délimités et homogènes, admet toutes sortes de positions intermédiaires. Ruhrberg par exemple, est plutôt proche de Honnef dans ces débats, n'hésitant pas ainsi à mettre sur le même plan les attaques de la droite contre un art « dégénéré » et les critiques de gauche contre un art « affirmatif », qu'il subit de part et d'autre en tant que directeur d'institution[216] ; il ne rejette pas cependant en bloc toute forme d'engagement socio-politique, comme nous l'avons vu, et se distingue donc de la position de « l'art pour l'art » (l'avant-garde pour l'avant-garde, pourrait-on dire) que défend Honnef. A l'autre bout, Georg Bussmann, qui mène un programme très politique au Kunstverein de Francfort, avec par exemple une exposition sur « l'art de la révolution » soviétique en 1972[217] ou « l'art du Troisième Reich » en 1974[218], apparaît toutefois plus modéré au regard du discours de Liebich. Il l'est moins en revanche qu'un autre membre engagé de l'IKT, Uwe M. Schneede, qui accueille ces deux expositions de Bussmann dans les institutions qu'il dirige (le Kunstverein de Stuttgart puis de Hambourg), tout en ayant une programmation d'ordinaire moins directement politique. Schneede explique, en se différenciant de Ruhrberg, se sentir des affinités, par l'âge et par les idées, avec les mouvements étudiants antiautoritaires[219]. Au même moment, les curateurs étrangers membres de l'IKT se positionnent aussi entre ces deux pôles, à l'instar d'Edy de Wilde, qui défend le marché de l'art et refuse de faire l'art ou du musée un instrument de transformation sociale[220] ou de Harald Szeemann, qui adopte vis-à-vis de l'institution muséale une attitude ambivalente, entre volonté de critique et de préservation[221].

[214] Stephanie Seidel, « Interview mit Klaus Honnef », *Id.*, *ibid.*, Appendix, p. 19.

[215] *Ibid.*, p. 20.

[216] Karl Ruhrberg, « Läβt sich Kunst demokratisieren ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 mars 1969, p. 32.

[217] Georg Bussmann (éd.), *Kunst in der Revolution*, *op. cit.*

[218] Georg Bussmann (éd.), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, cat. exp., Frankfurter Kunstverein (15 octobre-8 décembre 1974), Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Kunstverein, 1975.

[219] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 57.

[220] « Notre système capitaliste est critiquable mais il fonctionne d'une façon efficace. Il sait valoriser ce qui est rare. […] On ne peut changer la société de fond en comble […]. Mieux vaut approcher le problème du point de vue artistique et se déclarer pour la création libre, sans chercher à montrer d'autres alternatives car cela manquerait de clarté. » (« Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM » (1969), *op. cit.*, p. 7-8).

[221] « M. Szeemann pense qu'il faut remplacer le cadre sacré des grands musées légendaires, qu'il est possible de sortir de ce cadre dans l'intérieur du musée mais pas deux mètres plus loin. […] "Le musée", remarque M. Szeemann, "est le seul lieu culturel où l'homme trouve la liberté de mouvement." » (*Ibid.*, p. 3-4). Ce passage d'une critique affichée du musée à sa défense *in fine* anticipe sur l'évolution similaire que suit son projet de documenta en 1972, comme l'a bien analysé Maria Bremer, « La documenta 5 », *op. cit.* (et *supra*, chap. 2, 3.1.2).

Pour résumer, le soutien à l'avant-garde représente au sein de ce champ des curateurs le principal dénominateur commun, tandis que l'adhésion au principe d'une « pertinence sociale » de l'art et de ses lieux d'exposition constitue plutôt une variable distinctive. Néanmoins, la défense unanime et inconditionnelle que mène publiquement l'IKT contre les attaques que subissent, à cause de leurs expositions contestataires, le Kunstverein de Munich – menacé de perdre ses subventions en 1969[222] – ou celui de Francfort – dont Bussmann est sommé de partir en 1973[223] – montre que ces divergences internes n'empêchent pas une solidarité externe lorsqu'il s'agit de préserver l'autonomie de ces lieux d'expositions et de leurs directeurs. En cela, ces désaccords entre jeunes curateurs se distinguent nettement des conflits avec Haftmann, qui juge lui nécessaire, au même moment, de solliciter son ministre de tutelle pour faire cesser le soutien public aux institutions artistiques qu'il juge excessivement critiques ou politisées.

2.4. Un avant-gardisme institutionnel

Ce que montrent surtout ces différents cas de figure, que ce soit dans leurs discours ou leur programmation, c'est que la prise en compte croissante par les curateurs de l'inscription des lieux d'exposition dans leur environnement social (et des missions qui en découlent) ne s'est pas définie indépendamment de leurs choix proprement artistiques : elle ne s'est pas limitée à des changements d'organisation et de fonctionnement ou à de nouvelles modalités de médiation et de relation au public en aval de la programmation, mais a eu un impact déterminant en amont, sur ces choix artistiques eux-mêmes, de la sélection des œuvres à leur cadrage conceptuel, en passant par les dispositifs physiques (scénographiques, architecturaux) de présentation. Or, ces demandes sociales n'ont pas systématiquement constitué une entrave au soutien à l'art expérimental, comme s'en plaignaient les répondants au questionnaire de l'IKT en 1973 et comme l'on pourrait en effet s'y attendre, du fait notamment du fossé entre les goûts moyens du public et du caractère ouvertement anti-conventionnel de la majeure partie de la production artistique à cette période. Lorsqu'elles sont, non pas directement imposées par des puissances extérieures mais endossées (et interprétées) de manière autonome par les curateurs eux-mêmes, comme nous venons de le voir, elles peuvent au contraire représenter un facteur d'amplification et de consolidation de leur engagement avant-gardiste. L'exacerbation de la tension entre avant-gardisme et démocratisation de l'art dans l'après-1968, que les curateurs, par leur position d'intermédiaires entre artistes, autorités et public, sont les premiers chargés de résoudre et de surmonter, a été négociée par ceux-ci de telle sorte, que la dynamique de reconnaissance publique de l'art d'avant-garde enclenchée dans les années précédentes, non seulement ne s'en est pas trouvée diminuée, mais a même été amplifiée et orientée vers les

[222] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 56-57.
[223] *Ibid.*, p. 56.

tendances artistiques contemporaines les plus radicalement anti-conventionnelles – c'est là, en tout cas, la thèse que nous souhaitons défendre dans les dernières pages de ce chapitre.

En effet, comme l'indiquent bien les discours précédemment cités, les tentatives de résolution de cette tension passent moins par des réflexions de *Kulturpolitiker* ou d'animateurs socio-culturels que par un débat (mené conjointement avec des artistes, des critiques, des théoriciens de l'art) sur les fonctions sociales de l'art en général et, en ce sens, par une forme d'identification entre le rôle social des institutions artistiques et les ambitions critiques, transformatrices ou utopistes des avant-gardes contemporaines. Autrement dit, ces curateurs tendent à orienter leurs choix de programmation vers des œuvres, des artistes, des mouvances qui puissent faire montre, tout à la fois, d'une prise de distance vis-à-vis des conceptions traditionnelles des arts plastiques et de leurs institutions, identifiées à cet élitisme qu'il faut combattre, et d'une prise en compte des interactions de l'art avec son environnement social, que ce soit sur un mode critique et offensif ou simplement interrogatif et participatif. C'est ce qu'expriment leurs réponses à l'enquête de l'IKT de 1973 sur la conception de leurs missions :

> *Il faut donner aux « arts plastiques une nouvelle importance », à travers la « démonstration des liens entre l'art et les événements extra-artistiques », à travers la « mise en relation de l'art avec ses implications éthiques et politiques », à travers la « clarification des contraintes dans cette société », à travers le « travail commun pour le progrès de la raison* [Aufklärung] *». Il faut atteindre l'« intégration de l'art dans la vie pratique commune » à travers « la promotion de la tolérance », à travers l'éveil à la « compréhension des rapports sociaux », à travers la « sensibilisation de la perception » et à travers la « stimulation du comportement créatif ».*[224]

2.4.1. Des tendances d'avant-garde privilégiées

Comme l'indique cette citation, deux tendances en particulier sont privilégiées dans ces choix. C'est tout d'abord la place croissante faite à des œuvres et des manifestations à teneur politique, qui occupent, toutes orientations confondues, une place croissante dans la production artistique de l'époque, comme nous l'avons vu. Parmi les expositions les plus fameuses en ce sens, celle organisée par Bussmann pour le Kunstverein de Francfort, en 1970, « Kunst und Politik », qui circule au Badischer Kunstverein de Karlsruhe ou au Von der Heydt-Museum de Wuppertal, réunit la Figuration narrative française et des artistes américains proches de l'Art Workers Coalition, aux côtés des principales figures de l'avant-garde politique ouest-allemande (Alvermann, Beuys, Brehmer, etc.). Autre exposition marquante, « Kunst im politischen Kampf », est conçue en 1973 par Joachimides pour le Kunstverein de Hanovre, avec la participation là aussi de Beuys, Haacke ou Staeck [111] et reprise l'année suivante à l'Institute of Contemporary Arts de Londres sous le titre « Art into Society / Society into Art » – nous l'avons déjà évoquée pour le scandale politique qu'elle provoque, les élus de la CDU reprochant au Goethe-Institut d'avoir subventionné l'exportation d'une exposition critique à leur encontre.

[224] « Umfrage unter Ausstellungsinstitutionen 1973 », *op. cit.*

Autour de ces deux cas remarqués gravite toute une constellation d'expositions au discours et aux œuvres similaires, parfois plus confidentielles et radicales[225], parfois centrées sur des individualités[226], parfois marquées par la collaboration d'intellectuels critiques[227] – mais aussi différentes manifestations revisitant l'histoire des avant-gardes politisées. Si le tournant des années 1960 avait vu s'engager une réévaluation de Dada, en lien avec les tendances artistiques contemporaines – un phénomène qui se poursuit d'ailleurs dans la décennie suivante[228] –, l'après-68 connaît une multiplication des expositions dédiées aux avant-gardes révolutionnaires russes[229], mais aussi aux artistes liés à la Révolution de Novembre[230] ou au Picasso engagé par exemple[231]. Le rôle très politique, à la fois instrument de conscientisation critique et d'analyse quasi sociologique, qu'attribuent à l'art certains curateurs, apparaît clairement dans la réponse que fait Schneede, alors directeur du Kunstverein de Stuttgart, en réponse à un questionnaire de la revue *Das Kunstwerk* en 1971 portant sur la « fonction de l'art dans la société » :

> *Si l'art = appropriation de la réalité sous une forme picturale, esthétique, alors l'art peut a) témoigner d'une situation sociale historique ou contemporaine et la clarifier […], b) aiguiser ainsi la conscience de cette réalité, c) à travers l'exigence constante d'une confrontation avec le nouveau, l'étranger, élargir la tolérance, et ce non seulement à l'égard de l'art, mais aussi à l'égard de la réalité à travers l'art.*[232]

Une autre orientation privilégiée – qui partage nombre d'artistes avec la première – est celle que l'on pourrait qualifier, dans un sens très général, de néo-dadaïste : elle comprend des artistes qui brouillent et remettent en cause la frontière entre art et non-art, tantôt sur le mode offensif et iconoclaste de l'« anti-art », se rapprochant alors des avant-gardes politiques précédemment évoquées, tantôt sur un mode plus ludique et ironique, qui vise moins à « réintégrer l'art dans la pratique de la vie » au sens de Bürger[233] qu'à « agir dans l'intervalle entre les deux »[234], selon la formule de Rauschenberg. Cette orientation, qui peut inclure les œuvres « dématérialisées » de l'art conceptuel[235], des environnements cinétiques et lumineux à

[225] Par exemple Uwe M. Schneede (éd.), *Aspekte der engagierte Kunst*, cat. exp., Hambourg, Kunstverein in Hamburg (13 septembre-11 octobre 1974), Hambourg, Kunstverein in Hamburg, 1974.

[226] Par exemple « H. P. Alvermann, KP Brehmer, Juan Genovès. Drei Varianten einer Kunst mit politischen Inhalten » qui se tient début 1974 au Württembergischer Kunstverein de Stuttgart sous la direction de Schneede.

[227] Comme Hans Heinz Holz, philosophe marxiste et communiste, qui rédige la préface du catalogue de la documenta 5, « Théorie critique du signe esthétique » (Harald Kimpel, *documenta. Mythos…*, *op. cit.*, p. 247).

[228] A titre d'exemple : Wulf Herzogenrath (éd.), *Vom Dadamax zum Grüngürtel – Köln in den 20er Jahren*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein (15 mars-11 mai 1975), Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1975.

[229] Georg Bussmann (éd.), *Kunst in der Revolution*, *op. cit.*

[230] A l'instar d'une exposition, financée par le parti communiste ouest-allemand, présentée au Kunstverein de Munich, à la NGBK de Berlin et au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg : Carlo Schellemann (éd.), *Kunst als Waffe : die "ASSO" und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre*, Düsseldorf, DKP, 1971.

[231] Wolfgang Virmond (éd.), *Guernica : Kunst und Politik am Beispier Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, cat. exp., Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (juin-juillet 1975), Berlin, NGBK, 1975 (l'exposition circule ensuite au Kunstverein d'Ingolstadt et de Münster notamment).

[232] Christine et Volker Plagemann, « Kunst als Ware ? », *op. cit.*, p. 53.

[233] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 36.

[234] « Robert Rauschenberg: Between Art and Life. "Painting Relates to Both Art and Life. Neither Can Be Made. I Try to Act in the Gap between the Two." », *MoMA*, n°2, printemps 1977, p. 1-2.

[235] Comme l'une des premières grandes expositions muséales sur l'art conceptuel présentée à Leverkusen en 1969 [65] : Rolf Wedewer, Konrad Fischer (éd.), *Konzeption-conception. Dokumentation einer heutigen*

la manière de Zero[236] ou participatifs à la façon du Grav[237], fait toutefois la part belle surtout à Fluxus et au happening : outre l'exposition déjà mentionnée de Szeemann à Cologne en 1970[238] [80], on peut citer le festival berlinois « ADA – Aktionen der Avantgarde », co-organisé en 1973-1974 par le Neuer Berliner Kunstverein, le Berliner Künstlerprogramm et l'Akademie der Künste, qui connaît deux éditions auxquelles participent Buren, Filliou, Kaprow, Kienholz, Merz ou Vostell[239]. Ces tendances sont explicitement conçues par leurs curateurs comme un moyen de répondre à la mission de démocratisation de l'art et de ses institutions, en attirant grâce à des œuvres désacralisées et désacralisantes, souvent participatives ou du moins ouvertes sur leur environnement immédiat, des visiteurs habituellement indifférents ou intimidés par les formes plus établies de l'art muséal – autrement dit, une manière de remettre en cause l'élitisme et la solennité de la haute culture sans adopter pour autant l'attitude critique et oppositionnelle des avant-gardes politisées, plus susceptibles d'offenser leur public. Ainsi, dans une proposition de musée futur qu'ils imaginent en 1970, Mahlow et Roters avancent que,

> *là où il n'y a pas de tableaux d'impressionnistes français ou d'Albrecht Dürer, une Kunsthalle a besoin d'autres points d'attraction susceptibles de fasciner le visiteur […]. Voici quelques exemples à cet effet : un palais des glaces, une salle cinétique et lumineuse, de l'anti-art, une salle d'actions et happenings, une salle de contemplation.*[240]

Ces deux orientations très générales, qui admettent une importante diversité interne, coexistent aussi au sein de la programmation de ces lieux d'exposition avec d'autres approches possibles de cette articulation entre avant-gardisme et engagement social. On peut penser par exemple à l'intérêt porté aux nouveaux médiums, comme l'art vidéo[241] ou les outils

---

Kunstrichtung = documentation of a to-day's art tendency, cat. exp. Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen (23 octobre-23 novembre 1969), Cologne, Westdeutscher Verlag, 1969.

[236] L'installation de Mack, Piene et Uecker présentée à la documenta de 1968 circule par exemple dans plusieurs lieux d'exposition l'année suivante, associée à des œuvres de Klein, Manzoni et d'autres artistes appartenant à la même constellation : Günter Aust (éd.), *Hommage à Fontana*, Von der Heydt-Museum, Wuppertal (20 septembre-2 novembre 1969), Wuppertal, Lucas-Druck, 1969.

[237] Horacio Garcia Rossi, Eugen Thiemann (éd.), *Participation : à la recherche d'un nouveau spectateur. Groupe de Recherche d'Art Visuel*, cat. exp., Museum am Ostwall, Dortmund (11 février-31 mars 1968), Dortmund, Museum am Ostwall, 1968.

[238] Hanns Sohm, Harald Szeemann (éd.), *Happening & Fluxus*, *op. cit.*

[239] Jörn Merkert, Robert Fillou, Wolf Kahlen (éd.), *Aktionen der Avantgarde : ADA. Environments, Happenings, Prozesse, Aktionen, Video*, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1975.

[240] Dietrich Mahlow, Eberhard Roters, « Ein konkreter Vorschlag », Gerhard Bott (éd.), *op. cit.*, p. 181. Cet intérêt pour le happening comme instrument artistique (et avant-gardiste) de démocratisation culturelle est partagée par certains administrateurs culturels, comme Hilmar Hoffmann qui explique en 1976 que « pour démocratiser l'institution du musée, il faut établir des motivations et des attractions supplémentaires, allant de la mise à disposition d'une cafeteria à l'organisation d'événements spéciaux non-orthodoxes, qui ne sont pas familiers à ceux qui fréquentent jusqu'à présent ces institutions mais qui amèneraient de nouveaux segments de la population. Je pense à des choses telles que le cinéma communal, les concerts de musique *beat*, pop, jazz et classique, des rencontres de divers types, des happenings. » (« Participation of the Citizens in Cultural Life », *op. cit.*, p. 7). C'est une idée que nous avions déjà vue formulée par le directeur du NYSCA en 1966, Eric Larrabee (voir *supra*, chapitre 8, 4.4.) et que l'on retrouvera à propos dans le cas français (*infra*, chapitre 10, 2.5.4.) : elle est en ce sens un trait partagé significatif des projets de transformations des institutions artistiques à cette période.

[241] Notamment les expositions de Wulf Herzogenrath : *Video-Bänder aus Anlass der Austellung « Projekt 74. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre »*, cat. exp. Kunsthalle Köln / Kölnischer Kunstverein, Cologne (6 juillet-8 août 1974), Cologne, Kölnischer Kunstverein ; *Id.* (éd.), *Radical Software: contents 1970-74*, cat. exp., Kölnischer Kunstverein, Cologne (14 janvier-23 février 1975), Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1975.

numérique[242], envisagés, en partie du moins, comme une manière d'intéresser un nouveau public par la promotion de formes et moyens artistiques proches des nouvelles technologies de la culture de masse ; aux artistes identifiés rétrospectivement à la critique institutionnelle[243], comme Broodthaers[244] [92], Haacke [109], Buren[245] [64] ou les œuvres incluses dans la section « Musées des artistes » de la documenta 5 [99], qui interrogent quant à eux de manière plus ou moins frontale le pouvoir et l'idéologie des institutions dominantes de l'art, à commencer par le musée ; ou encore à la mouvance désignée par Szeemann dans cette même édition de la documenta sous le nom de « Mythologies individuelles »[246] [95] qui, prenant volontairement le contrepied de l'art politisé de l'époque, peut apparaître comme une autre manière de brouiller la frontière entre l'art et la vie, mais en passant plutôt par l'exploration de l'intime[247].

2.4.2. Avant-gardiser le musée

Mais ces choix surtout ne se limitent pas à la sélection des œuvres et des artistes exposés : ils affectent aussi leurs modes de présentation, en deux sens au moins. C'est, d'une part, la transformation du musée, non plus seulement en lieu de monstration et de consécration d'œuvres achevées, mais en lieu de production, individuelle ou collective, donnant à voir au public les processus de création, quand ce ne sont pas des œuvres entièrement processuelles – le musée comme « *Arbeitsplatz* », selon la revendication formulée à cette époque par Bazon Brock[248]. Comme l'explique Helmut Leppien, directeur de la Kunsthalle de Cologne et président du comité international de l'ICOM pour les musées d'art moderne, « le musée comme forum a pour tâche d'être le stimulant qui donne l'impulsion, soutient les tendances émergentes, passe des commandes. Le musée devient ainsi un atelier, un laboratoire, en somme un "institut de recherche" pour les artistes »[249] – soit une position tout à fait opposée à celle de Haftmann pour qui, on s'en rappelle, le musée devait se cantonner aux « résultats » et non pas présenter des « processus ». Ces idées s'incarnent à travers plusieurs formats originaux, plus souples et expérimentaux que les expositions traditionnelles, faisant la part belle à des œuvres *in situ* et/ou éphémères, favorisant donc la présence d'artistes sur le lieu d'exposition et parfois sa confrontation directe avec le public. C'est le cas de la série des sept expositions « *Between* »,

[242] Herbert W. Franke (éd.), *Impulse Computerkunst*, cat. exp., Kunstverein München, Munich (8 mai-7 juin 1970), Munich, Kunstverein München, 1970 (le Goethe-Institut reprend ensuite l'exposition et la fait circuler à l'international jusqu'en 1977).

[243] Nicolas Heimendinger, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n°22, 2016, p. 50-63.

[244] Exposé par Johannes Cladders au Museum Abteiberg de Mönchengladbach en 1971, par Jürgen Harten à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1972 ou encore par Wieland Schmied à la Neue Nationalgalerie de Berlin en 1975.

[245] Tous deux présentés (et censurés) lors de l'exposition « Projet 74 » co-organisé par le Wallraf-Richartz Museum, le Kunstverein et la Kunsthalle de Cologne (Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1994, n. 23, p. 138). Buren fait aussi l'objet d'une exposition de Cladders à Mönchengladbach qui circule dans 14 villes en RFA (Sophie Richard, *Unconcealed*, *op. cit.*, p. 121).

[246] Proche dans le thème comme par les artistes choisis de l'exposition remarquée de Günter Metken et Uwe M. Schneede au printemps 1974 au Kunstverein de Hambourg, « Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung ».

[247] C'est la thèse défendue notamment par Rebecca DeRoo, *op. cit.*, en particulier p. 186-197.

[248] Bazon Brock, « Das Museum als Arbeitsplatz », Gerhard Bott (éd.), *op. cit.*, p. 26-34.

[249] Helmut R. Leppien, « Das Museum hat einem Januskopf », *op. cit.*, p. 170.

imaginées entre 1969 et 1973 par Harten à la Kunsthalle de Düsseldorf pour occuper les périodes d'interlude entre deux expositions du programme « ordinaire » et en partie aussi pour répondre aux critiques précédemment évoquées contre la direction trop solitaire de son prédécesseur, Karl Rurhberg, par le groupe Politisch Soziale Realität[250]. Sur un modèle similaire, Gallwitz organise de 1967 à 1974 à la Kunsthalle de Baden-Baden la série « 14 x 14 » qui consiste à inviter au cours de l'année, en profitant là aussi des intervalles entre les grandes expositions, 14 jeunes artistes à se présenter tour à tour au public pendant 14 jours en choisissant eux-mêmes le travail qu'ils entendent exposer, faisant ainsi du musée un « atelier ouvert »[251].

C'est, d'autre part, la volonté de prolonger l'œuvre jusque dans le dispositif d'exposition lui-même, à travers tout le musée et même en-dehors. A rebours de la logique de neutralisation de l'espace d'exposition, isolant l'œuvre pour favoriser la contemplation concentrée d'un visiteur réduit à un œil esthète, les curateurs visent désormais à faire entrer leur institution en résonance avec les œuvres et objets qu'elle contient – à la manière, en un sens, de ces fresques classiques dont les cadres en trompe-l'œil placent les perspectives géométriques peintes dans le prolongement des lignes de l'architecture où elles s'intègrent, sauf qu'il s'agit moins désormais de faire entrer le spectateur dans le monde illusoire de l'œuvre d'art que de répandre, à l'inverse, l'art et ses potentialités transformatrices dans la vie ordinaire. Cette aspiration est formulée avec un certain enthousiasme par Schmied, dans la réponse qu'il fait au discours de Hambourg de Haftmann. Défendant contre celui-ci un « musée élargi », orienté vers le présent, il s'oppose à « la séparation de principe entre le temple du patrimoine artistique bourgeois et le terrain de jeu imprudent de l'expérimentation » et plaide pour l'« intégr[ation] des anti-idées, celles de l'anti-art comme de l'anti-musée »[252]. Une telle perspective, explique-t-il, n'implique pas seulement d'équiper le musée d'une bibliothèque et d'une cafétéria, d'y projeter des films ou d'y jouer du jazz, comme cela se fait déjà, mais d'ajuster la scénographie muséale à l'esprit des œuvres qu'elle doit mettre en valeur, y compris hors des espaces d'exposition au sens strict :

> *Il faut faire encore un pas de plus vers le présent : il faut créer des espaces qui ne présentent pas d'œuvres mais se présentent eux-mêmes – avec également des jeux de lumière et des objets cinétiques qui soient complètement intégrés à l'espace –, il faut établir de nouvelles formes de communication visuelle au-delà du concept traditionnel de l'œuvre d'art close sur elle-même, allant dans le sens du problème partout virulent de l'espace, dans le sens aussi d'un nouveau concept élargi de l'art, compris comme un processus continu, jamais achevé – car non achevé par l'artiste –, dans lequel le spectateur soit inclus. Ces nouveaux espaces démontreraient à quel point le rôle du spectateur a pris de l'importance (bien que celui-ci ne soit pas toujours à la hauteur).*[253]

[250] Renate Buschmann, Ulrike Groos (éd.), *Chronik einer Nicht-Ausstellungen: between 1969-1973 in der Kunsthalle Düsseldorf*, cat. exp., Kunsthalle Düsseldorf (27 janvier-9 avril 2007), Cologne, DuMont, 2007.
[251] Selon Gallwitz lui-même (Ursula Blanchebarbe (éd.), *Kunsthalle Baden-Baden*, *op. cit.*, p. 43).
[252] Wieland Schmied, « Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum », *op. cit.*
[253] *Ibid.*

Cette contamination du musée par les œuvres, qui tend à donner un aspect d'œuvre totale aux espaces d'exposition, fait écho à certaines avant-gardes historiques. Schmied prend pour modèle le Cabinet des abstraits conçu par El Lissitzky pour le musée de Hanovre d'Alexander Dorner [1], en imaginant « trois, quatre, même huit ou dix cabinets abstraits » confiés à des artistes contemporains, « Agam, Bill, Soto, Vasarely, les jeunes Allemands Mack, Piene, Uecker »[254] – une référence partagée par bien d'autres curateurs à cette époque[255]. On peut aussi penser à l'exemple de l'« Exposition internationale du surréalisme » conçue par Duchamp et Breton en 1938 [3] ou, plus récemment, à l'exposition immersive « Dylaby » en 1962, résultat du choix de Sandberg de confier l'espace du Stedelijk Museum aux principaux représentants de Neo-Dada et du Nouveau Réalisme [21]. Ce sont d'ailleurs ces expositions amstellodamoises (« Dylaby » et « Bewogen Beweging ») qui sont citées en exemple en 1972 dans les pages de *Museum* par Szeemann et ses homologues, avec une ambition similaire à celle de Schmied et en insistant bien sur le rôle devancier des artistes d'avant-garde dans cette voie :

> *L'histoire de la présentation a suivi de près les œuvres créatives elles-mêmes et a donné une expression visible aux progrès de la peinture et de la sculpture vers la création d'espace, via les arts plastiques et l'art objectuel. L'explosion du musée a conduit à des résultats bien connus comme le musée présenté lui-même en tant qu'objet par l'emballage (Christo), les radiations radioactives (Barry), les structures sur les toits (Haus-Rucker & Co.) et l'abolition des piédestaux (Dibbets). […] Le musée des années 1960 était un centre qui permettait aux intentions artistiques d'être mises en pratique. Le nouveau musée doit offrir la gamme d'expériences la plus large possible. Cela aura un impact sur l'architecture du musée. Tout d'abord, nous romprons avec l'informalité plate et uniforme de la rencontre frontale avec un objet « précieux ». Certains artistes ont déjà essayé de le faire par leurs œuvres et les musées les ont suivis avec de nouvelles formes de présentation. […] Les activités devraient aussi déborder à l'extérieur du musée.*[256]

En ce sens, la tendance croissante à l'« artification » de l'exposition à cette période n'est pas liée seulement à l'ambition d'élévation du curateur au rang d'auteur, concevant ses expositions comme autant de « méta-œuvres », mais tient aussi et surtout à la volonté, pour élargir et renouveler le public de l'art contemporain, d'estomper et d'enjamber la double frontière entre l'œuvre et son cadre institutionnel, entre ce cadre et son propre environnement extérieur – ceci parfois au prix de l'effacement, au contraire, du curateur derrière les artistes exposant, comme le montrent bien les exemples que nous venons de citer. Car cette avant-gardisation du musée ne résulte pas seulement des préférences artistiques de leurs directeurs, mais est doublement guidée par la problématique de leur relation au public et à la collectivité dont ils dépendent. Il s'agit d'abord, comme l'explique Schmied, d'aligner le contenant sur le contenu, selon l'idée qu'à chaque type d'art correspond un mode de réception spécifique, réinterprétant en quelque sorte la logique de la *period room* : de même que les retables

[254] *Ibid.*
[255] Helmut R. Leppien, « Das Museum hat einem Januskopf », *op. cit.*, p. 172.
[256] Harald Szeemann *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 10 et p. 29.

médiévaux réclament une contemplation recueillie dans un espace sacralisé, les œuvres des avant-gardes historiques et contemporaines ont « descendu l'art de son piédestal » et ne sont plus « un vis-à-vis inaccessible, mais le partenaire du spectateur », qui doit pouvoir « les toucher, les déplacer, jouer avec »[257]. De même, pour Leppien, les artistes, « qui par leur travail redéfinissent sans cesse l'art de manière novatrice, changent aussi par là-même le caractère et le rôle du musée d'art contemporain »[258]. Cette forme d'historicisme muséal est partagée également par Mahlow et Roters pour qui « chaque époque renouvelle la fonction des musées »[259]. Il s'agit donc aussi, à travers cette contamination provoquée du musée par l'avant-garde, de toucher plus directement le spectateur, d'abord très concrètement en allant le chercher hors des espaces d'exposition – en plaçant des œuvres et des événements dans des espaces annexes du musée et au-dehors, dans son environnement urbain immédiat –, et puis, sur un plan plus symbolique, de désinhiber l'accès aux œuvres en désacralisant les dispositifs d'exposition et en établissant ainsi une plus grande continuité entre l'expérience de l'art et la vie ordinaire. Le musée « forum », explique Leppien en reprenant une métaphore courante de la nouvelle muséologie – il cite d'ailleurs l'exemple de l'ARC de Gaudibert, signe de la circulation internationale de ces principes de réforme muséale –, « offre la chance de libérer le public de sa traditionnelle passivité » et permet en retour au musée de sortir de son « isolation »[260]. Les choix de ces curateurs sont donc doublement motivés, par leur position à l'intersection entre les innovations muséographiques de l'époque qui, au-delà du seul cas des musées d'art contemporain, font du « musée-temple » une figure repoussoir, et par les aspirations des avant-gardes ou du moins d'une partie d'entre elles qui, en s'attaquant à la délimitation entre l'œuvre et son extérieur, entre l'art et la vie, cherchent à renouer, sans se renier (et même au contraire en exacerbant certaines de leurs tendances les plus agonistiques), avec un public et une fonction sociale qu'elles se sont souvent aliénées par leur rejet des conventions artistiques communes.

2.5. Le révolutionnarisme culturel comme stratégie d'action publique

2.5.1. « L'art peut-il se démocratiser ? »[261]

La convergence entre innovations artistiques et muséales n'est évidemment pas un heureux hasard. Ces deux séries de changements non seulement se nourrissent mutuellement, mais ont des causes communes qui s'enracinent dans les transformations sociales de la fin des années 1960. Elles peuvent aussi s'appuyer sur es évolutions analogues dans le champ des théories de l'art : les divers discours de curateurs que nous avons cités sont à resituer dans les débats intellectuels qui animent alors la critique d'art aussi bien que le monde universitaire.

[257] Wieland Schmied, « Der Auftrag lautet Gegenwart », *op. cit.*
[258] Helmut L. Leppien, « Das Museum hat einem Januskopf », *op. cit.*, p. 174.
[259] Dietrich Mahlow, Eberhard Roters, « Ein konkreter Vorschlag », *op. cit.*, p. 180.
[260] Helmut L. Leppien, « Das Museum hat einem Januskopf », *op. cit.*, p. 174.
[261] Karl Ruhrberg, « Läβt sich Kunst demokratisieren ? », *op. cit.*

Nous avons déjà longuement évoqué le cas de Peter Bürger dont la *Théorie de l'avant-garde*, publiée en 1974, est l'une des formulations les plus systématiques et influentes de l'aspiration à une révolution artistique comme *analogon* et/ou instrument d'une révolution sociale[262]. Ses thèses, nous l'avons vu, sont conçues sur le fond de multiples discours théoriques aux ambitions et aux références similaires, liés à la (re)lecture des grands textes d'esthétique de l'Ecole de Francfort et, plus généralement, au renouveau en RFA des approches marxistes de l'art et de la littérature[263], qui se rejoignent sur le principe d'une critique des interprétations exclusivement internalistes des œuvres d'art, comprises comme l'équivalent, dans le domaine de la théorie, du retranchement de l'art dans un esthétisme bourgeois, dépolitisé et élitiste. Corrélativement, ils font de l'art, voire de la culture en général, l'un des verrous de l'ordre social, que ce soit en tant que véhicule de l'idéologie dominante (selon une conception marxiste traditionnelle) ou en tant qu'échappatoire et détournement des désirs de changement de la réalité sociale (comme dans les thèses sur la « culture affirmative » de Marcuse). Dans un cas comme dans l'autre, l'art se voit attribuer une mission de transformation sociale, conditionnée à la remise en cause de l'autonomie, jugée illusoire, de l'œuvre d'art. Il en résulte une approche du problème de la démocratisation de l'art contemporain et de ses lieux d'exposition très différente de celle qui pouvait encore prévaloir au cours de la décennie précédente. Pour Haftmann, comme pour toute la génération antérieure de conservateurs de musées et d'administrateurs culturels, ce problème se résume surtout à un enjeu d'accès du public aux œuvres et aux institutions. Le souci de la démocratisation de l'art peut même être contrebalancé par une certaine réticence face aux risques associés à une excessive massification du public, quand il n'est tout simplement pas balayé d'un revers de main, comme le fait par exemple Schmalenbach. Celui-ci est en effet l'un des rares à assumer le caractère élitiste de l'art qu'il défend et donc de son musée, en arguant d'une irréductible contradiction interne à toute politique de la création artistique en démocratie, entre le libéralisme culturel qu'un tel régime implique nécessairement et l'éloignement de l'art vis-à-vis du goût moyen que ce libéralisme entraîne non moins nécessairement, sauf à en revenir à un dirigisme culturel contraire aux valeurs démocratiques et libérales :

> *Dans la société dite pluraliste, atomisée en groupes et en individus, l'art ne peut se voir assigner de fonction précise et cohérente que par ces mots : aucune fonction démocratique. Le principe élitiste de l'art heurte inévitablement le principe de la démocratie. La démocratie, qui est la condition* sine qua non *de la liberté artistique, empêche du même coup l'intégration démocratique de l'art. […] S'il est vrai que l'art est là pour tous, cela ne signifie pas pour autant que tous soient là pour l'art. Il faut s'accommoder de cela, si l'on n'est pas prêt à réorienter l'art vers une prétendue consommation démocratique […] qui ne peut passer encore une fois que par des mesures antidémocratiques et autoritaires.*[264]

[262] Voir *supra*, chapitre 1, 2.1.

[263] Pour un exemple d'une telle approche appliquée à l'art contemporain quasiment au même moment : Martin Damus, *Funktionen der bildenden Kunst in Spätkapitalismus*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1973.

[264] Werner Schmalenbach, « Kunst und Gesellschaft » (1968), *op. cit.*, p. 105-106.

Cette position est sans doute plus partagée qu'on ne le croit, mais rarement avouée aussi ouvertement, tant elle menace de délégitimer tout investissement public dans les institutions artistiques. Pour la nouvelle génération de curateurs, elle est d'autant moins acceptable qu'elle contredit la représentation que nombre d'entre eux se font du sens de leur activité dans l'après-68 : la « nouvelle fonction du musée », explique Szeemann en 1972, est « une fonction sociale plutôt qu'artistique. Beaucoup de musées ont pris en compte cette démocratisation de la culture »[265]. L'enjeu de la démocratisation tend donc à se déplacer, dans leur discours, vers une interrogation à la fois plus radicale et plus abstraite sur la place et la fonction sociales de l'art. Ils suivent d'ailleurs en cela la reformulation, dans tous les secteurs des politiques culturelles, du problème de la diffusion des œuvres, non plus tant en termes quantitatifs (multiplication des lieux et moyens d'accès, accroissement du nombre des spectateurs, etc.) que sous un angle qualitatif (abaissement des barrières d'entrée symboliques). Cette interrogation conduit à mettre en cause le sens et la légitimité mêmes de ces politiques de diffusion de la culture savante, qu'elle soit traditionnelle ou moderne, dans la mesure où celles-ci perpétueraient des hiérarchies culturelles jugées élitistes et, de ce fait, une domination de classe. En un sens, ils rejoignent donc le diagnostic de Schmalenbach – dans les conditions sociales et culturelles actuelles, l'art est nécessairement élitiste –, mais pour en tirer des conclusions opposées : il faut, au lieu de s'en « accommoder », changer l'art et la société d'un même mouvement.

Sans forcément atteindre les revendications les plus extrêmes d'un dépassement et d'une abolition de l'art que formulent à cette époque certains groupes militants d'artistes ou d'étudiants, la perspective change donc du tout au tout sur le problème de la démocratisation de l'art : celui-ci n'est plus posé au premier chef comme une inégalité d'accès extrinsèque qu'il s'agirait de compenser par des efforts accrus de médiation et d'éducation, mais comme un travers intrinsèque à l'institutionnalisation de l'art dans les sociétés bourgeoises modernes. En tant que domaine séparé d'activité et d'expérience, constitué par sa soustraction aux normes et aux intérêts pratiques de la vie ordinaire, l'art exclurait par principe les classes laborieuses et se condamnerait en même temps à l'impuissance, confortant de ce fait, au moins par inaction, le maintien d'un ordre social aliénant. Les conséquences sont doubles. D'une part, chercher à élargir le public susceptible de participer à cette sphère séparée de l'art ne peut être qu'une solution limitée et en fin de compte contre-productive : il faut bien plutôt mettre en cause le principe même de l'institution de l'art comme sphère sociale séparée, de manière plus ou moins radicale – ce que Marcuse appelait la suppression de la culture affirmative[266]. D'autre part, cette nouvelle manière de penser la démocratisation de l'art s'élargit en fait vers un programme de

[265] Harald Szeemann *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 7.

[266] C'est-à-dire non pas « une suppression de la culture en tant que telle, mais une suppression de son caractère affirmatif » (Herbert Marcuse, « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture », *op. cit.*, p. 144).

démocratisation de la société dans son ensemble : contester les conceptions esthètes de l'art, ce n'est pas seulement faciliter la diffusion des œuvres et leur appropriation par un nouveau public, mais c'est aussi et surtout redonner à l'art un pouvoir (et une responsabilité) de transformation sociale. « Change le monde ! La poésie doit être faite par tous ! », annonce le titre – inspiré de citations de Marx et de Lautréamont, proche aussi des discours de Beuys à cette époque – d'une exposition conçue par Pontus Hultén et à laquelle prennent part des étudiants contestataires de la Kunstakademie lors de son passage en 1970 au Kunstverein de Munich[267] [76]. « L'œuvre d'art », réaffirme Marcuse l'année suivante, au cours d'une conférence donnée au Kunstverein de Cologne sur la théorie de l'art, « doit devenir le moyen du changement social et prendre part à la rébellion contre la totalité du mono-capital »[268]. Quant à Jean Leering, directeur du Van Abbemuseum très impliqué au sein de l'IKT, il explique à cette même époque que l'art doit abandonner sa « fonction *secondaire* », purement illustrative, pour regagner sa « fonction *primaire* », c'est-à-dire une capacité d'intervention directe dans la réalité, afin de « jouer un rôle important dans la réduction de l'aliénation », en refaçonnant notamment « les processus de production et de conception qui déterminent notre environnement de vie quotidien »[269] (avec des références, là encore, aussi bien à Marcuse qu'aux avant-gardes constructivistes).

Au terme de ce renversement, le projet d'une démocratisation de l'art se trouve donc redéfini comme une entreprise de critique et de transformation de l'ordre social, conditionnée à une contestation des conventions et des institutions les mieux établies de l'art, au risque de susciter paradoxalement le rejet d'un public hermétique ou hostile à de telles expérimentations, trop éloignées de ses horizons d'attente. Haftmann a beau jeu, dans son discours de Hambourg, de tourner en dérision cette ambition affichée de démocratisation du musée qui aboutit à la promotion d'un art et d'un musée d'avant-garde que rejette la majorité du public. Tout en ayant ses propres points aveugles[270], son discours touche bien là un point sensible de ce raisonnement. Les manifestations de défiance et de rejet du public ne peuvent plus en effet être assimilées, comme dans les années 1960, à un signe de l'inculture d'une population à éduquer, ce qui reviendrait à renouer avec les conceptions légitimistes de l'action culturelle dont on cherche précisément à se défaire. Tout au plus peut-on l'interpréter, de manière sans doute trop commode, comme l'expression du conservatisme des fractions les plus bourgeoises et/ou âgées

[267] L'exposition est à l'origine d'une polémique publique et de menaces de censure des autorités, comme nous l'avons déjà mentionné (Birgit Joos, « "Revolution ist herrlich, alles anderes ist quark !" », *op. cit.*, p. 213-214).

[268] Cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 24.

[269] Jean Leering, « Primäre und sekundäre Wirkung der Kunst in unserer Wirklichkeit », Gerhard Bott (éd.), *op. cit.*, p. 27-36.

[270] L'importante fréquentation de ses propres expositions, dont il se flatte, n'implique pas une diversification de la composition sociale du public, comme le révèlent dès cette époque les enquêtes des sociologues – qu'il prend d'ailleurs, logiquement, comme cibles dans son discours. Les curateurs qu'il attaque pourraient donc lui reprocher en retour, non sans raison, un succès fondé sur la seule adhésion d'un public « bourgeois » et c'est d'ailleurs là une raison fondamentale de leur rejet des formules usées de la démocratisation culturelle dans l'après-1968.

du public, résistant à ce tournant critique de l'art et de ses institutions (parfois attribué à la persistance de l'anti-avant-gardisme inculqué sous le régime nazi). En tout cas, cette nouvelle approche du rôle des institutions publiques de l'art contemporain tend à reléguer au second plan l'évaluation de l'intérêt effectif du public pour l'art et les méthodes révolutionnaires qu'elle promeut – à l'instar de Schmied qui, dans une même phrase, involontairement ironique, appelle à une participation plus active du public et regrette que celui-ci ne soit « pas toujours à la hauteur »[271] – pour concentrer ses efforts sur une profonde réforme des cadres institués de production et de réception de l'art, censée produire à terme une résorption de l'isolement social de la culture et donc de la distance du public à la création artistique. Dans l'attente de cet horizon messianique, ces prophètes culturels doivent endurer au contraire l'exacerbation de l'incompréhension et de l'hostilité du public profane qu'ils souhaitent pourtant convertir.

2.5.2. Révolutionner la culture, une solution pratique

Ces réflexions conduisent en tout cas, et c'est là un point essentiel, à déporter dans les choix mêmes des œuvres, des artistes, dans la programmation en général, des missions sociales a priori extérieures aux décisions artistiques, soit que les deux aspects tendent à se confondre et s'influencer mutuellement, soit même que le travail social finisse par se réduire en fait au choix d'une certaine orientation artistique, devant induire, à elle seule, une transformation du monde social. Comme le résume en 1973 l'IKT, en citant les résultats d'une enquête auprès de ses membres, le travail de médiation ne doit pas s'apparenter à « une "domestication éducative", mais plutôt à un "dévoilement du système de références social global de la culture" à l'aide d'une "sélection de productions artistiques correspondant à une attitude critique-progressiste" »[272]. C'est là une différence capitale avec les doctrines antérieures d'action culturelle. Typiquement, dans le ministère Malraux, les deux grandes missions que représentent le soutien à la création et la démocratisation de la culture étaient pour l'essentiel pensées et mises en œuvre de manière indépendante et successive : la démocratisation consiste à faciliter et élargir l'accès à des chefs-d'œuvre sélectionnés en amont selon des critères de qualité artistique tout à fait indifférents à leurs effets et leurs conditions de réception. A contrario, pour un nombre grandissant d'acteurs culturels à partir de la fin des années 1960, la démocratisation de l'art et, corrélativement, celle de la société par l'art, sont indissociables d'une redéfinition des critères de sélection des œuvres et d'une réflexion sur l'esthétique à promouvoir :

> *On peut vouloir, en agissant, non plus seulement sur la diffusion et le commentaire de la culture, mais sur la création des œuvres et valeurs artistiques elles-mêmes, transformer les formes de production et de diffusion des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques, où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous se trouverait abolie. Souvent revendiquée à l'époque moderne, en tout cas dans les Manifestes artistiques, cette volonté de dépasser les segmentations*

[271] « Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum » (1969), *op. cit.*
[272] « Umfrage unter Ausstellungsinstitutionen 1973 », *op. cit.*

socioculturelles du goût s'est vue inscrite au programme de nombreux mouvements politiques porteurs d'utopies. La stratégie d'une telle subversion des liens coutumiers entre sub-cultures et groupes sociaux ne peut évidemment se formuler qu'en acceptant d'employer tous les moyens d'une redéfinition révolutionnaire *de la culture et de l'art.*[273]

Cette stratégie, que Passeron désigne sous le nom de « révolutionnarisme culturel », constitue une troisième possibilité, souvent négligée, d'élaboration des « fins de l'action culturelle », à côté de l'alternative classique entre légitimisme et populisme (ou démocratisation et démocratie culturelle) que nous avons détaillée à plusieurs reprises. Le sociologue l'évoque toutefois seulement comme un programme utopiste, qui « a caractérisé la plupart des révolutions esthétiques »[274], mais ne se serait guère étendu au-delà des manifestes avant-gardistes. Nous voudrions au contraire défendre l'idée que ce révolutionnarisme culturel a constitué une orientation stratégique centrale pour les intermédiaires de l'art contemporain dans l'après-68, privilégiée par beaucoup car seule à même de résoudre, au moins superficiellement, le système complexe des contraintes et des pressions contradictoires qui s'exerçaient alors sur leur action, tout en satisfaisant leurs aspirations et leurs intérêts spécifiques.

Les modalités de diffusion en vigueur dans d'autres secteurs culturels ne peuvent en effet s'appliquer que difficilement au cas de la création dans les arts plastiques. L'unicité ou la rareté des œuvres, outre qu'elle complique matériellement leur accès, leur confère une préciosité et une sacralité peu favorable à la familiarisation d'un public élargi ; et cette distance physique et symbolique est redoublée par le caractère provocateur ou déconcertant des productions récentes. Les curateurs, comme Klaus Honnef, en sont bien conscients : « il y avait alors un public artistique tantôt hostile, tantôt sceptique, dans l'expectative, contre lequel l'art contemporain devait s'imposer »[275]. Cet état de fait complique la mise en œuvre d'un programme de démocratisation « classique », la distance à franchir avec les goûts du public étant plus grande, mais peut-être plus encore la réalisation des ambitions de « démocratie culturelle » portées par 1968 et que prétend endosser la nouvelle génération de curateurs d'art contemporain. Ceux-ci expriment ainsi, au sein de l'IKT, leur volonté de voir leurs lieux d'exposition devenir des « forums de discussion », des « centres de communication », des « institutions socio-culturelles », à même d'encourager la « créativité collective » : « l'activation du public peut se produire aussi en faisant en sorte que les problèmes soient traités par ceux-là mêmes qui sont directement concernés »[276]. Ces déclarations enthousiastes se heurtent néanmoins, lorsqu'elles doivent se traduire en actions concrètes, à une réalité sociale qui leur est défavorable. En effet, l'accueil hostile ou indifférent du public est, d'une part, peu propice à une approche participative favorisant la codétermination de l'action culturelle par ses

[273] Jean-Claude Passeron, « Figures et contestation de la culture », *op. cit.*, p. 449-450.
[274] *Ibid.*, p. 456.
[275] Cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 112-113.
[276] « Umfrage unter Ausstellungsinstitutionen 1973 », *op. cit.*

destinataires. D'autre part, précisément parce qu'ils reposent sur la création d'œuvres non (ou peu) reproductibles, les arts plastiques, contrairement au théâtre, au cinéma, à la littérature ou à la musique, ne constituent pas une discipline différenciée entre un « sous-champ de production restreinte » et un « sous-champ de grande production », pour parler en termes bourdieusiens[277]. Autrement dit, il n'existe pas dans les arts plastiques de genres d'œuvres à grande diffusion[278], que les institutions publiques pourraient inclure dans leurs murs afin d'atténuer les effets d'exclusion des hiérarchies culturelles et de ramener vers elles un public plus enclin à la consommation des produits de la culture de masse. Il ne peut donc y avoir au sens strict de politique culturelle populiste appliquée aux arts plastiques ou bien seulement par des voies détournées, en proposant dans les lieux d'exposition des œuvres et des manifestations relevant d'autres disciplines artistiques qui, elles, admettent des formes « populaires » ou « commerciales » : c'est ainsi que certains curateurs (comme Gaudibert à l'ARC[279] ou Schneede au Kunstverein de Hambourg[280]) décident de programmer dans leurs centres d'art des concerts de jazz et de rock ou des films commerciaux – une stratégie pluridisciplinaire que Beaubourg érigera en modèle, avec une toute autre envergure. En ce sens, par ses caractéristiques propres, la création plastique contemporaine apparaît, peut-être plus que n'importe quel autre secteur d'intervention culturelle, peu favorable aux entreprises de diffusion au-delà du cercle, particulièrement restreint, de ses amateurs ; et elle semble en outre plus propice à l'application des anciennes stratégies légitimistes critiquées à la fin des années 1960 qu'à celles de la « démocratie culturelle », dont on préfère alors se revendiquer.

A cette contrainte de fond s'ajoute une difficulté plus conjoncturelle. Même si certains mettent en place des programmes de médiation élaborés[281], même si des discussions sont menées en ce sens au sein de l'IKT[282], la plupart de ces lieux d'expositions sont de petites institutions aux moyens limités et ce sont souvent les premiers postes de dépenses menacés en cas de réduction des budgets publics, comme c'est le cas pour beaucoup après le premier choc pétrolier. Cela vaut, non seulement pour les *Kunstvereine*, mais aussi pour les musées : ceux

[277] Gisèle Sapiro, « Champ », *op. cit.* Voir aussi *supra*, chap. 1, 3.3.2.

[278] Raymonde Moulin, en étudiant le marché des « chromos » et des « croûtes », a cherché à mettre en lumière certains traits partagés avec le marché de l'art classé et de l'art contemporain. Néanmoins, cet « univers infra-artistique des faiseurs de tableaux », comme elle le note bien, ne communique quasiment pas avec le monde de l'art contemporain et ne bénéficie même pas des « subtilités valorisantes d'une lecture au second degré » – une situation bien différente de celle d'autres disciplines artistiques, où production savante et production commerciale ne s'ignorent pas, peuvent échanger de manière nourrie et s'influencer mutuellement (Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 34-44).

[279] Annabelle Ténèze, *op. cit.*

[280] Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 60.

[281] Par exemple Joachim Wolfgang von Moltke, directeur-fondateur de la Kunsthalle de Bielefed, crée dans le nouveau musée un service en direction des enfants et de la jeunesse, mêlant activités ludiques et pédagogiques (J. W. von Moltke, « Wie soll ein zeitgenössisches Museum aussehen ? », Gerhard Bott (éd.), *op. cit.*, p. 197-200).

[282] « Comme l'on nous reprochait souvent le caractère prétendument élitiste de nos expositions, nous avons décidé [lors d'une réunion de l'IKT en 1973] de discuter avec des pédagogues […] pour préparer de la manière la plus efficace possible nos expositions artistiques » (Klaus Honnef, cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 70).

qui ont fait le choix de se dédier à l'art contemporain sont souvent de petits musées aux collections restreintes, ce qui explique d'ailleurs en partie leur orientation avant-gardiste[283]. La plupart n'ont donc pas les moyens d'engager de véritables programmes de médiation auprès du public. La démocratisation de l'art, explique Ruhrberg en 1969, nécessite « des pédagogues, de l'espace et de l'argent »[284]. Une enquête menée en 1975 par l'IKT montre que la très large majorité des lieux d'exposition ouest-allemands ne comprennent pas dans leur personnel de tels « *Pädagoge* », c'est-à-dire d'employé dédié à la médiation et l'éducation : seul 2 musées sur 10 en ont un, tandis que les *Kunstvereine* sont typiquement « l'entreprise d'un seul homme »[285]. Lorsque Cladders par exemple prend en 1968 la tête du musée de Mönchengladbach, il dispose d'à peine trois employés non spécialisés[286] – très loin des capacités du MNAM, du MoMA ou du Stedelijk Museum, pour citer quelques-uns de ses homologues internationaux. Dans ces conditions, même les meilleures intentions d'élargissement de l'accès et de la participation du public à la création contemporaine apparaissent bien difficiles à mettre en pratique.

Face à cette alternative impossible entre légitimisme et populisme culturel, le révolutionnarisme représente la promesse d'une troisième voie, en postulant, de manière certes très théorique, un changement radical de l'art et de ses institutions, à venir ou même déjà en cours, tel qu'il puisse provoquer une transformation du rôle de l'art dans la société, suffisante pour surmonter les différences de classes et les hiérarchies socioculturelles qui en restreignaient jusque-là l'accès à un public d'initiés. C'est, autrement dit, une résolution de la tension entre l'art contemporain et ses exclus, qui ne passe ni par un prosélytisme paternaliste risquant de reproduire les inégalités culturelles qu'il prétend combattre, ni par sa dissolution au profit d'un art de masse conventionnel, mais par l'hypothèse d'une levée, grâce à un art radicalement nouveau, des barrières symboliques qui empêcheraient son extension à la société toute entière et sa dissémination dans les moindres plis des existences ordinaires : une transformation, pour reprendre les mots de Passeron, des « formes de production et de diffusion des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques, où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous se trouverait abolie »[287]. Une telle stratégie permet d'imaginer une réconciliation entre la création artistique et le grand public qui ne passe pas par l'abandon ou la modération de l'art d'avant-garde mais au contraire par son approfondissement.

[283] Parce que leur direction est plus accessible pour de jeunes conservateurs ouverts à l'art contemporain et parce qu'ils ont intérêt, au vu des prix de l'art ancien, à se tourner vers l'art actuel : voir *supra*, chapitre 5, 4.1.2.

[284] Karl Ruhrberg, « Läβt sich Kunst demokratisieren ? », *op. cit.*

[285] « IKT-Info. Nr. 1. Internationale Kunstausstellungsleiter-Tagung – Deutsche Sektion », *op. cit.*

[286] « Mönchengladbach était – pour résumer les choses de manière un peu agressive – une épave, comparée à Krefeld. Cela commençait par le personnel : une secrétaire qui avait été prise à ce poste en tant que veuve de guerre et qui ne convenait manifestement pas pour ces fonctions administratives, un gardien qui vivait sous ce toit avec sa femme et était cloué au lit par une maladie, un retraité qui le remplaçait temporairement et faisait la surveillance et, le matin, une femme de ménage qui aidait également au montage des expositions et se rendait utile pour l'envoi des invitations, etc. *C'est tout* [en français dans le texte] » (Walter Grasskamp, *Johannes Cladders*, *op. cit.*, p. 31).

[287] *Ibid.*, p. 449.

2.5.3. Dispositions, intérêts et aspirations des curateurs d'art contemporain

A ces limites structurelles et conjoncturelles de l'action sociale de ces lieux d'exposition s'ajoute enfin ce que l'on peut considérer comme des formes d'auto-limitation, liées aux intérêts et aux dispositions spécifiques, plus ou moins consciemment assumés, de leurs directeurs. En effet, comme nous l'avons vu à propos des Etats-Unis, ces intermédiaires sont, du fait même de leur position, rétifs face aux demandes de participation à la définition et la sélection des contenus culturels qu'ils ont la charge de diffuser, que ces demandes proviennent des artistes ou du public : chaque concession faite à celles-ci peut apparaître comme une délégitimation de leur compétence spécifique, voire de l'existence même de tels intermédiaires, dont la position tient, par définition, à leur pouvoir de décision artistique. De ce fait, les curateurs ne peuvent adhérer qu'à l'un des deux versants de la « démocratie culturelle » : à savoir la prise de distance vis-à-vis de la culture légitime traditionnellement promue dans les institutions publiques où ils évoluent, mais certainement pas le partage du pouvoir de décision sur les contenus culturels qui doivent s'y substituer. De fait, sans même adhérer au modèle du curateur-auteur tout-puissant à la manière de Szeemann – pour lequel « la sélection ne peut fondamentalement pas être faite selon des critères démocratiques »[288] – ou à la préservation jalouse de la compétence spécifique du directeur d'institution à la manière de Ruhrberg – « seul le boulanger sait comment cuire le pain », pour reprendre sa réponse aux revendications de démocratisation de la direction de sa Kunsthalle –, très peu de curateurs font place à ces demandes de participation dans la définition de leur programmation. Leppien suggère certes que « dans le musée du futur, le principe de collégialité remplacera sans doute le principe directorial » : le temps est bientôt fini, ajoute-t-il, où « le directeur de musée peut dire en toute confiance "mon musée" »[289] et il imagine dans cette perspective, un système de direction tournante[290]. Ruhrberg lui-même avance que « les musées et les *Kunsthalle* […] ont besoin d'équipes auxquelles soit délégué de manière plus démocratique un pouvoir de décision »[291]. Mais ces déclarations généreuses connaissent peu d'applications concrètes, en-dehors du cas précédemment évoqué (et isolé) de la NGBK et de son fonctionnement autogéré, fondé sur l'exclusion de la figure du curateur unique et le refus d'une direction artistique séparée des membres du *Kunstverein*[292] – même s'il s'agit d'un public limité à ses 1500 adhérents, que l'on peut supposer assez homogène socialement.

[288] Cité par Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 206).

[289] Helmut R. Leppien, « Das Museum hat einen Januskopf », *op. cit.*, p. 174.

[290] Résumé dans Harald Szeemann *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 26.

[291] Karl Ruhrberg, « Läβt sich Kunst demokratisieren ? », *op. cit.*

[292] Comme s'en vante l'un de ses représentants lors d'une réunion avec les pouvoirs publics, « si la démocratisation est maintenant vue comme une mission capitale des politiques culturelles étatiques aussi bien que municipales, alors la NGBK a déjà mis tout cela en pratique ces dernières années […]. La NGBK n'a pas seulement réussi, concrétisant cette mission d'éducation publique, à ramener vers l'art de nouvelles et de plus larges couches de la population […]. Mais la NGBK a en outre réussi – et je veux souligner ce point – à amener de nouvelles et plus larges couches de la population […] à collaborer à ces expositions. Nous ne concevons pas nos expositions comme des performances individuelles seulement, comme l'idéologie d'un secrétaire prééminent. » (Otto Mertens,

Ces réticences des curateurs face aux aspirations participatives caractéristiques de la période sont confortées en outre par les dispositions partagées produites par la discipline scientifique qui fonde leur compétence professionnelle, à savoir l'histoire de l'art. En effet, s'ils se distinguent sur d'autres points des conservateurs de musée non « contemporanéistes » et de la génération antérieure de commissaires d'expositions, ils partagent en revanche avec eux une même formation à l'histoire de l'art, la plupart d'entre eux disposant d'un doctorat dans ce domaine[293], une condition généralement requise pour accéder à un poste de conservateur de musée en Allemagne. Cette formation historienne produit un habitus socio-professionnel. Elle renforce tout d'abord l'adhésion indiscutée à leur mission de sélection et de hiérarchisation des valeurs artistiques, comprise comme anticipation du jugement de l'histoire : les décisions artistiques prises dans le flux de la création contemporaine sont en bonne partie gouvernées par une volonté d'éviter ce qui pourrait être rétrospectivement qualifié d'erreur et de deviner les postérités futures, selon une prophétie d'ailleurs en partie auto-réalisatrice, du moins pour ceux qui disposent des positions les plus influentes. A ce légitimisme culturel procédural (l'adhésion à un principe de sélection rigoureux des œuvres, fondé en l'occurrence sur des critères historicistes) s'ajoute un légitimisme plus substantiel, qui tient à leur relation ambivalente avec cette haute culture par excellence qu'est l'histoire de l'art : s'ils peuvent réclamer une réforme profonde, voire une révolution totale de l'art, de ses institutions, de sa fonction sociale, ils restent attachés néanmoins à cette composante de la culture savante contestée dans l'après-68 et sur la maîtrise de laquelle reposent leur reconnaissance et leur pouvoir d'action dans les différents champs où ils interviennent. Ils ne peuvent en tout cas certainement pas adhérer à l'idée d'une réorientation des institutions dont ils ont la charge vers d'autres disciplines, genres et goûts jugés plus populaires, et moins encore aux appels à la pure et simple liquidation de cette haute culture, comme l'on trouve à cette époque dans certains discours des fractions les plus extrêmes du mouvement étudiant : les « idéologues iconoclastes de l'APO [*l'opposition extra-parlementaire*] » comme les désigne Ruhrberg[294], peuvent en effet réclamer une « abolition » de l'art ou son remplacement par un art intégralement instrumental, tout entier au service d'objectifs politiques extérieurs[295]. C'est là ce que l'IKT dénonce, dans un rapport de 1975, comme « l'hostilité à l'art de l'intelligentsia politiquement engagée après 1968 »[296].

« Ausschuss für Wissenschaft und Kunst. 109. (öffentliche Informations-) Sitzung » (1974), *op. cit.*, p. 55).

[293] Gerhard Bott, Klaus Gallwitz, Wulf Herzogenrath, Dieter Honisch, Uwe Schneede, Harald Szeemann, etc.

[294] Karl Ruhrberg, « Läβt sich Kunst demokratisieren ? », *op. cit.*

[295] Karl Ruhrberg critique ainsi en 1970 ces « discours d'abolition [qui] ne mènent à rien », arguant que Goya, Dix, Beckman, Guttuso ou Warhol ont plus de « pertinence sociale que les élans effrénés pour mettre en pièces les pianos et désinhiber les fantasmes d'agression » (« Wann ist Kunst "gesellschaftlich relevant" ? », *op. cit.*, p. 61). En 1977, Harten revient sur ces discours, typiques des « années de l'APO » : « les privilèges réels et supposés des minorités intéressées par l'art ont été attaqués, en jetant aussitôt le bébé avec l'eau du bain. Car quiconque croyait servir l'art en abolissant de tels privilèges (et de nombreux artistes s'y sont fortement impliqués) aurait privé les arts de leur réelle efficacité sociale. » (« Wem dienen wir eigentlich, warum und wie ? », *op. cit.*, p. 128).

[296] « IKT – Info. Nr. 1 », *op. cit.* Le qualificatif de « *Kunstfeindlich* » (hostile à l'art) est souvent employé à

De ce point de vue, l'engagement avant-gardiste a l'intérêt de satisfaire ces deux types de dispositions partagées parmi les curateurs d'art contemporain. Leur historicisme foncier s'accorde bien en effet avec la valorisation des innovations avant-gardistes, bien qu'il tende, par contrecoup, à en atténuer la singularité en les insérant dans une suite homogénéisante de ruptures – la fameuse « tradition du nouveau »[297]. Ainsi comprise, la transgression avant-gardiste peut finalement apparaître comme la préservation, certes sous une forme négative, de la tradition et des conventions avec lesquelles elle entend rompre, comme cela a souvent été remarqué : c'était déjà le sens de la critique de Haftmann contre ceux qui attaquaient le musée au nom de l'anti-art, auxquels il reprochait de ne pas comprendre que l'institution était « la condition sine qua non » des ready-made de Duchamp. En conséquence, le choix d'un soutien aux avant-gardes, même (et surtout) compris dans sa dimension la plus contestataire, tend en fait à renforcer la compétence exclusive de ces curateurs, liée à leur connaissance de l'histoire de l'art, puisque l'intérêt et la valeur de ces œuvres se comprennent, en partie du moins, par rapport à cette histoire, à travers des « clins d'œil, références silencieuses et cachées à d'autres artistes, présents ou passés »[298], qui ne se laissent pas décoder aisément par le profane.

> *Paradoxalement, la perception et l'appréciation adéquates de cet art qui est le produit d'une rupture permanente avec l'histoire tendent à devenir de part en part historiques : il est de plus en plus rare que la délectation n'ait pas pour condition la conscience et la connaissance des jeux et des enjeux historiques dont l'œuvre est le produit […] et qui ne peut évidemment être saisi que par la comparaison et la référence historiques.*[299]

C'est dire que, pour ces curateurs, le révolutionnarisme avant-gardiste a l'intérêt de n'être pas une *tabula rasa* : il est à la fois une transgression des conventions de la culture légitime, répondant ainsi en partie aux critiques sur le caractère élitiste et excluant de l'art muséal, et une préservation de cette même culture, à la fois dans ses contenus (l'histoire de l'art) et dans ses principes (la sélection des chefs-d'œuvre), soit les savoirs et les savoir-faire qui fondent la légitimité et le pouvoir de ces décideurs artistiques. En ce sens, l'adoption de doctrines d'action plus ou moins proches du révolutionnarisme culturel a des motivations mêlées. Elle est certes liée à la proximité des curateurs avec des artistes d'avant-garde défendant de semblables positions. Elle découle pour certains d'entre eux de leurs engagements politiques. Mais elle tient aussi, donc, à des stratégies de préservation de leurs positions de décideurs et d'une culture exclusive qu'ils possèdent en tant qu'historiens de l'art. Autrement dit, elle permet d'imaginer une contestation des formes et des contenus de la culture légitime à un moment donné, qui soit néanmoins indépendante d'une remise en cause plus radicale du principe même de distribution inégale du capital symbolique dans le champ de l'art et des positions de pouvoir qui y sont

cette époque, aussi bien pour des critiques venant de la droite conservatrice que de la gauche révolutionnaire.

[297] Selon le titre de Harold Rosenberg, *op. cit.*

[298] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 267.

[299] *Ibid*, p. 408-409.

associées – une distribution qui fonde pourtant, par définition, l'existence d'une culture légitime, qu'elle soit traditionnelle ou moderne. Si Passeron définissait le révolutionnarisme culturel comme le rêve de « l'avènement d'une *haute culture* qui serait en même temps une *culture trans-classes* »[300], il peut être vu réciproquement comme l'affichage d'une rupture vis-à-vis de la culture « bourgeoise » qui soit en même temps la préservation d'une haute culture.

Bien sûr, si la logique de la démonstration tend à reconstruire les motivations des individus sur le modèle du calcul cynique, celui-ci ne correspond que rarement à un vécu subjectif qui repose bien plutôt sur l'identification pure et simple aux valeurs qui légitiment une position sociale, de sorte que défendre cette position, c'est, la plupart du temps, défendre « ce en quoi l'on croit ». Le dilemme fondamental de l'*Ausstellungsmacher*, explique ainsi Szeemann, est de répondre à l'impératif « d'établir un lien avec le public » alors qu'« il reste difficile de créer des contenus d'expositions qui fédèrent véritablement le public », si l'on ne veut pas abandonner l'idée d'exercer son « choix subjectif », de suivre son goût, dont découle un engagement convaincu auprès de la création actuelle non-conventionnelle – au risque donc d'être taxé d'élitisme[301]. Il s'y ajoute en outre chez Szeemann une certaine réticence à l'égard des dispositifs d'exposition didactiques[302], qu'il partage avec d'autres de ses homologues, où se mêlent l'attachement persistant à une conception de l'expérience esthétique comme choc immédiat et révélatoire face à l'œuvre[303] et, sans doute, une certaine auto-représentation de l'homme de goût (une faculté que Szeemann cite souvent comme fondement de sa pratique[304]), estimant que ses choix doivent pouvoir s'imposer par l'évidence, sans explication.

---

[300] Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture », *op. cit.*, p. 456.

[301] « Les responsables des musées ont l'intention d'apporter des changements, ils le souhaitent même. […] D'où l'idée, également, de faire des expositions pour le public. Mais si les expositions sont nivelées pour que, d'une certaine manière, le choc soit éliminé du message, rien ne pourra être changé. Les limites esthétiques, par exemple, ne seront pas repoussées elles non plus. C'est peut-être en ces termes qu'on peut évoquer une partie du dilemme dans lequel se débat aujourd'hui le faiseur d'expositions. Si on réalise des expositions qui se réfèrent à la société, il ne suffit évidemment plus de se limiter à une présentation d'objets sélectionnés sur le seul critère du goût personnel, ce qui relèverait d'une pensée nettement élitiste. » (Urs et Rös Graf, « Agence pour le travail intellectuel à la demande. Entretien avec Harald Szeemann. 28 décembre 1970 », Florence Derieux (éd.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Grenoble / Zurich, Le Magasin / JRP Ringier, 2007, p. 91-92).

[302] « Si cette œuvre [dont on part pour concevoir une exposition] est assez puissante dans son message formel, elle est reconnue comme telle, et ne requiert plus guère d'explications supplémentaires » (*ibid.*, p. 91).

[303] Comme nous l'avons vu, là où le légitimisme dissociait choix d'œuvres et enjeux de diffusion, le révolutionnarisme tend à l'inverse à réduire les seconds aux premiers : il suffit au fond de choisir une programmation anti-conventionnelle pour satisfaire la mission sociale de lutte contre les inégalités culturelles, suivant le postulat d'une analogie entre conventions esthétiques et conservatisme social. Mais en accordant justement tout pouvoir à l'œuvre comme instrument de changement social, le révolutionnarisme peut rejoindre paradoxalement les conceptions « charismatiques » de l'œuvre d'art qui caractérisaient le légitimisme culturel des débuts du ministère Malraux en France, lequel pensait que le simple rapprochement physique et matériel du public des « chefs d'œuvres de l'humanité » suffirait à provoquer un choc esthétique susceptible d'entraîner une pratique régulière des institutions culturelles. Sous des formes doctrinales bien différentes voire opposées, peut donc perdurer une même tendance « à survaloriser le pouvoir des œuvres et des artistes » à susciter un « désir de culture » : que ce soit sur un mode légitimiste ou révolutionnariste, « le mythe de la révélation perdure » (Olivier Donnat, « Démocratisation de la culture : fin… et suite ? », Jean-Pierre Saez (éd.), *Culture & Société. Un lien à recomposer*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2012, p. 59-60).

[304] « Le faiseur d'expositions […] propose des configurations en lieu et place d'œuvres d'art, c'est-à-dire un choix subjectif sous une forme objective. » (Urs et Rös Graf, *op. cit.*, p. 91).

C’est dire que les stratégies de démocratisation « légitimiste » comme celles attachées à une démocratie culturelle « populiste » sont également rejetés ou, du moins, considérées avec suspicion. La troisième voie « révolutionnariste » apparaît donc, dans le cas des curateurs, comme une manière de préserver, en principe, l’existence d’un ensemble de codes culturels sophistiqués auxquels ils sont subjectivement attachés et dont la maîtrise, rare et difficile, justifie leur pouvoir de décision et fonde leur reconnaissance interne (aux yeux de leurs pairs) et externe (aux yeux des profanes) ; tout en affirmant à travers la valorisation sans cesse renouvelée d’un avant-gardisme « révolutionnaire » leur engagement en faveur d’un renversement des hiérarchies culturelles au principe des inégalités d’accès à l’art, voire, plus généralement, de la reproduction des dominations de classe et de la conservation de l’ordre social. Ils répondent ainsi tout à la fois (ou selon les cas) à leurs convictions propres, aux revendications politiques qui les environnent et à la mission de service public qui leur est confiée. Une telle stratégie est d’autant plus bénéfique qu’elle est économe en efforts et en moyens : la « pertinence sociale » de l’activité du curateur se réduit à la nature de ses choix artistiques, sans impliquer nécessairement la mise en place de dispositifs de médiation qui peuvent leur coûter, à la fois en termes de budget, d’espace, de personnel, et en tant que justifications didactiques, démystifiantes et potentiellement délégitimantes, de leurs décisions.

2.5.4. Conclusion : la révolution, en mode mineur

En ce sens, on peut parler pour ceux-ci de l’adoption d’un révolutionnarisme culturel modéré et pragmatique, du moins par rapport à celui des avant-gardes les plus radicales. La formule de « révolutionnarisme culturel », que nous avons choisi de conserver, peut en effet induire certaines confusions. Passeron l’emploie en pensant surtout à certaines avant-gardes politisées ou utopiques, mais elle ne désigne pas de la manière la plus adéquate toutes ses variétés possibles, en particulier lorsqu’il s’agit de caractériser la philosophie pratique d’acteurs plus institutionnels et sans doute moins intéressés à un renversement complet de l’ordre social, comme peuvent l’être des directeurs de musées et centres d’art. C’est d’autant plus le cas que le statut de ces curateurs n’est déjà plus, pour beaucoup, celui d’hérétiques et de prophètes au début des années 1970, mais plutôt de missionnaires qui commencent à disposer d’avant-postes nombreux et bien établis. Plutôt que dans un projet de révolution, cette position s’enracine, premièrement, dans la croyance en une équivalence, par analogie ou par conditionnement mutuel, entre l’art anti-conventionnel (l’avant-garde) et la remise en cause, à quelque degré que ce soit, de la manière la plus ardemment révolutionnaire à la plus tièdement « réformiste », de la culture légitime, de son élitisme et/ou de son conservatisme, et des inégalités et des dysfonctionnements sociaux auxquelles elle participe en conséquence. Et, deuxièmement, elle en déduit, comme nous l’avons vu, la nécessité de déplacer ou, du moins, de focaliser les efforts

de démocratisation sur les choix d'œuvres et les orientations artistiques privilégiées : dans cette perspective en effet, pour changer le rapport du public à l'art (voire pour changer la société par l'art), il faut d'abord changer l'art. Ce raisonnement analogique rejoint en fait ce que Menger désigne comme « le syllogisme » de « l'argument d'une affinité "socio-logique" » entre le « combat artistique » des avant-gardes contre le goût dominant, assimilé au goût des dominants (le goût « bourgeois »), et le « combat politique » contre la domination bourgeoise : de sorte que, « combattre, dans la sphère proprement artistique, le conservatisme esthétique et l'inertie de la tradition, c'est lutter contre le gouvernement des arts par la classe bourgeoise, grâce au pouvoir critique de la nouveauté radicale » et, au terme de cette chaîne d'équivalences, « rejoin[dre] l'émancipation du peuple sans renoncer à son autonomie »[305] – à la différence près que ce combat et cette autonomie ne sont plus ceux des artistes eux-mêmes, mais de curateurs et dirigeants d'institutions qui, contrairement à l'*outsider* radical que peut être l'artiste d'avant-garde (auquel ils s'identifient parfois), sont peut-être moins enclins à faire table rase des institutions dont ils tirent leur pouvoir et leur position sociale. Ils participent de ce fait, pour reprendre à nouveau les termes de Menger, à un mouvement de « relativisation [des] idéaux » de l'avant-garde ou à la « sécularisation » de leur horizon révolutionnaire messianique, dont nous verrons dans le chapitre suivant un exemple encore plus accompli, autour du cas de Beaubourg – où ce ne sont plus seulement des intermédiaires spécialisés, comme les curateurs, mais toute une fraction du personnel politique et administratif qui reprend à son compte, sous une forme de ce fait très atténuée, ce discours révolutionnariste des avant-gardes.

De ce fait, si nous l'avons précédemment décrit sous sa forme théoriquement « pure », tel qu'il est apparu dans le discours de certaines avant-gardes radicales, ce révolutionnarisme n'est embrassé pleinement comme tel que par une minorité de ces curateurs, dans la fièvre de l'immédiat après-1968, tandis que d'autres n'hésitent pas à en critiquer, dans ce contexte, les interprétations excessivement utopiques ou agressives[306]. S'il survit à cette période et peut s'appliquer à des acteurs institutionnels moins exaltés par ces perspectives révolutionnaires, c'est donc en général sous des formes affaiblies, mêlées à d'autres motifs et justifications, et à des fins surtout défensives. Il offre en effet, et c'est là un point essentiel, une ligne de défense efficace face aux reproches d'élitisme ou de manque d'utilité sociale que subissent souvent ces promoteurs institutionnels de l'art d'avant-garde. Même si ceux-ci se désintéressent dans les faits de leurs missions sociales au profit d'une focalisation quasi exclusive sur leurs choix artistiques, ils peuvent opposer à leurs critiques le caractère anti-conventionnel de leur

[305] Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *op. cit.*, p. 179.

[306] Ruhrberg par exemple tourne en dérision « qui croit pouvoir abolir, par des happenings ou de simples quadrilatères peints, le monde kitsch du capitalisme tardif » (« Wann ist Kunst "gesellschaftlich relevant" ? », *op. cit.*, p. 62), tandis que Harten met à distance, en 1977, « cet espoir utopique excessif des années de l'APO » selon lequel « l'art peut "changer la société" » ou « la société doit changer l'art, pour se changer elle-même » (« Wem dienen wir eingetlich, warum und wie ? », *op. cit.*, p. 128).

programmation comme le signe incontestable de leur engagement, au moins par analogie, contre toute conservatisme socio-culturel. Honnef, principal représentant de l'aile apolitique et « anti-gauchiste » de l'IKT, exprime bien, en se remémorant une réunion où ses homologues l'accusent de négliger l'impératif de « pertinence sociale », l'usage défensif (et bien peu révolutionnaire) qui peut être fait de la logique sous-jacente à ce révolutionnarisme culturel : « on ne pouvait pourtant pas dire que nous étions l'aile conservatrice [de l'IKT], puisque nous nous sommes investis en faveur de l'art conceptuel et minimal, de l'art processuel, des manifestations artistiques éphémères, des performances, etc. et nous les avons exposés »[307].

Cette dernière remarque indique bien que la défense et la promotion de l'avant-garde par ces curateurs n'est pas pure translation des intérêts des artistes avant-gardistes dans le champ des institutions publiques : il y a des effets de distorsion, d'appropriation, de réinterprétation au service de stratégies spécifiques, que permet bien de saisir la notion de champ, là où la sociologie des mondes de l'art de Becker semble présupposer que les intérêts du personnel de renfort qui accompagne le changement sont alignés sur ceux des innovateurs artistiques. En l'occurrence, si les intérêts du sous-champ des artistes d'avant-garde et ceux du sous-champ émergent des curateurs d'art contemporain convergent pour une large part, ils ne sont pas pour autant entièrement compatibles. En effet, le refus de ces derniers d'accéder aux demandes de démocratisation de leur pouvoir de décision les sépare des mobilisations sociales de l'époque, des aspirations de certaines fractions du public et des nouvelles pratiques encouragées dans les cercles de réformateurs des politique culturelles – mais aussi d'une partie des revendications des artistes. Ce point, que nous avons déjà eu l'occasion de souligner, est sans doute sous-estimé dans l'analyse des différentes séries de transformations que connaît le champ artistique au tournant des années 1970, et dont le risque serait de considérer qu'elles avancent d'un même tenant, sans tensions mutuelles, ni conflictualités internes. L'émergence de la figure du curateur à cette période, en particulier à travers la figure héroïsée de Szeemann, tend à appliquer à celui-ci la grille de lecture avant-gardiste habituellement réservée aux artistes, de sorte que les critiques qui lui ont été adressées en 1972 au moment de la documenta 5 seraient celles d'une arrière-garde conservatrice : une énième Querelle des Anciens et des Modernes en quelque sorte. Or ces critiques, nous l'avons vu, sont loin d'être formulées par des artistes conservateurs. Ce sont au contraire les représentants d'avant-gardes alors parmi les plus radicales, à la fois artistiquement et politiquement, qui se rebellent contre le pouvoir de Szeemann : Buren d'un côté, Smithson de l'autre, dont les critiques sont reprises et amplifiées par un groupe d'artistes où l'on retrouve la plupart des figures prééminentes de l'Art Workers Coalition (Andre, Haacke, Morris, etc.). L'AWC d'ailleurs, et nous y avions insisté, était née d'une protestation de Takis

[307] Cité par Stephanie Seidel, *op. cit.*, p. 83.

qui ne visait pas le musée sous son versant le plus traditionnaliste ou répressif, mais bien une exposition conçue au MoMA par l'un des principaux pionniers de ce champ des curateurs d'art contemporain, Pontus Hultén [60]. En RFA, le « processus de ré-autocratisation de la structure organisationnelle » de la documenta que représente, selon Kimpel, la nomination de Szeemann au poste (inédit) de directeur artistique unique de l'édition de 1972,

> *est vu à cette date par de nombreux observateurs comme la négation remarquable d'une démocratisation des structures de pouvoir qui représente alors la tonalité dominante dans la société. Elle n'est cependant que la conséquence du fait de plus en plus visible que les espoirs d'une démocratisation culturelle de la société, investis pendant les années 1960 dans une politisation de l'art et une collectivisation de ses méthodes de production et de diffusion, ont entretemps échappé aux artistes.*[308]

Les contestations les plus retentissantes qui accompagnent la naissance de cette nouvelle figure d'intermédiaire ne peuvent donc certainement pas être comprises à travers une grille d'analyse réduite au couple conceptuel arrière-garde / avant-garde, à moins, peut-être, de le renverser : du point de vue de ces artistes, engagés en faveur d'une participation des artistes aux décisions des institutions artistiques dominantes (voire partisans de l'autogestion la plus complète), l'affirmation du pouvoir solitaire du curateur-auteur ne peut manquer d'apparaître comme une réaction de ces institutions contestées et une manière, sous une forme certes novatrice et ajustée aux évolutions du monde de l'art, de réaffirmer leur pouvoir exclusif de sélection, de consécration et de labellisation de la production artistique contemporaine.

L'effet de ce champ des curateurs d'art contemporain, dont nous avons tenté d'analyser dans ce chapitre l'émergence et les traits caractéristiques, apparaît donc ambivalent : l'affirmation puis la préservation de leur pouvoir spécifique de décision artistique constitue d'un côté un frein aux demandes de participation et de cogestion des institutions artistiques, exprimées au premier chef par certaines fractions de la scène d'avant-garde (et qui d'ailleurs semblent s'émousser à la fin de la décennie) ; de l'autre, elles sont aussi un facteur de renforcement du soutien à l'avant-garde, car la fin de non-recevoir adressées à ces demandes de démocratie culturelle pousse, dans la mesure où ces curateurs ne souhaitent pas en retourner pour autant à l'exercice traditionnel d'une action culturelle légitimiste, à exacerber leur soutien aux productions artistiques les plus transgressives et contestataires vis-à-vis des formes établies de la culture légitime. En ce sens, le révolutionnarisme culturel, ajusté aux intérêts des intermédiaires publics de l'art contemporain, peut aussi servir, paradoxalement, une forme de conservatisme institutionnel – mais qui a joué, par effet de compensation, dans le sens d'un renchérissement de l'avant-gardisation des contenus et des dispositifs d'exposition, poursuivie comme un substitut aux limites et aux lacunes, subies ou souhaitées, de la démocratisation de ces institutions et de leur rupture avec le légitimisme culturel.

[308] Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, *op. cit.*, p. 206.

Chapitre 10. Autour de Beaubourg : facteurs et conditions d'un avant-gardisme d'Etat

1. A l'ombre du Centre Pompidou

Bien différente en cela des cas américain et ouest-allemand où, pour des raisons distinctes, l'Etat central n'exerce pas de tutelle directe sur les principaux lieux d'exposition de l'art contemporain, la politique artistique française des années 1970 s'ordonne autour d'un projet exceptionnel, voulu par le chef de l'Etat et implanté au cœur de Paris : le Centre Pompidou. Celui-ci accapare les divers acteurs étatiques impliqués dans le champ de l'art, de la présidence de la République au service de la Création artistique en passant par le ministre de la Culture ou la commission culturelle du Plan, et rassemble trois des rares lieux alors ouverts à la création plastique dans la capitale (le MNAM, le CNAC et le CCI). Il ne doit pas pour autant masquer d'autres initiatives dans ce domaine, plus ou moins indépendantes de l'administration centrale.

1.1. Le développement de l'action publique locale dans le champ de l'art contemporain

1.1.1. De rares musées ouverts à l'art actuel

La toute fin des années 1960 voit notamment l'impulsion d'un certain élan en faveur de l'art contemporain en-dehors de Paris. Maurice Allemand, devenu inspecteur de la Création artistique dans le ministère Malraux, est remplacé en 1967 au Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne par un tout jeune conservateur de musée, Bernard Ceysson (alors âgé de 28 ans), qui étend et approfondit l'engagement de son prédécesseur en faveur de l'art moderne et contemporain, par une programmation et des acquisitions plus ouvertes à l'actualité artistique internationale, américaine notamment, et aux jeunes avant-gardes françaises (en particulier Supports-Surfaces)[1]. L'année suivante, le Musée Cantini lance sa première série d'acquisitions contemporaines. En effet, la municipalité marseillaise avait créé en 1960 une commission d'achat spécifique, qui bloque ses crédits plusieurs années durant, ce qui lui permet d'enclencher, à partir de la fin de la décennie et tout au long de la suivante, une politique ambitieuse d'enrichissement de ses collections d'art actuel : ses expositions, commandes et acquisitions font le pont entre Dada et le surréalisme – deux avant-gardes historiques jusqu'alors négligées par les musées parisiens, comme nous l'avons vu – et les Nouveaux Réalistes tout particulièrement[2]. C'est aussi le lieu d'expériences originales d'animation : Danièle Giraudy, qui fondera quelques années plus tard l'important Atelier des enfants à Beaubourg, fait ses premiers pas de conservatrice au Musée Cantini, où elle crée un musée des

[1] A titre d'exemple, le musée accueille en 1974 une exposition « Rauschenberg-Sakis », une exposition Robert Morris et l'exposition collective, co-organisée avec Jean-Christophe Ammann, « Nouvelle peinture en France : pratiques / théories » autour de Supports-Surfaces. Voir la liste entière des expositions du musée : Annexes V-6.

[2] Geneviève Creuset, « Etapes d'une collection », *L'Art Moderne à Marseille. La Collection du Musée Cantini*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini (9 juillet-19 septembre 1988), Marseille, Direction des Musées de Marseille, 1988, p. 17-20. Sur ces acquisitions, voir également *Cantini 80*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini / galeries de la Charité (1er juillet-26 octobre 1980), Marseille, Musée Cantini, 1980.

enfants précurseur[3], du moins en contexte français[4], qui inspire aussi la création d'un organe similaire en 1970 au Musée d'art moderne de la ville de Paris[5].

Si ces expériences sont assez indépendantes du centre parisien, qu'elles vont plutôt contribuer à nourrir dans un second temps – Ceysson comme Giraudy rejoignant plus tard Beaubourg –, d'autres font le chemin inverse : en 1969, Maurice Besset, qui a quitté le Palais de Tokyo en même temps que Cassou en 1965, après la mort du Corbusier (dont il devient l'exécuteur testamentaire) et l'abandon de son plan de réforme du MNAM, prend la tête du Musée de Grenoble. Déçu par le manque de suites données à son étude rue de Valois et dubitatif, voire critique à l'égard du projet de centre à Beaubourg[6], il rejoint Grenoble dans l'espoir de pouvoir, cette fois, mener à bien « la réalisation d'un musée neuf, ne ressemblant en rien, ni dans sa conception architecturale, ni dans son mode de fonctionnement, aux musées traditionnels »[7]. Le musée de Grenoble, s'il est historiquement l'un des premiers en France à s'être ouvert à l'art moderne – et ce, quasiment sans discontinuer depuis les années 1920 –, connaît néanmoins une situation assez comparable à celle du MNAM, entre manque de personnel et locaux devenus trop étroits et mal adaptés[8]. En accord avec la municipalité et la direction des Musées de France, un projet ambitieux est lancé, comprenant un centre principal, situé en surplomb de la ville, dédié à l'exposition des collections, avec « une large part laissée à l'art moderne »[9], et deux antennes polyvalentes dans la ville nouvelle et ancienne, plus propices aux expositions temporaires et aux activités d'animation. Besset envisage d'adjoindre au musée, « un restaurant multiservice », « une piscine d'été et d'hiver », « un centre aéré, des ateliers d'expression libre ou de recherche dirigés pour enfants et adultes, auberges de jeunesse, etc. » : l'institution doit offrir au visiteur la possibilité d'une pleine « journée de loisir actif »[10]. Cet accent mis sur la polyvalence, la multiplication des expositions, les activités d'animation et de loisir, évoque les options choisies au même moment par les responsables de Beaubourg[11], signe non pas tant d'une influence directe de l'un sur l'autre que de principes et de réflexions partagés, à cette période, par un nombre important d'administrateurs culturels et de conservateurs de musées réformistes. L'histoire se répète cependant pour Besset puisqu'après avoir détaillé son projet, commandé un plan à un architecte (Louis Miquel, un disciple du

[3] Danièle Giraudy, « The Children's Museum, Marseille », *Museum*, vol. 22, n°3-4, 1969, p. 226-234.

[4] Carine Brosse, « Musées et centres d'art alternatifs pour le jeune public dans l'après 1968 », *Strenæ* [En ligne], n°13, 2018, http://journals.openedition.org/strenae/1811 (consulté le 2 mai 2021).

[5] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 256-257.

[6] Blaise Gautier, « Projet d'un Musée d'Art Contemporain. Entretien avec M. Maurice Besset » (1970), *op. cit.*

[7] Cité par Nicolas Ballet, *Maurice Besset. Enseigner et exposer l'art abstrait (1969-1975)*, mémoire de Master, Université Pierre Mendès France de Grenoble, 2011, p. 39. Nous remercions Nicolas Ballet de nous avoir fait parvenir ce travail de recherche, sur lequel s'appuient les lignes qui suivent.

[8] *Ibid.*, p. 40.

[9] Cité dans *ibid.*

[10] Cité dans *ibid.*

[11] Le rapprochement est fait par la presse de l'époque : Sabine Marchand, « Grenoble voudrait aussi son "plateau Beaubourg" », *Le Figaro*, 14 janvier 1971 (cité dans *ibid.*, p. 40).

Corbusier) et les avoir présentés publiquement avec un certain succès, il voit la construction de ce nouveau musée à son tour abandonnée. C'est le fait, semble-t-il, des réticences de l'Etat à investir les sommes nécessaires, à un moment où des moyens financiers considérables sont déjà mobilisés pour Beaubourg[12], mais aussi des difficultés persistantes à imposer au niveau local le principe d'une politique de soutien à l'art contemporain, « une idée que beaucoup surtout parmi les politiques, trouvaient farfelue – ou peu rentable du point de vue électoral »[13].

Malgré cet échec, qui le conduit là encore à quitter prématurément le musée en 1975, Besset peut introduire dans le musée existant des éléments de changement. C'est tout d'abord sa politique d'expositions et d'acquisitions, qu'il veut ouverte « à des recherches dont l'issue est encore incertaine, mais dans lesquelles on croit pouvoir déceler une réponse à certaines demandes de l'époque »[14]. Elle se distingue en fait surtout par l'intérêt porté au constructivisme et à l'abstraction géométrique de l'entre-deux-guerres, que la longue méconnaissance en France des avant-gardes d'Europe centrale et orientale, puis la prédominance d'une abstraction « informelle » dans l'après-guerre, ont conduit à marginaliser dans les institutions françaises : expositions sur Max Bill (1969), Naum Gabo (1971) ou Jean Gorin (1973) et achats d'œuvres de Van Doesburg, Hélion, etc. Cette relecture historique de l'abstraction est complétée par des incursions dans la création actuelle, en particulier vers des artistes qui peuvent apparaître, à divers degrés, comme des héritiers de cette histoire, à l'instar de Morellet[15], de minimalistes américains comme LeWitt[16] ou d'artistes allemands comme Fruhtrunk[17] (Besset étant d'abord un germaniste). Au-delà de ces choix artistiques, il développe aussi des dispositifs de médiation assez novateurs pour l'époque. Il crée ainsi en 1970 une cellule animation/pédagogie, en lien avec son enseignement universitaire[18]. Il lance en 1971 un « réaménagement expérimental » de l'entrée du musée avec la création d'un « Espace polyvalent » [86], conçu par l'architecte Gérard Ifert, afin d'offrir un espace modulable pour des activités variées (conférences, petites expositions temporaires, projections), mais aussi d'ouvrir le musée vers son extérieur et de « susciter chez le visiteur un état de curiosité par des ruptures d'échelle et des changements radicaux d'ambiance architecturale »[19]. S'il ne faut pas forcer le rapprochement avec Beaubourg – comme le montrait déjà son projet de réforme du MNAM en 1964, Besset reste plus attaché que les concepteurs du Centre Pompidou à l'expérience contemplative, silencieuse

[12] *Ibid.*, p. 41.
[13] Maurice Besset, cité dans *ibid.*
[14] *Ibid.*, p. 46.
[15] *Ibid.*, p. 54-55.
[16] *Ibid.*, p. 60 ; sur ses acquisitions d'art américain, voir aussi Nicolas Ballet, *Maurice Besset. L'abstraction américaine révélée (1960-1975)*, mémoire de Master, Université Lyon II, 2010, p. 33-42.
[17] *Ibid.*, p. 48. Voir aussi la liste complète des expositions à Grenoble dans Annexes V-6.
[18] Il est l'un des tout premiers en France à disposer d'une chaire d'histoire de l'art moderne (*ibid.*, p. 11).
[19] « Ein polyvalenter Raum für das Museum für Malerei und Skulptur, Grenoble », *Das Werk*, vol. 59, n°3, 1972, p. 162-164.

et individuelle du spectateur face à l'œuvre[20], sans doute l'une des raisons de sa défiance vis-à-vis du projet parisien –, il en partage néanmoins certaines préoccupations-clefs, non seulement par son orientation favorable à l'art expérimental international, mais aussi et surtout, dans la volonté, caractéristique de la muséographie réformiste de l'après-68, de développer la médiation et l'animation au musée pour en faire un lieu de vie[21].

1.1.2. Le développement des lieux d'exposition sans collection

Ces transformations muséales ont leur pendant dans les lieux d'exposition sans collection. En 1973, Jean-Louis Froment, professeur à l'école des Beaux-arts de Bordeaux aux méthodes novatrices (et contestées)[22] et animateur aux côtés de Josy Froment d'une petite galerie d'avant-garde (la galerie Fleuve)[23], se voit offrir l'opportunité d'organiser une exposition publique d'art contemporain au Palais de la Bourse, à l'occasion du festival du Mai musical, « Regarder ailleurs » [103], qu'il consacre à la jeune scène d'avant-garde française[24]. Un an plus tard, en mars 1974, avec le soutien de la municipalité, il ouvre dans un entrepôt marchand du 19e siècle rénové, l'Entrepôt Lainé, le Centre d'arts plastiques contemporains (CAPC), l'un des tout premiers centres d'art en France, traditionnellement dépourvue de ce type d'institutions. Outre son programme d'exposition tourné vers les avant-gardes contemporaines, le CAPC se distingue par deux traits. Il a, d'une part, l'ambition de nouer des liens avec ses homologues français et étrangers pour s'inscrire dans les réseaux de l'art contemporain international : Froment propose dès 1974 sa deuxième exposition « Pour mémoire » (avec Boltanski, Le Gac, Gasiorowski, etc.) à l'ARC de Suzanne Pagé, se lie à partir de 1975 avec la galerie Sonnabend pour exposer des artistes Pop et Neo-Dada américains ou avec Jean-Marc Poinsot, alors critique d'art et curateur impliqué au CNAC ou à la Biennale de Paris, pour organiser une exposition sur le Land art (1978)[25]. Et, d'autre part, il associe cette programmation, de manière assez précoce également, à un travail de médiation, à l'instar de l'Artbus, un bus aménagé en 1975 à l'instigation de Josy Froment en lieu d'exposition ambulant à destination des écoles de la ville[26].

A Paris, la Biennale connaît quant à elle une histoire heurtée dans l'après-68, scandée par des contestations et plusieurs réformes de la part de Georges Boudaille, nommé à sa tête pour

[20] « Le musée nous apparaît comme un instrument d'éducation, un lieu de contemplation et de délectation à la fois pour le grand public et pour les amateurs. […] Il ne se produit au musée aucun phénomène de communication : chaque visiteur reste seul avec lui-même plus ou moins en face des œuvres. Toute la recherche doit tendre à ce que cet "en face" se transforme en un "avec" afin d'établir un dialogue » (cité dans Nicolas Ballet, *Maurice Besset. Enseigner et exposer l'art abstrait (1969-1975)*, *op. cit.*, p. 46).

[21] « La première idée qui vient à l'esprit lorsque l'on parle de musée c'est sûrement celle de conservation, de conservatisme, de stabilité, d'immobilité, d'immobilisme. Il est difficile d'imaginer que derrière la façade austère d'un musée dans des salles à l'atmosphère confinée, il se passe quelque chose, que le musée vit. Le nôtre vit sans doute encore d'une vie incomplète, il lui manque bien des organes qui lui permettraient, avant tout, de faire participer plus étroitement le public à cette vie, mais il vit. » (cité dans *ibid.*, p. 45).

[22] Romaric Favre, *CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux*, Bordeaux, CAPC, 2012, p. 19.

[23] Françoise Taliano-des Garets, *La Vie culturelle à Bordeaux, 1945-1975*, Bordeaux, PUB, 1995, p. 243-244.

[24] Jean Otth, Gina Pane, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat (Romaric Favre, *op. cit.*, p. 19).

[25] Romaric Favre, *op. cit.*, p. 20-21.

[26] *Ibid.*, p. 15-16.

l'édition 1971. Le précédent Délégué général, Jacques Lassaigne, avait acté dès 1967 la fin des jurys pour la section française, qu'il avait d'ailleurs contribué aussi à resserrer : « le plus grand problème posé », expliquait-il dans la préface du catalogue, « c'est de tenir compte de l'éclatement des structures antérieures et des dimensions convenues. L'art d'aujourd'hui refuse de se laisser enfermer dans des genres, il secoue les habitudes et les routines »[27]. Il conservait néanmoins le principe d'une partition de l'exposition par sections nationales et l'attribution, au terme de l'exposition, de prix et récompenses par des jurys d'artistes et de critiques. C'est l'une des cibles privilégiées des contestations dans l'après-1968 : à l'issue de la Biennale de 1971, le jury international censé attribuer prix et bourses de travail décide ainsi de son autodissolution, proclamant que ce type de distinctions ne correspond plus à un art qui a définitivement coupé avec « l'esthétique normative créée par les académies dès le XVe siècle »[28]. Quant aux jeunes critiques français de moins de 35 ans qu'avait réunis Boudaille en commission à l'automne 1970 pour préparer cette même Biennale, ils refusent de procéder à toute sélection pour ne pas jouer le rôle de « flics de la culture »[29]. Pour répondre à ces critiques et relancer l'intérêt de la Biennale, Boudaille, aidé notamment du critique d'art Daniel Abadie, tente en 1971 d'imposer aux commissaires des sections nationales une partition de l'exposition selon trois thèmes, « hyperréalisme, concept et interventions », « avec l'espoir de donner à l'exposition une homogénéité qui lui avait toujours fait défaut »[30]. Mais les commissaires étrangers ignorent pour la plupart cette demande et il faut se résoudre à créer une « option IV » fourre-tout, de loin la plus étendue. Lors de l'édition suivante, Boudaille change donc à nouveau de stratégie et met sur pied une commission internationale, dans laquelle il réunit des artistes, des critiques d'art et d'importants curateurs internationaux, comme Jean-Christophe Ammann (Kunstmuseum de Lucerne), Wolfgang Becker (Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle) ou Jennifer Licht (MoMA). Son ambition est de sortir d'un modèle de biennale internationale qu'il juge vieilli, en s'appuyant sur l'engagement distinctif de la biennale parisienne en faveur de la jeunesse artistique[31], pour se rapprocher de ce que présente la documenta de Cassel à la même époque : la documenta de Szeemann en 1972 a été en effet pour lui un choc et une influence majeure[32] et il veut adapter

[27] *Cinquième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (29 septembre-5 novembre 1967), Paris, MAMVP, 1967.

[28] « Motion du jury international de la 7e biennale de Paris (1971) », reproduit dans *8e Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris / Musée national d'art moderne, Paris (14 septembre-21 octobre 1973), Paris, Idea Books, 1973, n. p.

[29] Georges Boudaille, « Ce qu'il faut savoir », *ibid.*, n. p.

[30] *Ibid.*

[31] « Certaines grandes Biennales (Venise par exemple) sont contestées par les jeunes qui leur reprochent de se laisser aller à un certain conformisme. Ce grief ne peut être imputé à la Biennale de Paris qui n'est pas une institution fixe et rigide mais une infrastructure susceptible d'être utile à toutes les recherches fondamentales et novatrice d'un art vivant en mutation continuelle. » (Georges Boudaille, « Rapport du Délégué général pour la VIIIème Biennale de Paris », non daté (1973), AN 20090131/200, dossier « Biennale de Paris 1973 »).

[32] « Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il y aura désormais deux catégories de critiques d'art, ceux qui auront vu Documenta et ceux qui ne l'auront pas vue, mais… » (George Boudaille, « Ce qu'il faut savoir », *op. cit.*, n .p.).

à Paris ce principe d'une exposition radicalement prospective, conçue par une équipe resserrée de curateurs sous l'égide d'un directeur artistique. Les catalogues de la Biennale se remplissent ainsi de longs textes critiques consacrés à l'état présent de l'art et les dispositifs d'exposition, définis par une commission technique présidée un temps par Ammann, tentent d'ordonner cette vision : en 1973 par exemple, le niveau supérieur du Musée d'art moderne de la ville de Paris est réservé au *process art*, sa grande galerie aux œuvres picturales, les accès du musée aux œuvres politiquement et socialement engagées, tandis qu'un prolongement des « Mythologies individuelles » de Szeemann (selon Boudaille lui-même) se trouve dans les galeries de l'ARC et du MNAM voisin. Les mouvances conceptuelles et post-minimales, américaines comme européennes, sont aussi bien représentées : l'un des coups d'éclats de la Biennale 1975 est l'œuvre *in situ* de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, grande coupe conique à travers deux immeubles voués à la destruction pour le réaménagement des Halles [114], près du futur Centre Beaubourg – une intervention architecturale proche des expérimentations qu'il poursuit depuis la fin des années 1960 en tant que protagoniste de la scène alternative de SoHo. Si, d'un côté, les sections annexes de la Biennale consacrées à la musique, au livre ou au théâtre, qui constituaient l'une des spécificités de la manifestation à ses débuts, perdent en importance, du fait notamment de contraintes budgétaires, en revanche une grande attention est accordée aux nouveaux médiums dans la section des arts plastiques : ce qu'on appelle encore « body art » en 1973 et qui devient en 1977 un véritable « programme de performance »[33] permet de présenter à Paris des œuvres de Marina Abramovic, Laurie Anderson, Orlan, Michel Journiac, Vallie Export, Rebecca Horn, etc. – une présence féminine notable et encore rare à cette époque[34]. Une place importante est faite aussi à l'art vidéo dès le début des années 1970, grâce à l'implication de spécialistes comme Alain Sayag ou Don Foresta[35]. D'autre part, Boudaille associe à cet engagement avant-gardiste une réflexion sur les moyens d'attirer un public élargi, jeune en particulier, inédite par rapport à la première décennie d'existence de la Biennale, dont nous avons vu qu'elle était initialement assez détachée des préoccupations de diffusion de la création artistique. C'est ainsi qu'il imagine en 1971, comme le fait au même moment Gaudibert à l'ARC, d'organiser des « concerts de jazz » voire un « festival international de pop-music », « susceptibles de drainer un public vaste et divers et, notamment, un public de jeunes d'un niveau culturel fort variable »[36] – une stratégie d'attraction des « non-publics » reposant donc

C'est ce qui le conduit d'ailleurs à recruter Amman, l'un des co-organisateurs de la manifestation de Cassel, pour qu'il « apport[e] […] son expérience de Documenta [*sic*] » (*ibid.*).

[33] George Boudaille, « Préface », *10e Biennale de Paris : manifestation internationale des jeunes artistes*, cat. exp., MAMVP (17 septembre-1er novembre 1977), Paris, Biennale de Paris, 1977, p. 15.

[34] Comme le relève aussi Hélène Meisel, « La Biennale de Paris dans les années 1970, internationalisme & particularismes », *Palais*, n°15, 2012, p. 62.

[35] Sur son rôle pour l'art vidéo à la Biennale de Paris, voir notre entretien avec Don Foresta, *op. cit.*

[36] Georges Boudaille, « Rapport du Délégué général sur la VIIème Biennale… », *op. cit.*, p. 10.

sur la mise en cause des « frontières verticales (haute et basse culture) et horizontales (entre genres et disciplines) »[37], pour reprendre une formule de Louis Pinto à propos du Centre Pompidou, alors en voie d'élaboration suivant des principes similaires.

Bien que la Biennale soit donc une plateforme publique importante pour l'animation de la scène artistique parisienne dans ce moment d'interrègne qu'est la période 1969-1977, entre l'annonce du projet Beaubourg et son ouverture effective, elle ne parvient pas à imposer sa légitimité, ni au niveau international, par rapport aux rivales qu'elle s'est donnée (Cassel, Sao Paulo, Venise), ni au niveau national, auprès de son administration de tutelle, qui doute dès l'arrivée de Boudaille de l'utilité de la maintenir et commence à planifier discrètement son désengagement[38]. La Biennale, nous l'avons vu, n'était pas un projet de Malraux, contrairement à ce que pouvait laisser penser la coïncidence de leurs débuts respectifs, et n'a donc guère de défenseur au sein du ministère une fois ses inspirateurs, Cogniat et Jaujard, définitivement partis. Si elle a pu opportunément servir de symbole, au tournant des années 1960, de la réorientation de la politique artistique française, sa limitation aux artistes de moins de 35 ans rend difficile de garantir la qualité de la sélection et d'attirer de grands noms, même lorsqu'ils sont éligibles. Ce critère de sélection en fait aussi un lieu et un objet privilégiés des contestations de la jeunesse artistique et militante, ce qui n'accroît pas son crédit aux yeux des autorités. Les tentatives de relance de Boudaille font donc long feu et la Biennale décline nettement après l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, avant de s'éteindre tout à fait en 1985.

Ce n'est pas le cas de l'ARC, dont les débuts ont précédé de peu Mai 68 et qui apparaît spontanément aligné, à travers la personnalité de son directeur, sur les critiques et les aspirations du mouvement social. Malgré de très faibles moyens, Gaudibert parvient à mettre en place un programme pluridisciplinaire foisonnant et efficace, dont les orientations parfois très politiques n'empêchent pas un réel pluralisme artistique. Il s'impose grâce à cela comme l'une des rares figures françaises reconnues à l'international en matière d'exposition d'art contemporain : il participe ainsi activement aux colloques de l'ICOM de 1972[39] ou 1974[40] et discute des « problèmes du musée d'art contemporain en occident » avec Hultén, Szeemann et de Wilde dans les pages de la revue *Museum* en 1972[41]. C'est ce qui lui permet d'apparaître aux yeux des

[37] Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture », *Genèses*, n°6, 1991, p. 105.

[38] Le maintien de la subvention ministérielle pour 1973 n'est accordé qu'à « titre exceptionnel » et le cabinet dirigé par Jacques Rigaud prévoit pour 1975 un report des coûts sur les budgets de la ville de Paris et du ministère des Affaires étrangères ou bien la suppression pure et simple de la Biennale (lettre de J. R. Garnier au Jacques Duhamel, 17 janvier 1973, AN 20090131/200, dossier « Biennale de Paris 1973 »).

[39] Gaudibert fait une communication sur « La présence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne » lors du colloque de l'ICOM à Lodz en septembre 1972 sur « Le musée d'art moderne et l'artiste » (Rapport succinct, CP-CNAC/9). Celle-ci est reproduite dans André Desvallées (éd.), *Vagues*, *op. cit.*, p. 419-423.

[40] Où il promeut le modèle du musée comme « instrument de communication sociale », contre un axe William Rubin-Werner Hofmann défendant le musée-collection (Colloque « Les musées d'art moderne et leur public », New York, avril 1974, d'après Germain Viatte, « Voyage aux USA – 6 avril-14 avril 1974 », CP-CNAC/37).

[41] Harald Szeemann *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*

fonctionnaires culturels de l'Etat, dans ces années d'élaboration du centre Beaubourg, tantôt comme un possible partenaire[42], tantôt comme un précurseur[43] et modèle[44], tantôt comme une source d'émulation et un rival turbulent[45]. Ses activités d'animation surtout, en rupture avec le manque d'implication habituel des musées français (en particulier du MNAM) dans la relation au public, suscitent l'intérêt, malgré les réticences que peuvent susciter ses positions politiques et ses critiques de la politique culturelle française : considérant comme « inadmissible de fonder une analyse de la culture uniquement en fonction de vues politiques », le premier président de l'établissement public de Beaubourg, Robert Bordaz, tient ainsi à marquer en 1977 son opposition à Gaudibert, selon lui trop « imprégné de culture marxiste »[46].

L'ARC cependant n'est pas à l'abri non plus des déceptions et dégrisements de l'après-68 et un lieu aussi étroitement lié aux fractions politisées du champ de l'art ne peut manquer de subir le contre-coup de la retombée des élans révolutionnaires. Si son travail pionnier d'ouverture des institutions publiques à l'avant-garde est reconnu[47], Gaudibert est pris toutefois entre deux pressions contradictoires. D'un côté, les réprobations et marques de défiance de ses autorités de tutelle s'accumulent : en 1971, le préfet de Paris Marcel Diebolt fait saisir deux tableaux de Lucien Mathelin jugées attentatoires au chef de l'Etat[48], tandis que le conseil de Paris met en cause certains choix d'artistes exposés[49]. De l'autre, Gaudibert craint de voir l'ARC tiédir et se normaliser, jusqu'à devenir à son tour un banal instrument de la politique artistique française et parisienne : il est d'ailleurs attaqué en 1972 au même titre que d'autres institutions jugées emblématiques de la culture officielle par le Front des Artistes Plasticiens[50]. Avant même la publication au printemps 1972 d'un influent petit essai consacré à l'analyse de ces problèmes d'« intégration » et de « récupération » de la contestation d'avant-garde[51], il exprime ainsi ses doutes dans un entretien quelque peu désabusé accordé à *Opus International* :

[42] Deux conservatrices du MNAM suggèrent ainsi, en vue de réformer le musée et son service d'animation, de nouer des liens avec l'ARC actif dans l'autre aile du Palais de Tokyo (Mady Ménier, « Rapport sur le MNAM » (1968), *op. cit.*, p. 15 ; et Michèle Richet, « Analyse de la situation actuelle du MNAM et quelques suggestions demandées », 23 mars 1970, p. 17, AN 20144707/116, dossier « Rapports sur le MNAM 1968-1970 »).

[43] « Des organismes nouveaux, le Centre national d'Art Contemporain, la section Animation-Recherche-Confrontation (ARC) […] ont transformé profondément les rapports entre les responsables des établissements culturels et les artistes, apportant ainsi une nouvelle vitalité à la vie artistique de Paris. » (Note « Le Centre du plateau Beaubourg », 19 novembre 1970, non signée, AN 20090131/177).

[44] Ce qui deviendra le programme d'expositions « Ateliers Aujourd'hui » est imaginé dès 1974 par Maurice Eschapasse sur le modèle des expositions d'œuvres récentes à l'ARC (Maurice Eschapasse, « Proposition pour la programmation de la section des arts plastiques du Centre Beaubourg », 5 avril 1974, CP-CNAC/233).

[45] L'ARC « en se consacrant à un art d'avant-garde, engagé et volontiers contestataire, se prête admirablement à des activités diversifiées et "personnalisées" de pure animation quitte à, parfois, négliger l'information pure. » (Note « Projet d'un service d'animation culturelle, MNAM », non signée, vers 1970, AN 20090131/177).

[46] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Editions Ramsay, 1977, p. 34.

[47] « L'apparition de l'A.R.C. en 1967 a été une bouffée d'air frais dans les miasmes du conservatisme du boulevard Wilson » (Yann Pavie, « Vers le musée du futur. Pierre Gaudibert = l'A.R.C. », *op. cit.*, p. 27).

[48] Voir à ce sujet Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 249-251 ; et *supra*, chapitre 6, 3.3., note 162.

[49] *Ibid.*, p. 252-253.

[50] *Ibid.*, p. 253.

[51] Pierre Gaudibert, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Paris, Casterman, 1972.

On cristallise dans un lieu clos un certain nombre de tensions, d'enthousiasmes, de contestations, qui ne s'expriment pas alors au-dehors ; par conséquent, on permet à un public donné une fête limitée et partielle de type « soupape de sûreté ». C'est un lieu bien plus tolérant que d'autres, privés ou publics, la rue par exemple. La contradiction vient de ce que cet espace, dans la mesure où il est lieu d'expression de l'actualité, peut être un lieu de contestation du système, mais en même temps, du fait que cette contestation reste bloquée à l'intérieur de l'enceinte, elle est institutionnalisée et relativement désamorcée.[52]

C'est à ce moment qu'il choisit de démissionner, son départ de l'ARC étant effectif au printemps 1972. Le lieu néanmoins a fait les preuves de son utilité et reste à ce moment-là sans équivalent à Paris : le projet de centre à Beaubourg n'en est encore qu'à ses débuts, le MNAM, en sursis au Palais de Tokyo, apparaît paralysé et le CNAC, accaparé par la préparation du futur centre et confiné dans son hôtel particulier du VIIIe arrondissement, n'a jamais réussi à nouer de lien comparable avec le public parisien. La direction de l'Action culturelle de Paris choisit donc de maintenir et relancer l'organisation qu'elle avait imaginée quelques années plus tôt et nomme, un an après le départ de Gaudibert, l'une de ses collaboratrices, Suzanne Pagé, qui ouvre ainsi au printemps 1973 ce qu'il est convenu d'appeler l'ARC 2. Sous sa direction, l'institution tend à se recentrer sur la prospection et l'information relative à l'actualité des avant-gardes plastiques, éliminant une partie de l'ambitieux programme pluridisciplinaire de Gaudibert, dont un certain nombre de branches n'avaient cependant qu'une existence toute théorique. Elle atténue du même coup la dimension contestataire de l'institution façonnée par son prédécesseur – même si elle ménage en revanche une place importante et nouvelle aux artistes femmes, en lien avec les mouvements féministes de l'époque[53] [108]. Cette prise de distance relative vis-à-vis de la scène artistique française politisée est aussi la contrepartie d'une certaine internationalisation de son programme et de l'inscription de l'ARC dans le réseau des lieux d'exposition d'avant-garde européens, en particulier dans le monde germanophone, par exemple avec le Kunstmuseum de Lucerne (« Panamarenko », 1973), la collection Ludwig (« Art conceptuel et hyperréaliste dans la collection Ludwig », 1974), la Kunstakademie de Düsseldorf (« Klaus Rinke », 1976), la Nationalgalerie de Berlin (« Hannah Höch », 1976) ou encore la Städtische Galerie de Munich et le Kunstverein de Francfort (« Let's mix all feelings together », 1975)[54]. Les liens qu'elle noue en 1975 avec l'IKT, aux côtés d'ailleurs de Ceysson et Gaudibert[55], signalent un certain rattrapage des institutions publiques françaises vis-à-vis d'évolutions artistiques et institutionnelles dont elles s'étaient jusque-là largement exclues.

[52] Yann Pavie, « Vers le musée du futur. Pierre Gaudibert = l'A.R.C. », *op. cit.*, p. 28.

[53] Comme Pagé l'explique elle-même, « il y avait un féminisme qui commençait à s'annoncer d'une façon agressive à cette époque-là. Mais il n'y en avait pas beaucoup dans les musées (…). Il y avait un grand mépris pour l'art des femmes. Et sur le plan du marché, ça n'existait pas. Moi, j'en ai montré beaucoup (…) à cause de ça. » (Rebecca J. DeRoo, *op. cit.*, note 35, p. 234). Voir aussi à ce sujet Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 294-297.

[54] D'après Suzanne Pagé (éd.), *op. cit.*, p. 575-576 ; et Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 300-301.

[55] Voir *supra*, chapitre 9, 2.2.4.

1.1.3. De Bordeaux à Grenoble, le rôle décisif des élus locaux

Des conservateurs comme Besset ou Ceysson peuvent certes compter sur le soutien du ministère des Affaires culturelles, par des financements ou des dépôts d'œuvres[56] : celui-ci voit en eux des relais pour décentraliser la politique de la création artistique conçue à Paris et pour multiplier « des Centres Pompidou en province », selon la formule du président de Beaubourg Robert Bordaz[57]. Mais ces initiatives diverses sont néanmoins assez indépendantes de l'administration centrale et reposent plutôt sur des conditions politiques locales singulières, ce qui explique qu'elles restent encore assez isolées dans la France des années 1970. Ce n'est qu'au cours de la décennie suivante que leur travail pionnier, catalysée par la politique culturelle de Jack Lang, fera de nombreux émules, bien que de premières tentatives, encore timides et inabouties, soient lancées dès cette période pour tisser un réseau des lieux d'exposition de l'art contemporain hors de Paris, indépendamment d'ailleurs de la tutelle étatique. C'est le cas du Centre national de recherche, d'animation et de création pour les arts plastiques (CRACAP), fondé en 1970 par Marcel Evrard au Creusot[58], qui cherche un temps à devenir un relais pour l'art contemporain en province et à « coiffer les centres » d'art qui s'y consacrent, dénonçant d'un côté « le centralisme parisien et les crédits abusifs dont bénéficient Paris et notamment le Centre Beaubourg » et espérant, de l'autre, nouer d'« excellentes relations » avec celui-ci pour en diffuser les expositions[59]. Il organise à cet effet en 1974 et 1976, sous la houlette de Jean Clair, Michel Troche ou Pierre Gaudibert, des « rencontres nationales sur l'animation des arts plastiques en France », auxquelles participent la plupart des noms déjà cités (Besset, Ceysson, Froment, Giraudy ou Pagé)[60]. Un réseau de conservateurs de musées et d'organisateurs d'expositions engagés en faveur de l'art contemporain commence donc à se nouer aussi en France, même s'il est encore loin d'atteindre la densité du champ des curateurs ouest-allemands.

En effet, la France n'étant pas dotée de *Kunstvereine* ni d'une tradition d'ouverture des musées à l'art actuel, ces initiatives reposent à chaque fois sur l'alliance d'un spécialiste convaincu et d'un soutien politique local. A Saint-Etienne, après les difficultés financières rencontrées par Maurice Allemand, Ceysson bénéficie en 1973 d'une hausse considérable de son budget d'acquisition à l'initiative du maire radical-socialiste Michel Durafour, permettant en l'espace de deux ans l'acquisitions d'œuvres majeures d'artistes pop et minimalistes

[56] Voir les dépôts recensés pour le musée de Saint-Etienne par Claire Viallat, *op. cit.*, p. 17-18.

[57] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, *op. cit.*, p. 169.

[58] Le CRACAP est d'abord créé pour préfigurer l'« écomusée » du Creusot, un modèle novateur de musée ethnographique lié à son territoire d'implantation, inspiré par les thèses de la nouvelle muséologie française qu'incarne notamment Georges Henri Rivière. Voir à ce sujet : Pauline Corrias, Typhaine Le Foll, Morgane Moëllo, « L'Écomusée Creusot Montceau : métaphore d'un modèle exemplaire », *e-Phaïstos* [En ligne], vol. VIII, n°1, 2020. http://journals.openedition.org/ephaistos/7679 (consulté le 21 mai 2021).

[59] Danièle Giraudy, « Fiche culturelle. C.R.A.C.A.P. », 10 juin 1974, CP-CNAC/72, dossier « Expositions itinérantes. Optique : Beaubourg ».

[60] *Ibid.* Voir aussi Michèle Dardy-Cretin, *Michel Guy*, *op. cit.*, p. 284-285.

américains ainsi que d'un ensemble important d'artistes vivants français, de Dubuffet à Supports-Surfaces en passant par Klein[61] – des acquisitions d'autant plus facilités que Ceysson n'est plus obligé de soumettre ses choix à une commission des beaux-arts municipale aux goûts souvent conservateurs, comme devait encore le faire son prédécesseur[62].

> *Maurice Allemand avait donné l'idée d'un musée qui était un lieu où l'on faisait des expositions et où l'on montrait des choses un peu bizarres. Donc quand ils m'ont recruté, ils étaient plutôt pour quelqu'un qui s'intéresse à l'art du XXe siècle, je ne les choquais pas du tout. Maintenant un conservateur qui n'irait pas dans ce sens ne serait pas accepté par les élus quels qu'ils soient. Ils ne toléreraient pas un retour à ce qui se passait avant Maurice Allemand […]. Pour eux le musée devient un des éléments dynamiques de la ville. C'est un phénomène qui est en train de se généraliser en France.*[63]

Ce constat que dresse Ceysson en 1987 illustre bien les étapes successives que suit la reconnaissance de l'art contemporain dans les musées de province français, du travail pionnier d'un conservateur moderniste, isolé dans un musée municipal atone, à l'institutionnalisation d'orientations artistiques et muséographiques novatrices à l'échelle de la ville, de manière transpartisane, puis son extension à d'autres municipalités stimulées par cet exemple. Il montre aussi, comme l'exemple du CRACAP, que la diffusion de ces nouveaux modèles muséaux ne se limite pas à un schéma de diffusion du centre vers la périphérie, de l'administration d'Etat vers les collectivités locales, selon la vision tenace qu'en ont les élus et hauts fonctionnaires nationaux, à l'instar de Bordaz et de son projet, encore très malrucien en un sens, de « centres Pompidou en province ». Elle suit aussi des logiques de propagation plus horizontales, par imitation et émulation entre métropoles. C'est même le cas dans une certaine mesure à Paris où la création puis le prolongement de l'existence de l'ARC tient essentiellement au soutien de l'administration culturelle municipale dont les responsables, Trapenard et Debidour, défendent la programmation de Gaudibert face aux critiques des élus du Conseil de Paris[64].

Les cas de Bordeaux et Grenoble sont plus intéressants encore dans la mesure où l'action de Froment comme de Besset s'inscrit dans un contexte de développement d'une politique culturelle municipale ambitieuse et distinctive. A Bordeaux, si l'initiative de Froment découle du travail déjà effectué au sein de sa galerie, la possibilité de créer un lieu d'exposition à l'Entrepôt Lainé lui est néanmoins offerte par la municipalité. Celle-ci est alors dirigée par Jacques Chaban-Delmas, maire sans discontinuer depuis 1947 et premier ministre de Pompidou de 1969 à 1972, qui s'est imposé à Matignon comme la figure majeure d'un gaullisme social et moderniste, engagé dans une rivalité latente avec le président de la République, à travers son slogan d'inspiration kennedyenne de « Nouvelle société » et un discours qui accorde une place

[61] Claire Viallat, *op. cit.*, p. 66-67.
[62] *Ibid.*, p. 82.
[63] Cité dans *ibid.*, p. 15.
[64] Annabelle Ténèze, *op. cit.*, p. 253.

non négligeable au « développement culturel »[65]. Il peut, pour cela, mettre en avant son bilan culturel à Bordeaux, où il a su multiplier les initiatives, en jouant sur plusieurs registres afin de satisfaire à la fois sa droite et sa gauche (au risque aussi d'en subir parfois les critiques croisées). C'est ainsi qu'il crée en 1950 le Mai musical, un festival de musique savante de plus en plus critiqué au cours des années 1960 comme le symbole d'une culture élitiste – c'est pourtant lors de son édition 1973 que Froment organise l'exposition fondatrice du CAPC. Son pendant est le festival SIGMA, imaginé en 1965 comme une « semaine de recherche et d'action culturelle », nettement plus expérimental (jazz, danse contemporaine, théâtre d'avant-garde…), vu comme une « révolution culturelle » par la presse dans une ville plutôt traditionnelle et bourgeoise, et que l'on peut considérer comme le vrai précurseur du CAPC[66] – les deux se partagent d'ailleurs l'Entrepôt Lainé à son ouverture[67]. Cette dynamique de « changement, par accumulation »[68] caractérise un certain « chabanisme culturel »[69] qui entend, sans abandonner ses options passées, démontrer l'esprit de réforme de son héraut, en particulier dans l'après-1968, au moment où ses ambitions nationales sont au plus haut. Cette « volonté d'épouser le siècle », selon ses propres mots[70], est aussi une réponse aux contestations de l'époque : « à défaut d'une transition hardie, tout cassera, à moins de se décomposer », écrit-il après 1968[71]. C'est là une vision commune à toute une partie de la droite libérale à cette période, dont Georges Pompidou, comme nous le verrons ensuite, et qui profite aux propositions culturelles novatrices.

A Grenoble, l'arrivée au musée de Besset suit de peu l'impulsion donnée à l'action culturelle municipale par Bernard Gilman, militant de longue date de l'éducation populaire, entré en politique par l'adhésion au PSU, parti minoritaire creuset de la deuxième gauche, aux tendances autogestionnaires et porté de ce fait par Mai 68[72]. Sa nomination comme adjoint à la culture en 1965 résulte de l'élection comme maire d'Hubert Dubedout, qui symbolise alors tout à la fois l'idéal d'un socialisme municipal moderniste, indépendant des grands partis nationaux, et le dynamisme de la ville : pôle important de la recherche scientifique française depuis la fin des année 1950, elle accueille les Jeux olympiques d'hiver en 1968 et se voit gratifiée à cette occasion d'une Maison de la culture inaugurée par Malraux. Cette conjonction entre modernité politique, scientifique et culturelle nourrit ce que l'on appelle alors le « mythe de Grenoble »[73]

[65] Jacques Chaban-Delmas, « Jalons pour une nouvelle société », *op. cit.* Voir aussi *supra*, chapitre 7, 2.2.1.

[66] Sur ces deux festivals frères ennemis, voir Françoise Taliano-des Garets, *op. cit.*, p. 223-235. La formule de « révolution culturelle » est tirée d'un article du *Nouvel Observateur* de 1967 cité dans *ibid.*, p. 234.

[67] Romaric Favre, *op. cit.*, note 5, p. 85.

[68] *Ibid.*, p. 60.

[69] *Ibid.*, p. 58.

[70] Cité dans *ibid.*, p. 61.

[71] *Ibid.*

[72] Gil Emprin, « Les élites culturelles à Grenoble, des années 1940 aux années 1980 », *HALSHS* [En ligne], 2020, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02892808/document (consulté le 4 mai 2021).

[73] Bernard Bruneteau, « Le "mythe de Grenoble" des années 1960 et 1970 : un usage politique de la modernité », *Vingtième Siècle*, n°58, avril-juin 1998, p. 111-126.

et explique l'investissement des élus locaux dans une action culturelle qui se veut libérale et progressiste, au point de devenir un modèle étudié à Paris par le service des Etudes et recherches du ministère[74]. Dans ce cadre, et bien que ses projets les plus ambitieux soient restés inaboutis, Besset bénéficie d'une grande liberté et d'un fort soutien de la municipalité dans les choix qu'il effectue pour le musée[75]. Non seulement celle-ci fait passer les budgets d'acquisitions de 30 000 francs en 1964 à 500 000 dix ans plus tard[76], mais elle s'implique en profondeur dans la réflexion sur l'action culturelle, en particulier dans le secteur des arts plastiques : Gilman lui-même produit ainsi en 1977 pour le Conseil de l'Europe un rapport sur les moyens de renouveler l'institution muséale, inspiré par la nouvelle muséologie française et l'exemple de l'écomusée du Creusot. Il y défend le modèle d'un musée « foyer de création »[77], impliquant activement la population locale et mieux inséré dans la politique municipale afin de sortir de son isolement social, sans que cela n'obère pour autant le « rôle critique » qu'il doit jouer en tant que « lieu d'affrontement »[78]. On observe bien là, à l'échelle d'une ville, les affinités que nous avons déjà analysées au niveau national, en France aussi bien qu'en Allemagne et aux Etats-Unis, entre les engagements avant-gardistes d'intermédiaires artistiques novateurs et la volonté d'affichage, de la part de certains élus et responsables publics, d'une image de modernité et de libéralisme : ces valeurs se monnayent bien dans l'après-1968, a fortiori pour une équipe municipale présentée comme l'incarnation exemplaire d'une gauche rajeunie et autonome (vis-à-vis du centre parisien comme du parti communiste). On retrouvera aux racines du centre Beaubourg une symbolique politique comparable, mais du côté, cette fois, de la droite pompidolienne.

1.2. L'intervention de l'Etat dans les arts plastiques phagocytée par le projet Beaubourg

1.2.1. Au ministère, la poursuite de la politique de la création artistique

Au sein de l'administration d'Etat, bien que le Centre Pompidou constitue la grande affaire des années 1970, il ne résume pas non plus toute l'activité à cette période du ministère de la Culture en matière de création artistique. Les services dédiés conservent pour une grande part les hommes et les structures mis en place au cours la décennie Malraux. La direction des

[74] Bernard Gilman (éd.), *Dix ans d'action culturelle à Grenoble (1965-1975). Eléments pour un bilan*, Paris / Grenoble, service des Etudes et de la recherche du ministère de la Culture et de l'Environnement / service Evaluations et programmes de la ville de Grenoble, 1977 ; Jeanne et Didier Béraud, *Une Aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975*, Paris / Grenoble, Fondation pour le développement culturel / Centre d'information et de documentation socio-culturelles de la Ville de Grenoble, 1979.

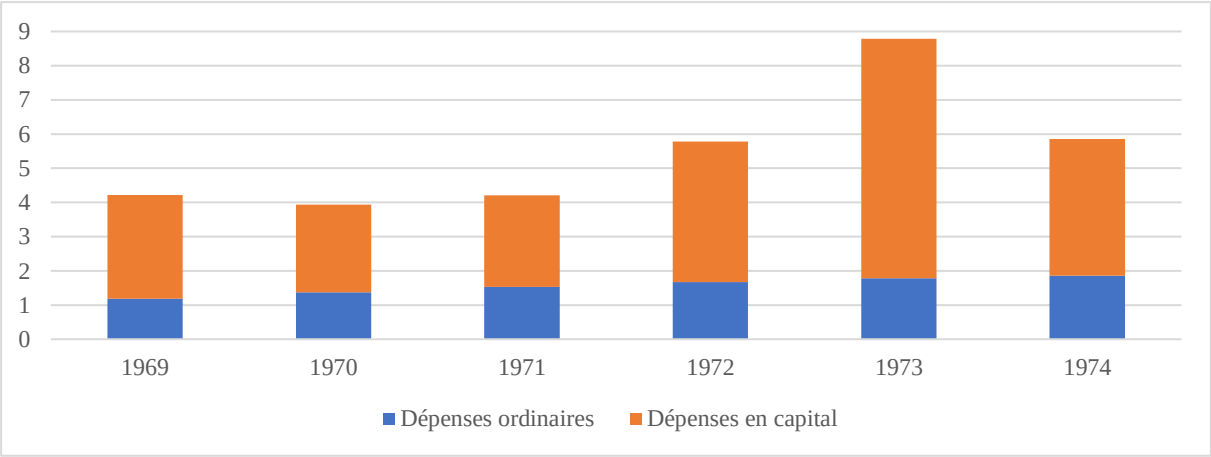
[75] « Au niveau municipal, mon interlocuteur institutionnel (et amical) était, de façon quasi-quotidienne, Bernard Gilman. Je n'ai eu en revanche qu'assez rarement l'occasion d'être reçu par Hubert Dubedout. Cependant, les décisions qu'il prenait au sujet du Musée montraient qu'il se tenait constamment informé des problèmes de celui-ci. C'est grâce à ces décisions qu'au début des années soixante-dix les conditions de fonctionnement et le rendement du Musée ont été améliorés de façon très importante, sans pourtant que puisse se produire le décollage qu'il souhaitait autant que l'équipe du Musée. » (Maurice Besset, cité par Nicolas Ballet, *Maurice Besset. Enseigner et exposer l'art abstrait (1969-1975)*, *op. cit.*, p. 37).

[76] Bernard Gilman, *Le Musée, agent d'innovation culturelle*, Strasbourg, Conseil de l'Europe / Conseil de la coopération culturelle, 1977, p. 8.

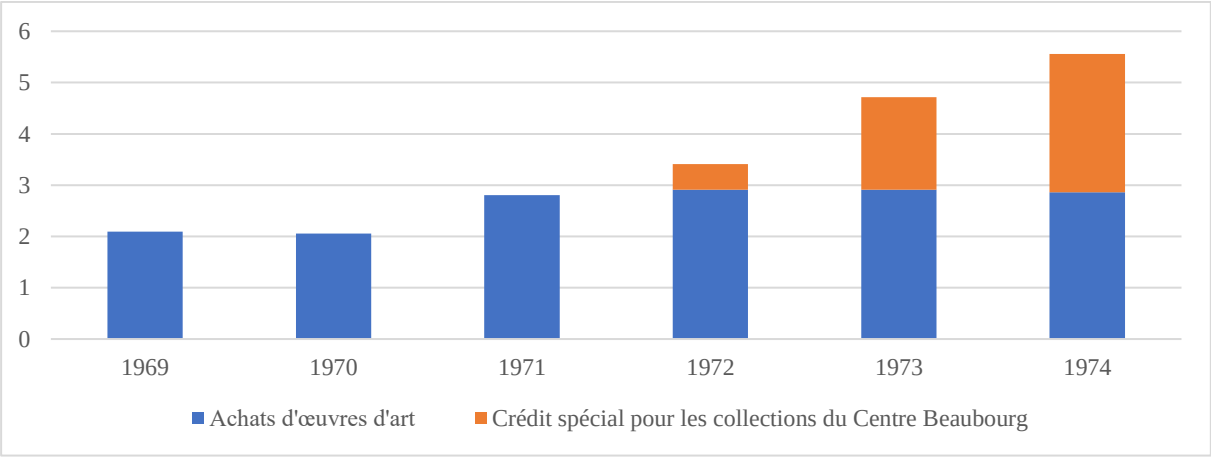
[77] *Ibid.*, p. 24.

[78] *Ibid.*, p. 33.

Arts et des lettres a été dissoute après de longs atermoiements en mars 1969, quelques mois avant le départ de Malraux, et ses composantes se sont autonomisées : le service de la Création artistique, toujours dirigé par Anthonioz (jusqu'en 1982), a ainsi gagné son indépendance, de même que la direction des Musées de France et une délégation générale à la formation et aux enseignements artistiques a été créée à part[79]. L'intérêt porté par le nouveau président à l'art contemporain constitue un aiguillon et une opportunité pour le SCA, dont le budget augmente fortement sous le mandat de Pompidou ainsi que ses fonds d'acquisition, dans la perspective du futur musée de Beaubourg. Ces augmentations conséquentes ne changent pas cependant son rang budgétaire, le SCA représentant toujours une part minime du budget culturel total (2,5% des dépenses de fonctionnement, 0,8% des dépenses d'équipement en 1975[80]), d'autant que les fonds mobilisés pour le Centre Pompidou ont été détachés du budget du ministère pour ne pas peser sur ses dépenses (et permettre aussi un contrôle plus direct du chef de l'Etat).



Graphique 16. Dépenses du SCA, 1969-1974 (en millions de Francs)[81]



Graphique 17. Budget d'acquisition du SCA, 1969-1974 (en millions de Francs)[82]

[79] C'est du moins la situation en 1975 : Secrétariat d'Etat à la Culture, *Dossier de presse*, « Missions et structures », octobre 1975, p. 3-6, AN 20090131/29.

[80] « Création artistiques : données financières 1975 », *Secrétariat d'état à la culture : activités 1975*, Paris, Secrétariat d'État à la Culture, 1975, p. 64, AN 20090131/28, dossier « Cabinet Michel Guy. Rapport d'activité ».

[81] D'après Bernard Anthonioz, « Bilan du Service de la Création artistique pour les années 1969-1974 », non daté (1974), AN 20090131/28, dossier « Cabinet Alain Peyrefitte. Bilan 1969-1974 ».

[82] D'après *ibid.*

Au-delà de ces chiffres, et indépendamment de la préparation du Centre Pompidou ou de la gestion du CNAC – qui constituent désormais les deux principaux organes d'intervention et pôles d'activité du ministère dans les arts plastiques –, le SCA mène diverses initiatives, certes moins remarquées, mais qui indiquent le cap franchi dans la politique de la création artistique par rapport à l'action encore assez sporadique et hésitante de la période malrucienne[83]. Le principal effort concerne la décentralisation artistique : si celle-ci constituait l'un des principaux mots d'ordre du ministère dès sa création, elle avait surtout impliqué jusque-là d'autres secteurs d'intervention, le théâtre et les Maisons de la culture au premier chef, et s'était limitée pour l'essentiel dans les arts plastiques au 1% artistique. De fait, explique une note ministérielle à l'été 1971, « jusqu'à une date récente, le Service de la Création artistique ne disposait d'aucune représentation sur le plan régional et départemental »[84]. Annonçant un an plus tard « son intention de développer l'organisation des expositions d'art contemporain […] dans les régions de France », Blaise Gautier reconnaît que « jusqu'à ce jour [..] il n'a pu répondre aux demandes dans ce sens qui lui parviennent, de tous les coins de France, depuis plusieurs années », son équipe au CNAC ayant « été absorbée par deux autres tâches importantes : la présentation au public de l'œuvre des grands artistes européens que Paris avait négligés ; la préparation de la réalisation du centre Beaubourg »[85]. C'est donc à partir de 1971-1972 que la décentralisation de la diffusion de la création plastique s'impose parmi les priorités du SCA, après une décennie prédominée par les objectifs rénovation du MNAM et de rétablissement du rang parisien sur la scène artistique internationale. C'est d'autant plus le cas que l'administration commence à changer de regard sur les actions menées en la matière hors de Paris. D'abord parce que des initiatives autonomes notables, comme nous l'avons vu, se développent dans plusieurs villes, contribuant à crédibiliser l'action d'institutions municipales traditionnellement considérés avec méfiance rue de Valois[86] ; mais aussi du fait de la réorientation des principes de l'action culturelle d'Etat après Mai 68 et le départ de Malraux, qui rompt avec une vision caricaturale de la province comme terre culturellement vierge à défricher et ensemencer – aussi bien au ministère qu'au sein de la commission culturelle du Plan, comme nous l'avons vu. Ces évolutions extérieures et ce changement de doctrine contribuent à redéfinir la politique de la création artistique comme réponse à diverses demandes sociales (en partie du moins) :

[83] On trouve dans les archives du ministère plusieurs bilans et programmes de l'action du SCA dressés vers la fin du mandat Pompidou, sur lesquels nous nous appuyons ici : Bernard Anthonioz, « Principales questions en cours d'étude concernant le Service de la Création artistique », 2 mai 1973, AN 20090131/289 ; Bernard Anthonioz, « Bilan du Service de la Création artistique pour les années 1969-1974 », non daté (1974), AN 20090131/28, dossier « Cabinet Alain Peyrefitte. Bilan 1969-1974 » ; « Note sur le projet de budget de la création artistique pour 1975 », non signée et non datée, AN 20090131/289.

[84] « Note sur l'action du Service de la Création artistique dans les Régions », 24 juin 1971, non signée, AN/ 19900424/2.

[85] Procès-verbal de la « Réunion d'information pour les Directeurs Régionaux et Correspondants Permanents du Ministère des Affaires Culturelles » du 21 septembre 1972, p. 43, CP-CNAC/74.

[86] Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 143-175.

L'absence d'un correspondant officiel sur le plan régional pour le Secteur des Arts Plastiques n'avait autrefois qu'une moindre importance lorsque l'activité artistique était en Province le fait de quelques groupements d'artistes souvent d'amateurs dont le rayonnement ne dépassait guère leurs résidences. La situation a évolué. La curiosité du public pour les Arts se développe avec la presse d'information, la radio, la télévision ; l'activité culturelle dans les Villes ne peut plus ignorer les manifestations de l'Art contemporain. Des centres d'art se forment, des Galeries s'ouvrent, des collectivités souhaitent intégrer dans leur cadre de vie des œuvres de peinture ou de sculpture. Enfin […] beaucoup d'artistes n'hésitent pas à s'établir ou à rester en Province.[87]

Ces nouvelles intentions se traduisent donc par le renforcement des conseillers régionaux de la création artistique, des postes établis en théorie depuis 1965, mais pour la plupart non pourvus à cause de difficultés de recrutement[88]. Le SCA, encouragé sur ce point par le Plan, professionnalise ces fonctions et les intègre à l'administration déconcentrée du ministère, afin non seulement de mieux superviser le 1% artistique (soit la mission principale de ces conseillers au départ), mais aussi d'en faire de véritables courroies de transmission de l'information sur les mesures et activités artistiques, du ministère vers les régions et vice-versa. Parallèlement, il entreprend, à travers son bras armé du CNAC de multiplier à travers le pays les expositions itinérantes d'art contemporain. D'autre part, les achats du CNAC ne nourrissent pas seulement son programme d'expositions et les fonds destinés au futur Centre Beaubourg mais abondent le Fonds national d'art contemporain (FNAC)[89] qui prête et met en dépôt un certain nombre de ses œuvres en France et à l'étranger, que ce soit pour des expositions dans des musées, des Maisons de la culture, des MJC, etc. ou pour le décor des bâtiments officiels[90]. C'est ainsi,

[87] « Note sur la création de Délégués régionaux de la Création artistique », vers 1973, AN/20090131/289.

[88] Il s'agit en effet jusqu'alors de postes à temps partiel quasi bénévoles, attribués à des fonctionnaires accaparés par d'autres activités (conservateur de musées, professeur des beaux-arts, etc.) ou même à de simples amateurs d'art locaux (« Note sur l'action du Service de la Création artistique dans les Régions », 24 juin 1971, *op. cit.*).

[89] Cette forêt de sigles, souvent très proches, peut être source de confusion. Contrairement à ce qui est parfois avancé, le Fonds national d'art contemporain n'est pas créé à proprement parler en 1976. Il est déjà désigné sous ce nom dans de nombreux documents administratifs antérieurs à cette date – c'est le lointain héritier de la collection d'Etat constituée au moment de la Révolution française, avec la création en 1791 de la Division des Beaux-arts. Un arrêté précisant les modalités de « gestion des œuvres du fonds national d'art contemporain » est bien signé en revanche par Michel Guy le 25 mai 1976, comprenant, dans son septième article, l'abrogation de l'arrêté du 23 octobre 1967 qui avait institué le Centre national d'art contemporain. C'est donc la dissolution définitive du CNAC qui amène à revoir les prérogatives du service de la Création artistique en matière d'acquisitions et de commandes d'œuvres, puisque celles-ci étaient administrées depuis 1967 à travers le CNAC, placé sous sa dépendance. Le CNAC ayant désormais fusionné avec le MNAM au Centre Pompidou, au sein d'un établissement public largement indépendant du SCA et qui dispose de ses propres procédures et budgets d'acquisitions, les activités de commande et d'achats d'œuvres du SCA se recentrent sur le développement du FNAC, qui constitue pour ainsi dire sa collection en propre (mais dont les œuvres peuvent passer, 125 ans après la naissance de leur auteur, sous contrôle de la direction des Musées de France). Ajoutant une nouvelle pièce à ce poétique système de codification bureaucratique, le FNAC est passé depuis 1982 sous la tutelle d'un autre établissement public, le CNAP (Centre national des arts plastiques), au départ rattaché à la délégation aux Arts plastiques : celle-ci est créée en cette même année 1982 par Jack Lang et prend la place au sein du ministère du service de la Création artistique institué en 1962 (lequel avait en fait déjà été remplacé en 1979 par une autre direction administrative, à la brève existence, et dont on épargnera ici le nom). Cette délégation aux Arts plastiques ne doit pas être confondue avec le département des Arts plastiques, au sigle identique, et dont on reparlera plus loin : cette éphémère structure, placée sous la direction de Pontus Hultén de mars 1973 à janvier 1976, était chargée des arts plastiques au sein de l'établissement public du Centre Pompidou alors en construction (avant de reprendre le nom de Musée national d'art moderne, une fois la fusion avec CNAC et le transfert des collections du Palais de Tokyo acquis).

[90] De 1968 à 1974, 800 œuvres du Fonds ont circulé pour garnir les cimaises d'environ 200 expositions en

espère le SCA, que « l'intervention de l'Etat dans la création artistique n'apparaîtra plus comme limitée exclusivement à la Capitale. Les Régions pourront […] entretenir entre elles et avec Paris une émulation et une coopération profitable à tous »[91].

Outre ces initiatives pour mieux diffuser l'art contemporain, assez nouvelles par rapport aux années 1960, des efforts continuent d'être menés pour soutenir la création artistique, raison d'être originelle de ce service ministériel. L'instrument principal de cette politique, le 1%, est alors critiqué, aussi bien sur la valeur de ses résultats que sur le manque de rigueur de ses procédures[92]. Il fait l'objet d'une réforme, par un arrêté le 6 juin 1972 étendant son application au-delà du bâti scolaire et améliorant la sélection et l'implication des artistes[93]. Le ministère renforce aussi la construction d'ateliers[94], en particulier à Paris, auquel « les jeunes artistes ont pendant quelques années parfois préféré New-York, ou aussi Milan, Düsseldorf et Amsterdam »[95], comme l'on s'en inquiète alors. Cette préoccupation est soutenue par le projet Beaubourg, autour duquel on imagine « installer des ateliers », un objectif « *essentiel* si l'on veut redonner à Paris un rôle important dans la vie des Arts »[96]. Plus novateur, enfin, le ministère met en place en septembre 1971 un nouveau dispositif, l'aide à la première exposition, en collaboration avec le Comité professionnel des galeries d'art[97]. Conçue pour « donner un peu d'audace aux galeries », comme l'explique Boudaille[98], cette initiative de Jacques Duhamel répond à une logique de soutien aux jeunes artistes par leur insertion sur le marché de l'art, avec pour objectif également de rajeunir et d'« avant-gardiser » le marché de l'art français, dont la faiblesse constitue l'un des grands désavantages de la scène nationale par rapport à ses rivales, qu'il s'agisse du prospère marché de l'art américain ou du réseau très avant-gardiste et international des galeries et collectionneurs ouest-allemands. Ces diverses initiatives, quoique modestes, participent de la reconnaissance de la politique artistique menée sous Pompidou, par une partie du monde de l'art du moins[99]. Elles indiquent aussi que son fil directeur demeure, dans les années 1970, le rétablissement du rayonnement artistique de Paris à l'étranger.

France et 200 œuvres à l'étranger ; 22 musées, 40 ambassades et 52 municipalités ont bénéficié de ses dépôts d'œuvres (« Gestion du Fonds National d'Art Contemporain et du Dépôt des œuvres d'Art de l'Etat », note non signée et non datée (vers 1974), AN/20020455/16).

[91] « Note sur l'action du Service de la Création artistique dans les Régions », 24 juin 1971, *op. cit.*

[92] Voir l'exposition organisée en 1970 par le CNAC, *Art et architecture, bilan et problèmes du 1%, op. cit.*

[93] Procès-verbal de la « Réunion d'information pour les Directeurs Régionaux et Correspondants Permanents du Ministère des Affaires Culturelles » du 21 septembre 1972, *op.cit.*, p. 42.

[94] Georges Boudaille, « 1er bilan d'un septennat », *Le dossier des Nouvelles littéraires*, non daté (vers 1972), AN 20090131/200, dossier « Biennale de Paris 1973 ».

[95] Note non signée, « Le Centre du plateau Beaubourg », novembre 1970, AN/20090131/177.

[96] Sébastien Loste, « Note à l'attention du Président de la République sur le Centre d'Art Moderne du Plateau Beaubourg », 14 février 1970, p. 17, AN 20090131/177.

[97] Comité professionnel des galeries d'art, « Institution d'une aide à la première exposition », 29 octobre 1971, CP-CNAC/66.

[98] Georges Boudaille, « 1er bilan d'un septennat », *op. cit.*

[99] « Il est difficile de se prononcer sur un septennat qui n'en est encore qu'à mi-parcours ; mais, ce qui justifie ces lignes, c'est qu'il s'est effectivement passé quelque chose de nouveau. Il y a eu cette exposition sur laquelle je préférerais ne pas revenir [*« Douze ans d'art contemporain en France »*], il y a ce projet de musée, il y a le

1.2.2. Le CNAC : entre expansion et subordination au Centre Beaubourg

Ces initiatives ministérielles démontrent néanmoins, malgré la stabilité des structures administratives issues de la période Malraux, la marginalisation progressive du SCA et de son directeur Anthonioz[100]. Les fonctions attribuées au Centre national d'art contemporain tendent en effet à externaliser l'action du SCA. Car le CNAC n'est pas seulement un lieu d'exposition installé rue Berryer, il est le bras armé du ministère pour l'organisation de toutes ses expositions d'art moderne et contemporain, à Paris et en France, et notamment les grandes expositions du Grand Palais qui scandent la période 1969-1977, annonçant et préparant l'ouverture du Centre Pompidou, de « L'art du réel. USA 1948-1968 » (1968) [57] à « Max Ernst » (1975) en passant par « Douze ans d'art contemporain en France » (1972). C'est aussi via le CNAC que se font les acquisitions du SCA et l'attribution de certaines de ses bourses comme l'aide à la première exposition (jusqu'en 1974). C'est également un centre de documentation, sous l'impulsion de Germain Viatte, qui s'efforce tout à la fois de réunir un maximum d'informations sur la scène artistique française, sur l'actualité internationale et de les diffuser en retour via plusieurs publications. C'est enfin un organe de réflexion et de préparation du futur musée de Beaubourg, d'autant que son directeur inaugural, Pontus Hultén, n'est nommé que tardivement (à l'été 1973) et que les équipes du MNAM, dirigées par Jean Leymarie, renâclent dans les premiers temps à s'impliquer dans un projet perçu comme une menace pour leur institution.

Le mandat Pompidou marque donc une nette inflexion dans la courte histoire du CNAC. D'un côté, les décisions présidentielles bousculent les structures à peine établies de la jeune organisation[101] et la condamnent à terme à disparaître – elle célèbre sa fin le 7 juillet 1975 par un grand banquet artistique [115] organisé par Daniel Spoerri au milieu d'œuvres de Raymond Hains[102]. Mais c'était, au fond, la perspective que se donnaient déjà ses fondateurs, qui ne le voyaient jamais que comme un organe de transition face aux difficultés à réformer le MNAM, dont on estimait en 1966 qu'elles se résoudraient dans les « cinq ou dix prochaines années »[103]. D'un autre côté, ces nouvelles initiatives lui confèrent une importance inespérée au moment de sa fondation. De fait, à l'exception de son directeur Blaise Gautier[104], la plupart des hommes

développement du 1%, il y a la toute nouvelle aide à la première exposition, il y a l'augmentation sensible mais toujours insuffisante du budget du ministère des affaires culturelles. » (*Ibid.*).

[100] « Si l'autonomie du Musée d'art contemporain n'a pas grande importance psychologique pour la Direction des Musées de France (le Musée National d'Art Moderne est déjà très à part), il n'en sera pas de même pour le Service de la Création Artistique. D'où les difficultés éprouvées par M. Anthonioz à l'idée de s'adapter à une situation qu'à première vue il considère comme une diminution notable de son autorité. » (Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, 27 juin 1972, AN 574AP/10).

[101] Le conseil d'administration du CNAC convient le 12 novembre 1972 d'une réorganisation en profondeur afin de se concentrer sur l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France », la collaboration avec le FIC créé quelques mois plus tôt et la préparation de Beaubourg, pour lequel Viatte est détaché (CNAC-CP/2).

[102] Oriane Villatte, « Peut-on considérer la programmation du CNAC comme une préfiguration de celle du Centre ? », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 80.

[103] Hubert Poyet (?), « Note sur le Musée national d'art moderne », *op. cit.* Voir *supra*, chapitre 3, 4.6.

[104] Dont le rôle à Beaubourg se limitera à la direction de la Revue parlée, un organe chargé de l'organisation

du CNAC vont y jouer un rôle de premier plan, à court et long terme. Abadie, Eschapasse, Pacquement et Viatte intègrent ainsi l'équipe des conservateurs du nouveau MNAM dès son ouverture et certains en deviendront par la suite les directeurs, comme Viatte (de 1992 à 1997) ou Pacquement (de 2000 à 2013). Parallèlement, la création du Fonds d'intervention culturelle donne aussi une force de frappe supplémentaire au CNAC, chargé de constituer un fonds d'expositions itinérantes pour celui-ci. C'est là une opportunité pour répondre aux demandes d'œuvres et d'expositions que reçoit Gautier de la part de nombreux lieux non-parisiens et compléter les efforts de décentralisation de l'action du SCA que nous avons évoqués plus haut, en leur donnant les moyens de cette ambition : pour sa première année en 1971, le FIC verse 500 000 francs au CNAC à cet effet, une somme qui s'ajoute à la subvention de 250 000 francs que verse au même moment Beaubourg pour une étude sur l'aménagement et l'animation du futur centre et à celle de 75 000 francs attribuée par le ministère pour les débuts de l'aide à la première exposition[105]. Le budget de la jeune organisation, qui s'élevait à 300 000 francs pour sa première année d'exercice en 1968 passe ainsi à plus de 2,5 millions en 1972[106].

Le stimulus donné à la politique de l'art contemporain au tournant des années 1970 décuple donc les moyens du CNAC, établi en 1967 comme une organisation modeste et précaire visant à compléter certaines lacunes du MNAM mais devenu quatre ans plus tard l'un des outils majeurs de l'intervention de l'Etat dans ce domaine. Le partenariat avec le FIC lui permet ainsi d'organiser plus de 25 expositions itinérantes entre 1969 et 1974 : montrées 240 fois au total, elles sont présentées bien sûr dans des musées, mais aussi – et c'est là une nette différence vis-à-vis de la décentralisation malrucienne, ordonnée autour des « modernes cathédrales » des Maisons de la culture – dans des MJC (35 expositions), des associations diverses (15 expositions), des écoles des Beaux-arts (10 expositions) et même des centres commerciaux (10 expositions) ou des comités d'entreprises (3 expositions)[107]. Comprenant des expositions présentées d'abord rue Berryer, comme celles sur Boltanski et Le Gac, Ernst ou Monory[108], ce programme inclut aussi des expositions conçues pour circuler, plus historiques et didactiques[109], et des propositions extérieures, conçues par des institutions municipales avant d'être relayées par le CNAC à travers le territoire, conformément à la volonté exprimée par le président de Beaubourg, Robert Bordaz, d'éviter « d'imposer du haut de ses certitudes je ne sais quelles

de débats, conférences, performances et autres événements intellectuels et artistiques (Marianne Alphand, « Revues parlées », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 282-284).

[105] Procès-verbal de la réunion du 14 décembre 1972, CP-CNAC/8, dossier « Association du CNAC ».

[106] « Comptes et budgets », réunion du 5 mars 1973, CP-CNAC/8, dossier « Association du CNAC ».

[107] « VIIe Plan. Rapport sur les expositions itinérantes du CNAC, 1969-1974 », annexe à une note de Dominique Ponnau sur « Les relations futures entre le Centre Beaubourg et les Musées de Province », non datée (été 1974), AN/20090131/178, dossier « Réunion interministérielle du 31 juillet 1974 ».

[108] « Programme des expositions itinérantes réalisées avec le concours du Fonds d'intervention culturelle. Eté 1972 », 20 juin 1972, AN/19880465/64, dossier « CNAC Expositions. 1969-1974 »

[109] « Les débuts de l'abstraction », « Aspects de l'informel », « Naissance de l'art optique », « Nouveaux réalistes », etc. (« Projet de programme pour le Fonds d'intervention culturelle », non daté, CP-CNAC/72).

vérités d'évangile » et de préférer aux « parachutages parfois intempestifs » des expositions « comport[ant] des "pages blanches" à remplir par les responsables locaux »[110]. Non seulement le CNAC enclenche donc à partir de 1971 une politique de décentralisation et de démocratisation de l'art contemporain, relativement absente de ses missions initiales et des préoccupations du ministère Malraux en matière d'arts plastiques, mais ses responsables cherchent en outre à échapper aux conceptions strictement légitimistes de l'action culturelle, suivant en cela la réorientation générale déjà observée au niveau du ministère comme du Plan.

1.2.3. « Subversion non *contre* mais *pour* la Société » : le VIe Plan et la création artistique

Une troisième instance, enfin, est impliquée dans la définition de la politique artistique d'Etat, à savoir le Plan. Nous avons évoqué au chapitre 7 les orientations générales de la commission culturelle, mais sans aborder le détail de ses recommandations en matière d'arts plastiques. Or, comme s'en félicite Anthonioz auprès de ses collaborateurs du CNAC après les premières réunions fin 1969, « le climat était […] nouveau » : « la création m'a semblé enfin considérée comme le problème majeur »[111]. Dans les faits cependant, l'influence du Plan dans ce domaine ne doit pas être exagérée. D'abord, si la commission culturelle du VIe plan tend à s'autonomiser du ministère et même à en faire la critique, comme nous l'avons vu, c'est moins le cas du groupe de travail Arts plastiques. Bien que ses membres soient étrangement assez éloignés du monde de l'art (plutôt spécialistes de lettres et actifs dans l'enseignement[112]), leurs discussions sont menées en liaison étroite avec le SCA et son principal représentant Jacques Demougin présente leurs réflexions en détail en 1970 au conseil d'administration du CNAC[113], qu'il intègre un an plus tard[114], avant d'en devenir le trésorier[115]. De manière générale, si le nombre croissant d'organismes gravitant autour du SCA (CNAC, FIC, FNAC, groupes de travail du Plan, Centre Beaubourg, expositions du Grand Palais, etc.) peut laisser penser à une extension et une ramification de l'administration des arts plastiques, c'est en réalité toujours la même petite équipe de responsables (Anthonioz, Gautier, Viatte, Mathey, etc.) qui supervise et oriente les activités d'une organisation à l'autre. La multiplication des structures (et des budgets afférents) sert donc l'augmentation de leurs capacités d'action, mais ne correspond pas à un processus de différenciation et de spécialisation administratives à proprement parler.

D'autre part, les marges de manœuvre de ce groupe de travail s'avèrent limitées, dans la mesure où il coïncide avec les débuts du projet Beaubourg, sur lequel peu d'informations sont

[110] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou. Une nouvelle culture*, *op. cit.*, p 168-169.

[111] Procès-verbal de la réunion du 9 décembre 1969, CP-CNAC art. 8, dossier « Association du CNAC ».

[112] Son président, Gérald Antoine, docteur en lettres, est recteur de l'académie d'Orléans et ses deux membres les plus actifs, Jacques Demougin et Pierre Quoniam sont pour l'un éditeur chez Larousse et directeur de la revue *Littérature* (liée à l'université de Vincennes), pour l'autre spécialiste de la Rome antique, inspecteur des Musées et professeur à l'université de Lyon (avant de prendre en 1972 la tête du Louvre).

[113] Procès-verbal de la réunion du 10 juin 1970, CP-CNAC/8, dossier « Association du CNAC ».

[114] Procès-verbal de la réunion du 6 octobre 1971, CP-CNAC/8, dossier « Association du CNAC ».

[115] Procès-verbal de la réunion du 5 mars 1973, CP-CNAC/8, dossier « Association du CNAC ».

encore disponibles et qui est, surtout, exclu du budget du ministère des Affaires culturelles et donc du périmètre du Plan[116] : à la commission culturelle qui s'inquiète que le budget considérable de Beaubourg puisse être prélevé sur son enveloppe, Pompidou garantit qu'il sera « hors plan » (« C'est mon affaire »)[117]. De ce fait, une partie de la feuille de route donnée au groupe Arts plastiques fin 1969 est rendue d'emblée caduque par le lancement concomitant du projet présidentiel : l'une de ses principales missions consistait en effet à concevoir une Fondation nationale pour la création artistique[118], l'un des deux grands programmes novateurs, avec le FIC, imaginés par la commission culturelle du VIe Plan. Cette fondation, pour laquelle René de Montaigu, un important collectionneur d'art moderne, rédige un rapport, vise à encourager le mécénat public et privé : il s'agit « de créer une institution qui définisse une politique dont le Gouvernement n'apparaîtra pas directement responsable et qui offrira ainsi une chance supplémentaire, dans un climat nouveau, aux créateurs »[119]. Ce projet, marque du libéralisme économique qui pointe alors dans les réflexions des administrations culturelles, encore timidement et sans grand débouché au début des années 1970, n'est cependant pas poussé à son terme, doublé par un projet Beaubourg autrement plus ambitieux[120].

En conséquence, l'intérêt des travaux du Plan tient moins au rôle effectif qu'ils vont jouer dans l'orientation de la politique des arts plastiques au début des années 1970 qu'à leur valeur symptomatique, comme lieu d'explicitation des réflexions, objectifs et débats qui animent alors les décideurs de cette politique. Le rapport du groupe Arts plastiques exprime en effet un rejet de tout conservatisme esthétique[121], une conception discontinuiste de l'histoire de l'art[122], une attention accrue aux récentes remises en cause des conventions de l'œuvre d'art autonome[123], qui marquent le franchissement d'un nouveau degré dans l'adhésion aux représentations avant-gardistes de l'art, par rapport aux engagements modernistes plus retenus et esthètes de la

[116] Il faut rappeler que le Plan ne peut financer que les dépenses d'équipement et non les frais de fonctionnement courant (comme la programmation du CNAC) : c'est bien pourquoi les IVe et Ve Plans s'étaient concentrés sur le projet de Musée du XXe siècle. L'exclusion de Beaubourg de son champ de compétence tend donc à le vider de son utilité et explique le plafonnement du budget des arts plastiques à un niveau assez bas : 40 millions de francs sur les 2 milliards de la commission culturelle (Groupe de travail Arts plastiques, « Note sur l'exécution du 6ème Plan dans le domaine des arts plastiques 1971-1972 », 16 mai 1972, AN 19900424/2, dossier « VIe Plan, Divers »).

[117] Annotations manuscrites à une note de Henri Domerg à Georges Pompidou, 1er décembre 1970, 574AP/10.

[118] « Rapport du groupe "Arts plastiques" », mars 1971, AN 19900424/2, dossier « VIe Plan. Rapport groupe de travail "Arts Plastiques" ».

[119] « Rapport du groupe "Arts plastiques" », *op. cit.*, p. 8.

[120] « Dans l'ignorance de la forme et des attributions qui seront celles du Centre du Plateau Beaubourg, il n'a pas paru possible pour le moment au groupe de travail […] de recommander ou non l'institution d'un nouvel organisme. Le groupe fait remarquer en effet que certains des éléments qui seront réunis dans le Centre Beaubourg ont déjà engagé au moins partiellement certaines des actions qu'il est souhaitable de promouvoir. » (*Ibid.*, p. 9).

[121] « De même que l'enseignement ignore l'art vivant et entoure de gloses historiques et érudites les œuvres du passé, de même l'écueil de la politique culturelle est de s'en tenir à la rétrospective, au musée » (*ibid.*, p. 3).

[122] « L'évolution culturelle n'a pas l'allure simple d'une progression continue : elle procède par bonds, heurts et rupture » (*ibid.*, p. 2).

[123] « Peu d'artistes aujourd'hui distinguent leur création de son insertion dans le monde. […] La notion même d'œuvre d'art évolue de jour en jour. A côté de la création traditionnelle de l'artiste, tableau, sculpture, céramique, œuvre conçue indépendamment du cadre où elle se placera, œuvre conçue pour durer, se situent les interventions de l'artiste dans le cadre de vie quotidienne » (*ibid.*, p. 2).

période Malraux. Il imagine en outre des modèles de diffusion et d'animation orientés vers l'implication active du public, obtenue par la polyvalence, non seulement entre disciplines artistiques, mais aussi entre la sphère des activités culturelles et celles loisirs extra-artistiques, proches en cela des options qui gouvernent au même moment la conception de Beaubourg[124].

Parallèlement, un rapport plus touffu sur les enseignements artistiques, intitulé « De l'art, pour vivre », défend quant à lui, contre l'éducation comme « agent d'intégration du présent au passé », une « préparation à la création continue »[125]. Il représente surtout un exemple remarquable d'infusion, au sein du Plan, de la « critique artiste » galvanisée par Mai 68[126], et notamment de trois de ses principaux thèmes. C'est, tout d'abord, l'ambition, teintée de vitalisme et de spontanéisme, d'abattre les frontières entre l'art et la vie, pour redonner sa centralité au premier et sa richesse à la seconde[127]. C'est ensuite « la substitution de l'appel à la créativité à la sacralisation de l'œuvre »[128] : à rebours de la représentation aristocratique et oraculaire de l'artiste qui prévalait encore dans les discours de Malraux, il s'agit désormais de promouvoir l'image de l'artiste comme travailleur ordinaire et, corrélativement, l'idée d'un potentiel artistique gisant en chaque individu[129]. C'est, enfin, un rejet tout à la fois de la rationalité bureaucratique et de la marchandisation, jugées aliénatrices pour l'homme en général et étouffantes pour la créativité artistique en particulier[130] – un thème caractéristique de cette « critique artiste », mais qu'il peut sembler cocasse de voir formulé au sein même de l'organe central de planification économique de l'Etat français. Si le discours se fait ici politique, défendant jusqu'à un certain point les mobilisations de 1968[131], il oscille cependant entre une critique aux accents utopiques parfois débridée et une prise de distance vis-à-vis des

[124] « Ainsi l'espace réservé plus particulièrement aux activités culturelles n'aurait plus l'allure d'un équipement didactique, à usage discontinu, réservé au spectacle passif, mais il s'organiserait autour de locaux consacrés à des activités spontanées et quotidiennes. Peut-être faudrait-il trouver au XXe siècle des formules analogues aux thermes romains, réunissant autour d'équipements sportifs et des lieux privilégiés de la vie sociale, bibliothèques, pinacothèques, salles de lectures publiques, etc. » (*ibid.*, p. 5).

[125] Intergroupe Affaires culturelles, Education nationale, « Projet de rapport sur les enseignements artistiques », octobre 1970, p. 4, AN 19900424/2, dossier « VIe Plan. Rapport groupe de travail "Arts Plastiques" ».

[126] Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard, 2011, p. 85-91.

[127] « L'analyse qui suit se fonde sur un […] postulat, à savoir que l'art et la vie sont un […]. Là où la création artistique est absente, la vie se meurt. L'art n'est pas un ajout, un surplus, un objet, un produit de luxe à réserver aux économiquement forts. Il est, comme la morale, une fonction fondamentale, une exigence de cohérence de l'homme avec son milieu […]. Il faut faire confiance aux spontanéités de la vie et croire, plus qu'à sa règlementation, à son épanouissement c'est-à-dire à l'art. » (« Projet de rapport… », *op. cit.*, p. 3 et p. 12).

[128] Selon la formule d'Emmanuelle Loyer, « 1968, l'an I du tout culturel ? », *op. cit.*, p. 110.

[129] « Le poète, l'artiste […] ne sont pas différents, autres, démiurges en communication avec un au-delà réservé à ceux qui possèdent le langage sacré. Ils […] ont su mieux préserver ou développer leur créativité. A la limite ce sont des travailleurs comme les autres. […]. La capacité de création artistique est, autant et en tout cas mieux que ne le prétendait Descartes du bon sens, la chose du monde la mieux partagée. […] L'homme engendre l'art par fonction naturelle […]. Encore faut-il que le poids des diverses aliénations lui laisse autre chose qu'un champ dérisoire d'activités possibles » (« Projet de rapport sur les enseignements artistiques », *op. cit.*, p. 3).

[130] « La raison la plus générale de l'infécondité artistique mondiale est que *le devenir humain n'est pas posé comme but des Sociétés dans le monde moderne* […] Dans le monde dit libre le guide reste le marché […] Aujourd'hui tout est débusqué sous les projecteurs de l'économie et du contrôle de l'Etat. » (*Ibid.*, p. 6).

[131] « Les journées de Mai, pour ambiguës qu'elles aient été, furent un signe de manque autant qu'une preuve de santé d'un organisme manifestant son désaccord » (*ibid.*, p. 7).

contestations contemporaines, pour promouvoir plutôt une sorte de subversion réconciliatrice – une ambition oxymorique que l'on retrouvera tout au long de la conception de Beaubourg :

> *Une éducation véritable ne peut être que subversive. Subversion non* contre *mais* pour *la Société […]. Au même plan que la formation aux communications ou aux techniques, au même plan que la lutte pour la santé, il faut désormais placer la formation artistique sans laquelle l'homme privé du contact alourdissant mais vrai des choses, risque de passer sa vie sans vivre et de se révolter comme se révoltent des moutons, sans raison autre que l'excès de l'ennui.*[132]

2. Beaubourg, l'avant-garde comme stratégie institutionnelle

Contrairement à nombre des institutions que nous avons abordées jusqu'à présent, le Centre Pompidou constitue un champ de recherche bien défriché, sur lequel existent en outre des sources primaires publiées conséquentes. Sans prétendre donc produire ici une nouvelle étude exhaustive sur sa création et ses débuts, il apparaît nécessaire, en guise de préambule, de rappeler la chronologie des événements qui ont conduit à l'ouverture en janvier 1977 sur le plateau Beaubourg du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou – avant d'analyser le sens et les motivations de ce projet dans l'histoire des politiques artistiques françaises[133].

2.1. Rappels chronologiques

Au début du mandat présidentiel de Pompidou, les deux projets qui vont former le noyau du Centre, à savoir la rénovation du MNAM et la création d'une bibliothèque publique sont à des stades d'avancement bien différents. D'un côté, nous l'avons vu, les plans de réforme du MNAM ont échoué les uns après les autres et si le CNAC a été créé en 1967 comme un pis-aller, aucun nouveau projet muséal n'a été sérieusement lancé depuis l'abandon du programme Besset-Le Corbusier. De l'autre, la Bibliothèque publique d'information (BPI), portée par Jean-Pierre Seguin, conservateur à la Bibliothèque nationale, est bien plus avancée : le projet, évoqué depuis 1963[134], d'une « bibliothèque des Halles » destinée à favoriser la lecture publique, est soutenu par le ministère de l'Education et doit constituer le principal équipement culturel dans le réaménagement du quartier des Halles en cours depuis 1960. Elle est lancée officiellement en 1966[135] et votée en 1968 par le Conseil de Paris[136], qui ajoute cependant à l'été 1969 qu'il faut « rechercher d'autres éléments de programme » pour donner au quartier une « primauté culturelle » jusque-là « insuffisamment affirmée »[137]. La large élection de Georges Pompidou le 15 juin 1969 va donner un coup de fouet et une inflexion nouvelle à ces projets, du fait de l'intérêt personnel, publiquement affiché, que leur porte le nouveau président, ancien professeur de lettres et collectionneur d'art contemporain. L'une de ses premières visites officielles, le 15

[132] *Ibid.*, p. 4 et 12.
[133] Voir notamment pour une chronologie détaillée des faits : Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 577-587 ; et Nikola Jankovic, *De Beaubourg à Pompidou. II : Le Chantier (1971-1977)*, Paris, B2, 2017.
[134] Etablissement public du Centre Beaubourg, *Rapport d'activité 1973*, p. 9, CP-RA.
[135] Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 34.
[136] Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 578.
[137] *Ibid.*, p. 579.

octobre, est pour le Mobilier national[138], où il félicite son directeur, Jean Coural, de la fondation d'un Atelier de création tourné vers le design contemporain[139]. Le 28 novembre, il annonce à son ministre de la culture Edmond Michelet sa volonté de construire « en plein cœur de la capitale […] un bâtiment prestigieux dont la destination, culturelle, reste à préciser, mais dont on peut souhaiter qu'il soit ouvert sur le présent et sur l'avenir et consacré particulièrement à l'art et la pensée contemporains »[140]. Le 9 décembre, une nouvelle lettre présidentielle ordonne au ministre l'organisation d'« une grande exposition réunissant une sélection d'œuvres de tous les principaux peintres et sculpteurs vivants qui habitent et travaillent en France »[141] (la future exposition « Douze ans d'art contemporain en France »). Le 11 décembre, Pompidou décide, lors d'un conseil ministériel restreint, de la création du futur Centre sur le plateau Beaubourg, seul espace disponible dans la capitale pour une mise en œuvre rapide du projet[142]. La décision est transmise quatre jours plus tard par une lettre à Michelet, dans laquelle il réclame la tenue d'un concours architectural et esquisse le contenu de cet « ensemble monumental consacré à l'art contemporain », qui « devra non seulement comprendre un vaste musée de peinture et de sculpture, mais des installations spéciales pour la musique, le disque, éventuellement le cinéma et la recherche théâtrale » ainsi qu'« une bibliothèque, à tout le moins une bibliothèque regroupant tous les ouvrages consacrés aux arts et à leur évolution la plus récente »[143]. La réaction de l'administration est rapide, le président ayant insisté, dans cette même lettre, sur « l'intérêt personnel qu'[il] porte à cette réalisation » et l'importance « d'aller vite ». Dès la fin décembre, plusieurs notes jettent les premières lignes du projet[144] et des experts extérieurs sont sollicités comme Gaëtan Picon, ex-directeur des Arts et des lettres de Malraux, qui n'avait pu mener à bien la réforme du MNAM face aux résistances du corps des conservateurs de musées. Celui-ci conforte Pompidou dans sa volonté de « sortir de ce fatras administratif »[145], c'est-à-dire de sortir le futur Centre, avec le MNAM, du giron de la DMF pour lui accorder la plus grande autonomie possible : car, ajoute le président, « il faut séparer ce qui est acquis, ce qui est en attente d'un jugement définitif de la postérité, et ce qui est en gestation »[146].

[138] Bernard Anthonioz, « Bilan du Service de la Création Artistique pour les années 1969-1974 », *op. cit.*

[139] Gérard Monnier, « Georges Pompidou, l'amateur d'art… », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 49.

[140] Lettre de Georges Pompidou à Edmond Michelet, 28 novembre 1969, AN/574AP/10.

[141] Cité par Germain Viatte, *Le Centre Pompidou : les années Beaubourg*, *op. cit.*, p. 12.

[142] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*

[143] Lettre de Georges Pompidou à Edmond Michelet, 15 décembre 1969, AN 574AP/10, dossier « Notes annotées », chemise « lettre de base (déc. 1969) ».

[144] François Gresland, note à Roger Dumaine, directeur de cabinet du ministère des Affaires culturelles, « Projet de Musée d'Art Moderne aux Halles », 18 décembre 1969 ; Sébastien Loste, note à Roger Dumaine, « Projet de monument consacré à l'art contemporain », 30 décembre 1969, AN 20090131/177 ; *Id.*, « Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art Contemporain », 22 janvier 1970, AN 20090131/177 ; Henri Domerg, note pour le président de la République, « Conception d'un monument consacré aux Arts contemporains », 28 janvier 1970, 574AP/10 ; Blaise Gautier, « Projet d'un Musée d'Art Contemporain », 2 février 1970, AN 20090131/177.

[145] Annotation manuscrite de Georges Pompidou sur une note de Henri Domerg du 30 décembre 1969, « Statut du futur Musée d'Art Contemporain », AN 574AP/10.

[146] Note de Georges Pompidou en réponse à la note de Picon du 27 janvier 1970, citée par Germain Viatte,

Dans la première semaine de janvier 1970, des réunions se tiennent au ministère pour commencer à définir le programme de la future institution[147], sous la supervision déjà de trois des principaux responsables de la préfiguration du Centre : Henri Domerg, beau-frère et conseiller culturel de Pompidou depuis 1962, qui l'a suivi de Matignon à l'Elysée et fera la liaison tout au long de la période avec les équipes en charge de Beaubourg ; François Lombard, architecte conseil au sein de la direction de l'Architecture (dépendante du ministère des Affaires culturelles), mobilisé à la fois en tant que spécialiste de programmation architecturale et comme responsable des concours internationaux d'architecture[148] ; et Sébastien Loste, normalien agrégé de lettres, ex-conseiller élyséen sur les sujets éducatifs sous De Gaulle ayant suivi Michelet aux Affaires culturelles en 1969, personnage-clef alors en charge de diriger et de coordonner la conception du Centre[149]. Le 14 février, un premier rapport complet rédigé par Loste, « élaboré dans un délai très bref (un mois) » à partir de « la documentation existante », de « deux voyages d'études (Etats-Unis ; Pays Scandinaves) » et d'échanges avec les principaux acteurs engagés dans la diffusion publique de l'art contemporain en France (Anthonioz, Leymarie, Gautier, Mathey, Arnould, Viatte)[150], fixe les grandes lignes du projet, rapidement validées par Pompidou, sans remaniement majeur[151]. C'est à ce moment-là aussi que, sur une suggestion de Picon, il est décidé de « faire dans cet ensemble une place à M. Boulez »[152], comme une revanche sur le choix polémique de Malraux en 1966 qui lui avait préféré Landowski pour prendre la tête de la direction de la Musique (ce qui avait précipité la démission de Picon). Cela aboutit à l'automne 1970 à l'adjonction au Centre de l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique), quatrième pierre angulaire du projet Beaubourg après la BPI, le MNAM et le Centre de création industrielle (CCI). L'idée de faire une place au design à Beaubourg s'est en effet imposée à cette période : le CCI récemment créé par François Barré avec l'appui de François Mathey au Musée des arts décoratifs (dont le rapport Loste espérait déjà s'adjoindre « l'équipe pleine de talent et de dynamisme »[153]), est progressivement intégré au projet au printemps 1970[154], tandis que d'autres propositions, comme celle d'inclure la cinémathèque de Henri Langlois, feront quant à elles long feu[155].

« Le Futur antérieur : du MNAM au DAP du Centre Beaubourg », *op. cit.*, p. 77-78.

[147] Lettre d'Edmond Michelet à Georges Pompidou du 8 janvier 1970, AN/20090131/177.

[148] François Lombard, « La longue aventure du Centre Beaubourg », François Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 103-104.

[149] Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 57.

[150] Sébastien Loste, « Note à l'attention du Président de la République sur le Centre d'Art Moderne du Plateau BEAUBOURG », 14 février 1970, 574AP/10, dossier « Musée Beaubourg. Rapport Loste, 14.2.70 ».

[151] Comme le montrent ses deux seules annotations manuscrites en tête du document : « On peut marcher sur ces bases – mais je crois qu'il faut voire un peu plus large pour le "développement" et des "expositions" très variées en permanence. Toutefois les idées sont justes. » Et plus loin : « Je suis en gros d'accord sur tout cela » (*ibid.*).

[152] *Ibid.*, p. 13.

[153] *Ibid.*, p. 18.

[154] Sébastien Loste, « Propositions pour l'organisation intérieure de l'Ensemble consacré à l'Art contemporain », 2 juin 1970, AN/20090131/77.

[155] Dominique Païni, « Exposer le cinéma au Centre Pompidou », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 404.

Jusqu'à l'été 1970, le petit groupe se concentre sur le projet architectural, pour lequel Pompidou réitère sa volonté d'un « concours le plus ouvert possible »[156], dont la qualité du résultat doit être garantie par celle de son jury. De fait, c'est la présence à la tête du jury de Jean Prouvé qui décidera Piano et Rogers de participer au concours, malgré leurs réticences initiales face aux liens jugés trop étroits du Centre vis-à-vis du pouvoir politique[157]. Aux côtés de Prouvé, on trouve notamment, outre l'architecte français Emile Aillaud, de grands noms de l'architecture moderne internationale, Philip Johnson, Oscar Niemeyer, Jørn Utzon, accompagnés de Gaëtan Picon et Willem Sandberg comme garants de l'orientation novatrice du musée[158]. Le 30 juillet 1970, le programme du concours est achevé et validé par le Président. C'est à peu près à la même date qu'un « Délégué pour la réalisation du Centre » est nommé pour coordonner la mise en œuvre d'un projet à la complexité croissante[159] : il s'agit de Robert Bordaz, conseiller d'Etat, ex-directeur de l'ORTF et commissaire du pavillon français à l'exposition universelle de Montréal en 1967, qui dirigera l'établissement public de Beaubourg jusqu'à l'ouverture du Centre en 1977[160]. Il peut s'appuyer aussi sur Claude Mollard, nommé quelques mois plus tard Secrétaire général du Centre, en charge de la mise en œuvre administrative et financière du projet, et dernier nom important de ce cercle de hauts fonctionnaires impliqués dans la création de Beaubourg. Au sortir de l'été 1970, le concours d'architecture peut être lancé[161].

En à peine plus de six mois, donc, le centre polyvalent aux contours vagues qu'imaginait Pompidou en décembre 1969 a trouvé un contenu précis, ses grands objectifs et principes ont été définis, le choix de ses composantes institutionnelles a été établi, les principaux responsables et le directeur du projet ont été désignés, son emplacement a été sécurisé, ses moyens financiers garantis et le processus de sélection d'un architecte lancé. Cette rapidité initiale est pour beaucoup dans le « délai record »[162] au terme duquel Beaubourg, programme pourtant éminemment complexe et bardé de nombreuses contraintes, aussi bien matérielles qu'administratives, a pu être réalisé. Elle explique aussi « la fascination décisionnelle »[163] qui traverse la réception du projet Beaubourg dès cette époque – que ce soit pour critiquer « le fait

[156] Note de Henri Domerg à Sébastien Loste, 27 avril 1970, AN/20090131/177.

[157] Lia Piano (éd.), *Centre Pompidou : Piano + Rogers*, Gênes, Fondazione Renzo Piano, 2017, p. 191.

[158] Pompidou a personnellement veillé à ce que des architectes de renom international prédominent le jury, en limitant la participation des représentants de l'administration (voir les annotations manuscrites à une note de Henri Domerg du 8 juin 1970 sur les « travaux préparatoires du Musée du Plateau Beaubourg, AN/574AP/10). Il pousse en outre pour le choix d'« architecte[s] "plus moderne[s]" » (Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Projet du Plateau Beaubourg », 19 juillet 1970, AN/574AP/10). Utzon laisse toutefois sa place au dernier moment à Hermann Libaers, directeur de la Bibliothèque royale de Belgique, à cause d'un problème de santé.

[159] Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Etat présent de la préparation du projet du plateau Beaubourg », 15 juillet 1970, 574AP/10.

[160] Sa nomination est officialisée le 26 août (Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 580.

[161] Officiellement par une conférence de presse le 19 novembre (*ibid.*).

[162] Comme s'en félicite François Lombard, *op. cit.*, p. 103. L'ouverture du Centre n'a eu lieu qu'avec six mois de retard sur le plan initial, se réjouit également Bordaz (*Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 79).

[163] Selon la formule d'Yves Mény et Jean-Claude Thoenig (*Politiques publiques*, Paris, PUF, 1990) citée par Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 87.

du prince »[164] ou se réjouir de ce symbole du volontarisme politique[165] – comme son analyse historique depuis, d'autant que la vitesse de cette mise en œuvre de la décision présidentielle tranche avec les atermoiements de la politique des arts plastiques de Malraux et l'accumulation de rapports sans suite sur le Musée du XXe siècle tout au long des années 1960.

Le concours architectural connaît son dénouement un peu moins d'an plus tard : la proposition d'un jeune duo anglo-italien [89], Renzo Piano et Richard Rogers, alors quasiment inconnus et eux-mêmes surpris par ce succès[166], est retenue à la quasi-unanimité par le jury[167], Johnson poussant particulièrement en leur faveur tandis qu'Aillaud apparaît comme le seul juré réservé[168]. Si ce choix surprend et déçoit un peu Pompidou – « ça va faire crier », annonce-t-il à la vue des plans[169] –, il répond bien à sa volonté de rendre le concours « accessible à tout architecte de talent, serait-il jeune et dépourvu de moyens financiers. »[170]. Les résultats sont annoncés le 19 juillet 1971, l'Etablissement public du Centre Beaubourg est créé par décret à la fin de l'année, les travaux de terrassement débutent en avril 1972 et ceux de l'infrastructure vingt mois plus tard[171]. Deux autres décisions importantes sont prises à cette période. Pompidou tranche d'abord sur le statut administratif du Centre[172], en réunissant ses différentes composantes (MNAM, BPI, CCI, Ircam, désormais désignés comme les « utilisateurs » du Centre) au sein d'un établissement public d'un genre nouveau, au budget et à la direction autonomes vis-à-vis des ministères des Affaires culturelles et de l'Education nationale. La fusion du CNAC avec le MNAM est du même coup avalisée[173], alors que les deux institutions apparaissaient encore comme des entités séparées dans les rapports de préfiguration de 1970.

D'autre part, en mai 1972, alors que le chantier commence, une note s'inquiète de ce que le programme du MNAM n'ait pas été « véritablement approfondi » : « dans ce secteur, on en est, à peu de choses près, au même point qu'au mois de juillet 1970 », une « lacune qui […] inspire, pour l'avenir, de sérieuses inquiétudes »[174]. De fait, les conservateurs du musée traînent des pieds. Son directeur, Jean Leymarie, avait déjà refusé, au profit de Mathey, l'organisation

[164] Les élus du Conseil de Paris se plaignent ainsi que leurs débats soient balayés « d'un coup de plume ou peut-être seulement d'un coup de langue » (Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris, 8 janvier 1970, p. 1155).

[165] « Instruit par les déboires du musée du XXe siècle projeté par M. André Malraux à la Défense, le Président n'a pas laissé son idée s'enliser dans les sables administratifs », écrit Hélène Demoriane en 1970 dans *Le Point* (« L'anti-musée Pompidou », AN/20090131/177, dossier « Coupures de presse »).

[166] Lia Piano (éd.), *Centre Pompidou : Piano + Rogers*, *op. cit.*, p. 193.

[167] « Extraits du rapport du Jury. Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg (juillet 1971) », p. 11, AN/20090131/178, dossier « Réunion interministérielle du 31 juillet 1974 ».

[168] Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, 13 juillet 1971, AN/574AP/10.

[169] D'après Claude Pompidou (Daniel Abadie, Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Claude Pompidou », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, *op. cit.*, p. 177).

[170] Lettre à Edmond Michelet du 15 décembre 1969, *op. cit.*

[171] En décembre 1973 (Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 581-582).

[172] Lors de deux conseils restreints, celui du 30 mai 1972, consacré aux modalités d'organisation, et celui du 20 mars 1973, portant sur les questions budgétaires (voir notamment Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 71-78).

[173] « Relevé de décisions », AN 20090131/178, dossier « Conseil restreint du 20 mai 1973 ».

[174] « Note sur les activités du Centre et sur les surfaces qui leur sont réservées », 12 mai 1972, AN 20090131/178, dossier « Conseil restreint du 30 mai 1972 ».

de l'exposition « Douze ans d'art contemporain », en laissant transparaître son ressentiment d'avoir vu les acquisitions et expositions d'œuvres d'artistes vivants retirées du MNAM pour devenir la prérogative du CNAC[175]. Une fois le projet Beaubourg lancé, il multiplie les absences et se désintéresse ostensiblement du projet[176], symbole en cela d'une équipe du MNAM défiante dans les premiers temps vis-à-vis du projet, associé à une montée en puissance du CNAC à ses dépens[177]. « Cette situation », explique Domerg au Président, « est préoccupante car pour mettre sur pied le Musée d'Art Moderne et Contemporain au Centre Beaubourg, il faut des gens qui y croient »[178]. En janvier 1973, l'abandon de Leymarie comme possible futur directeur du musée du Centre est acté et l'un des conservateurs de son équipe, Dominique Bozo, le remplace comme représentant du MNAM aux côtés des autres « utilisateurs »[179]. Entretemps, l'exposition « Douze ans d'art contemporain » voulue par Pompidou a connu le sort que l'on sait, faisant perdre son crédit à Mathey, qui apparaissait jusqu'alors comme la figure la plus légitime en France pour prendre la tête d'une telle institution. C'est d'autant plus le cas que Pompidou juge que celui-ci a fait, en dépit de ses recommandations, des choix inutilement risqués[180] et que la perspective d'une politisation du futur Centre, dans l'après-1968, constitue l'une des principales craintes du pouvoir et une ligne de critique contre le projet sur sa droite. Envisageant un temps de nommer un artiste (Soulages, Tal Coat ou Bazaine, tous refusés par Pompidou)[181], Bordaz doit admettre que « parmi les spécialistes français des musées, aucun nom ne s'impose de manière éclatante »[182] et il se met en quête d'un directeur des arts plastiques pour Beaubourg à l'étranger – une solution anticipée dès janvier 1970 par Loste, qui s'inquiétait alors que « dans l'art moderne, la France a peu d'équipes d'une valeur internationale » et réclamait de « former beaucoup plus de conservateurs spécialisés dans l'art moderne »[183].

[175] Jean Leymarie, « Note sur l'exposition d'Art Moderne en France prévue au Grand Palais », 2 mars 1970, AN 20144707/116, dossier « 2HH S9 (19) ».

[176] Au cours d'une réunion des « utilisateurs » du Centre en ce même mois de mai 1972, Jean-Pierre Seguin « déplore […] les absences de M. Leymarie aux réunions » et suggère d'attirer « l'attention du Ministre sur les conséquences fâcheuses qui ne manqueront pas de découler du fait que le Musée d'Art Moderne se désintéresse des différents problèmes que pose la mise en place du futur Musée d'Art Moderne. » (« Procès-verbal de la réunion du comité de coordination des utilisateurs du 26 mai 1972 », p. 1, CP-C/78, dossier « Archives utilisateurs 1972 »).

[177] C'est l'une des raisons qui va pousser d'ailleurs à la fusion des deux institutions : le projet, explique Domerg à Pompidou, « préoccupe beaucoup les jeunes collaborateurs de M. Leymarie, qui ne veulent pas se voir coupés de l'art qui est en train de se faire. […] La question est donc de savoir si cette formule de séparation des tâches entre le Musée d'Art Moderne et Contemporain et le C.N.A.C., formule […] que M. Anthonioz avait contribué à renforcer, est bien celle que l'on retient définitivement. » (Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Problèmes du Plateau Beaubourg », 20 mars 1972, AN/574AP/10).

[178] Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, 26 septembre 1972, AN/574AP/10.

[179] Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Problèmes relatifs au Centre Beaubourg », 24 janvier 1973. Bozo, futur directeur du MNAM après Pontus Hultén, était détaché par le MNAM à Beaubourg depuis mai 1970 (Lettre de Jean Chatelain, directeur des Musées de France, à Sébastien Loste, 11 mai 1970, AN 20090131/177).

[180] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*

[181] « Soulages est un versatile. Tal Coat est vieux. Bazaine je ne sais. En tout cas il ne s'agit pas d'avoir un artiste mais un *directeur* de la section Arts plastiques » (Annotations manuscrites de Georges Pompidou à la note de Robert Bordaz à Henri Domerg du 26 mars 1973, AN/574AP/10).

[182] *Ibid.*

[183] Sébastien Loste, « Questions posées par le projet… » (22 janvier 1970), *op. cit.*, p. 7.

Son regard se porte vers les trois curateurs d'art contemporain les plus en vue en Europe à cette période : Pontus Hultén, Edy de Wilde et Harald Szeemann[184]. Son choix s'arrête en mars 1973 sur le premier d'entre eux, qui apparaît à la fois rapidement disponible et intéressé[185], d'autant qu'il sort de plusieurs conflits avec les autorités suédoises[186]. Si sa nomination tarde néanmoins, c'est que Bordaz et Pompidou – qui en a validé le principe[187] – souhaitent s'assurer au préalable, via l'ambassade de France en Suède, des opinions politiques de Hulten[188], signe du sérieux de ces inquiétudes officielles à l'idée d'une politisation de Beaubourg : « le Centre Beaubourg ne doit pas risquer d'être constamment le siège d'une "animation" plus politique que culturelle », explique Bordaz pour justifier son enquête sur Hultén[189]. La nomination de celui-ci est confirmée à l'été et annoncée en septembre[190]. Hultén est loin d'être inconnu en France, où il s'est formé au début de sa carrière et lié à plusieurs artistes (comme Tinguely [9] ou Saint-Phalle) : il a travaillé à Paris au milieu des années 1950 pour la galerie Denise René, soutien majeur de l'art abstrait géométrique et cinétique, avant de prendre la tête du tout nouveau Moderna Museet de Stockholm en 1958. Déjà cité comme référence dans le rapport Loste de février 1970, en tant que « directeur de l'un des plus importants Musées d'Art Moderne du Monde »[191], Hultén a fait l'objet en 1971-1972 de plusieurs publications qui n'ont sans doute pas échappé à Bordaz, que ce soit dans *Le Monde*[192], pour lancer l'enquête sur « le musée du futur » d'*Opus International* en 1971[193] ou dans le fameux numéro de *Museum* en 1972, où il discute, aux côtés de de Wilde et Szeemann précisément, avec les directeurs des principales institutions publiques de l'art contemporain en France (Gaudibert, Leymarie, Mathey)[194]. Il est en outre proche des Nouveaux réalistes français, dont il a réalisé à Stockholm parmi les premières et les plus marquantes expositions muséales, à l'instar de « Hon/Elle » de Niki de

[184] D'après Claude Pompidou et Germain Viatte dans Daniel Abadie (éd.), *op. cit.*, p. 177 et 180.

[185] Comme se le rappelle Hultén lui-même : « C'est au printemps 1973 que Robert Bordaz est venu me voir au musée d'Art moderne de Stockholm pour me présenter le projet de Beaubourg que je connaissais déjà un peu. [..] En tout, dans sa genèse, dans son concept comme dans les actes qui en scellaient la mise en œuvre, le projet du Centre Beaubourg représentait un modèle du genre, un processus complet et abouti qu'on ne pouvait que considérer avec enthousiasme. » (Pontus Hultén, « Le cinquième étage de Beaubourg », François Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 125).

[186] Autour d'un projet de nouveau centre culturel à Stockholm (le Kulturhuset) et d'une extension refusée du Moderna Museet (Kim West, *The Exhibitionary Complex. Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963-1977*, Stockholm, Södertörn University, 2017, p. 114-120 et p. 259).

[187] Le couple Pompidou avait d'ailleurs déjà visité et beaucoup apprécié le Moderna Museet (Daniel Abadie, Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Claude Pompidou », *op. cit.*, p. 178).

[188] Henri Domerg, « Note pour Monsieur Jobert », 31 mars 1973, AN/574AP/10 ; note de Henri Domerg à Edouard Balladur, 3 mai 1973, AN/574AP/10.

[189] Note de Robert Bordaz à Henri Domerg du 26 mars 1973, *op. cit.* L'idée de recruter un étranger, a priori plus éloigné de la politique française et moins légitime à formuler des critiques envers son pays d'accueil, les rassure toutefois : « Comme il s'agit d'un étranger les risques dans ce domaine sont, sans doute, limités. » (*ibid.*).

[190] Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 582.

[191] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 11.

[192] Jacques Michel, « Une politique d'aide à la création artistique », *Le Monde*, 3 février 1971.

[193] Yann Pavie, « Entretien avec Pontus Hulten », *Opus international*, n°24-25, mai 1971, p. 56-65.

[194] Harald Szeemann *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.* L'article qui suit dans ce même numéro, du directeur de l'Institute of Contemporary Art de Londres, fait en outre du Moderna Museet de Hultén le principal modèle pour tout musée d'art contemporain (Michael Kustow, *op. cit.*, p. 36 *sqq.*).

Saint-Phalle en 1966[195] [42]. Ce serait d'ailleurs à la vue du *Paradis fantastique*, jardin de sculptures de Saint-Phalle et Tinguely installé par Hultén à côté du musée, que Bordaz aurait acquis la certitude de son choix dès son arrivée à Stockholm[196].

Une fois ces choix validés, le chantier du Centre et la préparation de sa première programmation peuvent suivre leur cours. Seules deux difficultés notables vont se mettre en travers du projet. Tout d'abord, la mort de Pompidou le 2 avril 1974, suivie en mai de l'élection de Giscard d'Estaing semblent un temps mettre en péril l'achèvement du projet, d'autant que plusieurs opposants l'attaquent en justice et parviennent à faire suspendre le chantier lors du premier semestre 1974 : il s'agit notamment de l'association « Le Geste architectural » menée par André Bergerioux, attaché à une architecture plus nationale et symbolique, qui avait d'ailleurs proposé au concours un bâtiment en forme de main, lointainement inspirée du Corbusier[197]. Quant au nouveau président de la République, connu pour s'être opposé aux dépenses pour Beaubourg en tant que ministre des Finances, passé selon Jacques Rigaud « à côté du phénomène culturel »[198], il est nettement moins intéressé que son prédécesseur par l'art contemporain : il fait d'ailleurs décrocher les décors d'Agam et Pierre Paulin commandés par le couple Pompidou dès son arrivée à l'Elysée. Mais les pressions et l'habileté de Bordaz, qui fait renommer le Centre du nom du président décédé et peut compter sur le soutien du Premier ministre Jacques Chirac[199], parviennent à emporter l'adhésion de « VGE ». Le 3 janvier 1975, la loi portant création du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou est votée[200].

Un autre problème, aux conséquences plus durables, se pose avec ce qu'on a appelé la « querelle des donateurs »[201]. Si Hultén pouvait compter sur les collections du CNAC et avait monté six mois après son arrivée (en février 1974) un ambitieux comité d'acquisition sur fonds propres pour combler les lacunes des collections du MNAM, celles-ci demeuraient néanmoins le noyau théorique du futur musée. Or plusieurs ayants-droit d'artistes bien représentés dans les collections du MNAM refusent le transfert du Palais de Tokyo à Beaubourg. On trouve à leur tête les héritiers de Dunoyer de Segonzac[202] – qui pouvaient craindre à raison pour la place dans le nouveau musée de ce second couteau de l'Ecole de Paris, caractéristique des limites du

[195] Andreas Gedin, *Pontus Hultén, She, a Cathedral & Moderna Museet*, Londres, Koenig Books, 2020.

[196] D'après le récit sans doute romancé de Saint-Phalle (lettre de Niki de Saint-Phalle reproduite dans Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, n. p.). En fait, l'ensemble avait été initialement commandé pour le pavillon français de l'Exposition universelle de Montréal en 1967, dont le commissaire n'était autre que Robert Bordaz lui-même (voir à ce propos notre entretien avec Germain Viatte, *op. cit.*).

[197] Angelos Psipoulos, « 'Le geste architectural'; Symbolism and authority in the case of the Centre Beaubourg », *Architecture Media Politics Society* [En ligne], vol. 13, n°1, février 2018, https://www.scienceopen.com/document?vid=52ceb269-4dc5-4af0-8ded-4edd5a6b6b0e (consulté le 12 mai 2021).

[198] Cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 29.

[199] Robert Bordaz, « Une merveilleuse aventure », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 108.

[200] Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 584 ; Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 22-24.

[201] Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 585.

[202] Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 28.

premier MNAM où il bénéficiait d'une salle entière[203] –, mais aussi la Société des amis du Musée d'art moderne[204] et, surtout, les principaux acteurs de la politique des beaux-arts des deux décennies d'après-guerre en France : Raymond Cogniat, Jacques Lassaigne et Jean Cassou inquiètent en effet ces ayants-droit en insinuant que le nouveau statut du musée de Beaubourg le dispenserait de respecter le principe d'inaliénabilité des collections publiques et pourrait ainsi le conduire à vendre certaines œuvres pour se financer[205], rumeurs que Bordaz et Hultén s'échinent des mois durant à démentir, jusqu'à renoncer en janvier 1976 au nom de département des Arts plastiques choisi pour désigner le musée de Beaubourg et reprendre celui, plus rassurant pour les donateurs, de Musée national d'art moderne, un temps abandonné[206]. Si la grande donation de Nina Kandinsky en 1975 leur apporte un soutien bienvenu[207], un certain nombre d'œuvres resteront néanmoins au Palais de Tokyo après l'ouverture du Centre, jusqu'à la réunification définitive des collections en 1985[208]. Cette affaire, de même que l'opposition d'une partie des architectes français ou les réticences initiales de Giscard d'Estaing – qui ne l'empêchent pas d'inaugurer le Centre en grande pompe le 31 janvier 1977 – montrent bien que les projets de Pompidou en matière d'art contemporain, attaqués sur leur gauche par les artistes d'avant-garde les plus militants, comme l'avait bien montré l'exposition de 1972 au Grand Palais[209], suscitent également, à l'autre bord, la défiance des tenants d'une modernité consacrée.

2.2. La cohérence d'un engagement avant-gardiste

2.2.1. Une ligne de fracture artistique, muséographique, historiographique et nationale

Sous les apparences d'un conflit assez anecdotique, cette fronde des donateurs recouvre en effet une ligne de fracture significative autour de la définition du Centre Pompidou, de ses orientations artistiques et muséographiques. Si les concepteurs du Centre n'ont jamais envisagé de vendre d'œuvres du MNAM, ils comptent bien en revanche faire le tri dans ses collections et en redéfinir les choix de présentation. Le rapport Loste de février 1970 ne veut ainsi en retenir

[203] Annette Michelson, « Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism », *Artforum*, vol. 13, n°8, avril 1975, p. 66.

[204] Poussée en sous-main par Cassou qui en est le vice-président et ne ménage pas sa peine pour empêcher le déplacement à Beaubourg du musée qu'il a fondé, comme le montre bien sa correspondance (BNF JC/220 et 221).

[205] Cette idée est avancée en 1973 par Jacques Lassaigne dans le *Figaro* (« Tableaux à vendre ? », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1973), ce qu'il doit démentir la semaine suivante après une réponse de Bordaz (« Et les tableaux ne seront pas vendus… », *Le Figaro littéraire*, 4 août 1973). Mais les accusations plus ou moins explicites de compromissions marchandes à l'encontre de Beaubourg (ou de volonté cachée de d'effacement de l'Ecole de Paris) perdurent dans les articles de Cogniat (« Hors de toute partialité », *Le Figaro littéraire*, 11 août 1973), de Cassou (« L'avenir du Musée d'art moderne », *Le Monde*, 20 septembre 1973) ou encore des critique d'art du *Monde* et de *L'Express* (Jacques Michel, « Le Musée à la veille d'une mutation », *Le Monde*, 29 juin 1973 ; Pierre Schneider, « Beaubourg : un Concorde des arts et lettres », *L'Express*, 15 avril 1974).

[206] Bernadette Dufrêne, « Du DAP au MNAM-CCI », *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 188. Voir aussi à ce sujet le récit de Bordaz dans *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 88-90.

[207] Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 47.

[208] *Ibid.*, p. 24.

[209] Hultén et l'équipe du MNAM doivent encore, à quelques semaines de l'ouverture du Centre, expliquer leur programme et donner des garanties à plus d'un millier d'artistes réunis lors d'une assemblée à Créteil (Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 586 ; voir aussi pour un compte-rendu plus détaillé et critique de cette assemblée Bernard Rancillac, *Le Regard idéologique*, Paris, Somogy / Mariette Guéna, 2000, p. 227-258).

que 50% pour les collections de Beaubourg et rejette les contraintes d'exposition des donations, qui doivent être présentées « en bloc » et « pour l'éternité », afin d'opérer une « sévère sélection des œuvres », plus propice selon lui à attirer le public, mais aussi parce qu'il juge que les réserves du Palais de Tokyo comprennent « 40% d'œuvres très médiocres »[210]. Il s'interroge ainsi sur l'opportunité d'exclure « les peintres récents "non modernes" »[211] et envisage même de consacrer le musée déserté du Palais de Tokyo à l'art académique et officiel expurgé des collections de Beaubourg[212]. Si cette étrange proposition n'aboutit pas, elle montre bien la volonté d'une focalisation exclusive du futur centre sur les avant-gardes. C'était déjà le principe du Musée du XXe siècle de Besset et Cassou, dont on se souvient qu'ils privilégiaient l'option d'un musée centré sur « les révolutions plastiques de nos temps »[213] à celle d'un strict musée d'actualité éclectique – ce que tend à devenir le MNAM, selon les concepteurs de Beaubourg[214]. La querelle des donateurs n'oppose donc pas traditionnalistes et avant-gardistes à proprement parler, mais plutôt les tenants d'un Beaubourg résolument orienté vers la création internationale la plus novatrice et les défenseurs d'une modernité parisienne consacrée en passe de perdre ses positions autrefois dominantes – des positions démonétisées depuis longtemps à l'international, mais qui bénéficiaient jusqu'à la fin des années 1960 de soutiens influents (quoique déclinants) parmi les responsables officiels de la politique artistique française. La plupart des donateurs mobilisés sont les ayants-droit de grands noms de l'Ecole de Paris[215] et c'est bien au nom de celle-ci, identifiée à son ancien musée, que Cassou s'attaque au projet Beaubourg :

> *J'apprends qu'il [Pontus Hultén] l'a quittée [la Suède] pour, chevalier de Lohengrin débarquant de son cygne, mettre de l'ordre dans ce qu'on appelle le « morne ghetto de l'avenue du Président-Wilson ». […] L'« école de Paris », on la traite de « fantomatique », et on dénonce son « exhibitionnisme nationaliste ». C'est-à-dire que si je comprends bien, les révolutions artistiques accomplies par Picasso, Modigliani, Chagall, Brancusi, Gris. etc., et autres « étrangers », en même temps que par leurs compagnons Matisse, Braque, Léger, Delaunay, Laurens, Dufy, etc., sans compter tant d'autres fauves, cubistes, etc., constituent un phénomène dont le mérite et l'intérêt ont été fortement exagérés et que cette exagération est une manifestation de nationalisme.*[216]

Ces artistes seront pourtant bien intégrés aux collections de Beaubourg, et en bonne place dans leur première présentation publique en 1977, mais la prééminence dont ils disposaient au Palais de Tokyo, qui résumait quasiment l'histoire de l'art moderne à ceux-ci, se voit en effet relativisée, au profit d'autres courants, aussi bien nationaux qu'internationaux d'ailleurs, négligés par le duo Cassou-Dorival. Au-delà de ces réévaluations croisées, les choix de Hultén,

[210] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 8-9.
[211] Sébastien Loste, note du 22 janvier 1970, *op. cit.*
[212] A « l'Art Académique du IInd Empire et l'Art Officiel de la Troisième République », plus précisément (Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 18).
[213] Jean Cassou, « Exposé de La Haye », juillet 1962, *op. cit.*, p. 5.
[214] « Le musée succombe sous l'inflation des médiocres, dans un éclectisme disparate, comme l'actuel MNAM. » (Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 6).
[215] Robert Bordaz cite les héritiers de Braque, Laurens et Rouault (*Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 88).
[216] Jean Cassou, « L'avenir du Musée d'art moderne », *op. cit.*

jusque dans la scénographie éclatée de l'exposition des collections permanentes, prétendent « lire l'histoire de l'art du XXe siècle à partir des ruptures qu'introduisent les avant-gardes »[217], plutôt que dérouler un parcours continuiste et évolutionniste à la façon du premier MNAM : « Beaubourg veut s'introduire dans un domaine où traditionnellement les institutions qui ont bénéficié de supports officiels avaient tendance à s'identifier avec des éléments de stabilité ou de conformisme plutôt qu'avec le changement et l'innovation créatrice »[218]. C'est ce que réclamait déjà à la fin des années 1960 l'un des conservateurs du musée, Gérard Régnier (Jean Clair de son nom de plume), qui souhaitait rendre « manifestes les conflits d'une époque […] au lieu de se contenter de présenter cet ordonnancement majestueux des "Ecoles" qui n'est jamais qu'une illusion rétrospective »[219] – une critique que l'on retrouve d'ailleurs formulée à la même période outre-Atlantique, à l'encontre d'un MoMA dont les choix indissociablement muséographiques et historiographiques semblent aussi s'être sclérosés[220]. Il y a là un désaccord fondamental avec une génération antérieure de responsables officiels, comme Cogniat, pour qui à l'inverse « les collections du musée d'Art moderne […] correspondent à un nombre de recherches accomplies, de révolutions qui ne sont plus révolutionnaires » et justifient ainsi leur séparation hermétique vis-à-vis du « tourbillon d'imprévus » de l'actualité artistique[221].

Enfin, troisième trait distinctif, Hultén revendique de relire cette histoire des avant-gardes à l'aune des préoccupations de la création contemporaine : « Nous regardons le passé avec les yeux d'aujourd'hui et nous avons besoin de contempler les grandes inventions de ce siècle pour comprendre le présent. S'il est vrai que toute histoire est l'interprétation actuelle du passé, la conscience de l'art d'aujourd'hui est à la base de toute l'histoire de l'art »[222]. C'est là une autre divergence de fonds les précédents responsables du musée : Cassou raille ainsi une approche d'après laquelle « Rouault et Picasso, Chagall et Matisse, Laurens, Léger, Braque, Brancusi, tant d'autres ne sont valables que dans la mesure où l'on décèle dans leurs efforts quelques germes de l'époque contemporaine, de l'époque où nous avons la chance de vivre, une sorte de siècle d'Auguste ou de Louis XIV »[223]. En ce sens, la ligne de fracture ne divise pas non plus strictement passé et présent de l'avant-garde, mais plutôt deux manières incompatibles de lire cette histoire et ses prolongements actuels. D'un côté, un récit de l'art au 20e siècle plus historique et national, mais surtout centré sur un bloc particulier, le duopole fauvisme-cubisme, plus propice à se conformer à une vision esthète et auratisée de l'art moderne que la lignée

[217] Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 203.
[218] Pontus Hultén, « Toutes les muses », *L'Arc*, n°63, 1975, p. 5.
[219] « Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant », non daté, AN/20144707/116, dossier « Rapports sur le MNAM 1968-1970 ».
[220] Carol Duncan, Alan Wallach, « The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual… », *op. cit.*
[221] Raymond Cogniat, « Qui ? Pour faire quoi ? », *Le Figaro littéraire*, 4 août 1973.
[222] Pontus Hultén, « Toutes les muses », *op. cit.*, p. 5.
[223] Jean Cassou, « L'art et la marche du temps », *Le Figaro*, 12 février 1976.

Dada-surréalisme, et dont le pendant contemporain se trouverait dans l'abstraction lyrique de la « Seconde Ecole de Paris », à l'exclusion, non seulement de l'abstraction internationale, mais aussi par exemple de l'abstraction géométrique française que le Musée de Grenoble s'efforce alors de revaloriser. De l'autre côté, comme un reflet inversé, le choix d'une focalisation sur les révolutions artistiques internationales survenues depuis les années 1960, Pop art et Nouveau Réalisme au premier chef – l'art minimal et conceptuel sont moins mis en avant par Hultén, qui reconnaît lui-même certaines lacunes en la matière[224] – et sur la prospection de nouvelles tendances – comme en atteste « l'avant-gardisme extrême », selon Pacquement, des expositions contemporaines à l'ouverture du Centre, un peu éclipsées par les expositions historiques[225]. Mais cette seconde approche a aussi sa contrepartie historique : là où le premier MNAM tendait à appréhender l'actualité artistique ou du moins l'art de l'après-1945 comme le prolongement de sa fixation sur les avant-gardes parisiennes des années 1905-1915, Beaubourg cherche au contraire à dégager de l'art de la première moitié du siècle les modèles et les précurseurs des ruptures actuelles, à commencer par la référence dadaïste. « Opter pour Duchamp, et non Picasso ou Matisse, était sans conteste un choix stratégique, prenant en compte l'extraordinaire impact de l'auteur du *Grand Verre* sur les générations contemporaines »[226], comme le souligne Pacquement et, avant même cette exposition inaugurale du Centre, les rétrospectives consacrées à Max Ernst et Francis Picabia par le CNAC au Grand Palais (en 1975 et 1976) répondaient déjà à cette volonté de revaloriser une lignée avant-gardiste à l'origine de bien des expérimentations ultérieures au-delà du cadre de la peinture de chevalet.

Si cette réorientation reste attachée surtout à la figure de Hultén, elle est soutenue, non seulement par les responsables du CNAC qui l'avaient précédé dans cette voie, mais aussi par la nouvelle équipe du MNAM, où ces idées s'imposent après le départ de Cassou puis Dorival en 1968. Le rapport déjà cité de Jean Clair est tout à fait explicite à ce sujet : « l'art moderne, en tant que séquence de l'histoire de l'art commençant vers 1905, est aujourd'hui achevée », et en conséquence, « toute l'histoire de l'art [est] à refaire ou à faire », ajoute-t-il en ciblant les « ouvrages sur l'Art moderne » de Cassou et Dorival[227] – une ambition de renouvellement historiographique qu'il met d'ailleurs à exécution peu de temps après avec une importante publication sur l'*Art en France*[228]. Le Centre Beaubourg prolonge aussi, tout en essayant de tempérer ces choix par une attitude plus consensuelle, une tendance présente dans l'exposition

[224] « – Avez-vous l'impression d'avoir "raté" de grands artistes ? – Oui, par exemple des représentants de l'art conceptuel » (Guy de Faramond, « Les incertitudes de Pontus Hultén », *Le Monde*, 29 juin 1973).

[225] Les trois expositions qu'évoque Pacquement sont l'exposition Gerhard Richter, « A propos de Nice » organisé par Ben Vautier et « Ça va ? Ça va », qui présentait « quatre jeunes artistes islandais à peu près inconnus » (Alfred Pacquement, « La place de l'art contemporain », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 355).

[226] *Ibid.*

[227] « Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant », *op. cit.*

[228] Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris, Editions du Chêne, 1972. Voir au sujet de cet ouvrage Rebecca J. DeRoo, *op. cit.*, p. 27-28 ; et Richard Leeman, *Le Critique…*, *op. cit.*, p. 195-199.

Pompidou-Mathey de 1972, déjà critiquée pour son exclusion des grands noms consacrés de l'art français d'après-guerre, suivant en cela une intention bien résumée par Pacquement :

> *Il s'agissait […] de se dégager de l'esthétique des années 50, que l'on désignait sous le terme ambigu d'« Ecole de Paris », de ce point de vue, sinon officiel, du moins dominant dans le milieu de l'art, afin d'opérer un véritable transfert vers une nouvelle génération […] qui avait violemment rejeté les écoles abstraites de l'après-guerre et qui, surtout, avait découvert et intégré l'importance de l'Ecole américaine, c'est-à-dire de l'action painting, du pop art et de l'art minimal.*[229]

En un sens, les craintes des donateurs du MNAM ne sont donc pas sans fondement. D'un côté, « ceux qui ont eu le malheur de peindre à Paris pendant les années 45-60 » redoutent d'être « quasiment éliminés »[230], nourrissant ainsi dans une partie du monde artistique et intellectuel français un ressentiment tenace à l'encontre des avant-gardes des années 1960-1970, dont on peut encore trouver des échos dans la « querelle de l'art contemporain » des années 1990. De l'autre, les héritiers des grands noms du début du siècle s'alarment, non pas certes de leur disparition, mais de « la perte d'éclat de ce passé »[231] qu'entraîne cette nouvelle historiographie de l'art moderne, ainsi que les choix muséographiques du Centre, comme l'explique le critique d'art du *Monde* : « les peintres dits de l'école de Paris, qui avaient, aux années 60, fait les frais de la mutation des musées au profit de la non-peinture sont inquiets : la peinture-peinture s'accommode mal du musée-animation et appartient naturellement au musée-musée »[232]. Ce mélange d'hostilité à l'encontre de l'art le plus récent et de défiance à l'égard des nouvelles formules muséales, dont le Centre Pompidou est à la fois l'emblème et la synthèse, rappelle les lignes de fracture qui divisent au même moment le champ de l'art ouest-allemand et américain et se cristallisent aussi autour de leurs principaux musées d'art moderne, comme nous l'avons vu à travers les figures de Werner Haftmann à la Neue Nationalgalerie et de William Rubin au MoMA. Il s'y mêle en France un chauvinisme parfois teinté de xénophobie, qui tient surtout au sentiment de déclin de la place parisienne face à ses rivales étrangères et prend pour cible Hultén, dont le recrutement est vécu par certains comme une humiliation pour le corps des conservateurs français : « Dans cette nomination d'un Suédois », écrit le critique d'art Frank Elgar, « il y a plus que du mépris pour une catégorie de fonctionnaires. Il y a une démission impardonnable de la France, un abaissement délibéré de l'amour-propre national »[233]. La reprise de ces attaques virulentes par Cassou, dont la vie a été pourtant marquée par

[229] « 1960-1972. Douze ans d'art contemporain en France », *op. cit.*, p. 72. Pacquement, qui débute sa carrière au CNAC, est impliqué aussi bien dans l'organisation de cette exposition que dans la préfiguration de Beaubourg.

[230] Selon les mots du critique d'art de *L'Express* Pierre Schneider, cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 228.

[231] Raymond Cogniat, « Hors de toute partialité », *op. cit.*

[232] Jacques Michel, « Le Musée à la veille d'une mutation » (1973), *op. cit.* C'est bien ainsi que le comprend également Bordaz en 1977 : les réticences des donateurs tiennent aussi selon lui à « une conception peu novatrice du caractère que devait revêtir la présentation de ces œuvres » dont « ils estimaient qu'elles n'étaient pas à leur place dans un bâtiment aussi moderne » (*Le Centre Pompidou, op. cit.*, p. 89).

[233] Cité dans « La presse et la nomination de M. Hulten au Centre Beaubourg », *Le Monde*, 3 juillet 1973.

l'engagement antifasciste et internationaliste, est péniblement justifiée par l'assimilation de l'influence étrangère, celle des Etats-Unis en particulier, à l'hydre du marché de l'art, voire du capitalisme mondial tout entier[234] – un tour de passe-passe rhétorique habituel dans la critique d'art française de gauche de l'époque, déjà observé à l'occasion de la consécration de Rauschenberg à la Biennale de Venise en 1964. Ces trois motifs d'opposition à Beaubourg sont employés de manière récurrente, conjointement ou alternativement, par une partie de la critique d'art[235] et sous la plume d'anciens responsables des beaux-arts, comme Cogniat qui refuse d'accorder au Centre Pompidou le titre de musée, au motif qu'un musée ne peut faire de l'art actuel son objet et sa mission (un argument tout à fait identique à celui de Haftmann) :

> *Ce [Beaubourg] doit donc être un cadre éminemment mobile, souple dans ses aménagements, changeant dans ses dimensions, accueillant aux initiatives originales, en résumé un local marqué par sa fonction provisoire et expérimentale. Cet instrument peut être extrêmement utile dans la vie culturelle et fort prestigieux, mais n'a rien à voir avec les fonctions d'un musée, si rénovées soient-elles. Cela en est même le contraire et non le complément. Ce ne peut être un musée avec ce que ce mot et cette mission imposent de permanent, de connu, de passé définitivement écoulé. […] Il n'est pas possible de juxtaposer les deux formes d'activité sans provoquer les confusions les plus regrettables. Malgré toutes les innovations, on ne peut empêcher que le passé soit du passé et, d'autre part, rien ne garantit la survie du présent.*[236]

Ces critiques font bien sentir qu'il n'y avait au départ rien d'évident à lier sous un même toit un musée d'art moderne et une galerie d'art contemporain. A l'autre bord de l'échiquier, d'ailleurs, les tenants d'une réforme radicale des musées d'art moderne affirment également l'incompatibilité des deux fonctions, mais pour des raisons inverses : les curateurs d'avant-garde réunis en 1972 par la revue *Museum* expliquent ainsi que la conservation de collections trop étendues peut empêcher le « musée de suivre son temps » et déclarent, en reprenant le langage de la critique marxiste de la propriété, que « l'action et la possession sont encore incompatibles dans notre société »[237]. Viatte lui-même, au terme de l'un de ses premiers voyages d'étude en 1968 au nom du CNAC auprès de « musées européens efficients en matière d'art contemporain », constate que « la situation des musées d'art vivant est à vrai dire assez indécise et le débat entre l'animation et la conservation aussi vif hors de France »[238].

---

[234] « Il s'agit de faire entrer les institutions et les activités publiques dans le secteur des intérêts privés et du capitalisme multinational. […] Cette opinion, on le sait, est partagée par de nombreux "étrangers" de la "civilisation mercantile" qui souhaitent voir d'autres capitales que Paris devenir des centres du marché mondial de l'art. » (Jean Cassou, « L'avenir du Musée d'art moderne », *op. cit.*).

[235] Voir par exemple les réflexions du *Journal du Dimanche* à l'ouverture du Centre Pompidou : « on rêve à ce qu'aurait pu être un rassemblement de l'ampleur des *Sources du XXe siècle*. Il est piquant de constater qu'au même moment le musée d'Art moderne de la Ville de Paris inaugurait la présentation définitive de ses collections. Pour les amateurs de peinture, c'est un régal. Il y a là *La Danse* de Matisse […] Braque […] Juan Gris. Des ensembles éblouissants de Modigliani, des "Fauves", de Dufy et des peintres de l'Ecole de Paris, présentés dans un cadre paisible, sans tuyauterie perturbatrice pour l'œil. » (Jean-Paul Crespelle, « Le Satrape de la Grande Gidouille », *Journal du dimanche*, 6 décembre 1977, cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 200).

[236] Raymond Cogniat, « Qui ? Pour faire quoi ? », *op. cit.*

[237] Harald Szeemann *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 27.

[238] Germain Viatte, « Mission à Amsterdam – Düsseldorf – Kassel – Bâle et Berne » (1967), *op. cit.*

2.2.2. La fusion du MNAM et du CNAC : vers un dépassement du musée ?

C'est bien pourquoi l'opportunité de réunir à Beaubourg le MNAM et le CNAC constitue l'un des grands sujets de discussion aux premiers temps de l'élaboration du Centre. Dès janvier 1970, Loste se demande si le Beaubourg devra « porter témoignage de l'art moderne au sens classique du terme, c'est-à-dire donner à Paris le véritable Musée d'Art Moderne qui lui manque (Picasso, Braque, Matisse…) ou, au contraire, faire un centre de créations contemporaines ouvert à ces nouvelles formes d'art que l'on entrevoit »[239]. La première option est d'emblée écartée car elle reviendrait à « achever le Mémorial des "Maîtres d'Autrefois" », limité à « une période importante de l'histoire de l'Art […] mais qui semble avoir trouvé son terme » : l'on retrouve là le sentiment, qu'exprimait Jean Clair, d'une clôture historique de l'art moderne. L'idée d'« un centre consacré aux créations contemporaines est beaucoup plus stimulant[e] pour l'esprit, mais si on se limite à ce Centre, il n'y aura toujours pas de véritable Musée d'Art Moderne à Paris ». La nécessité de mener à bien la rénovation du MNAM attendue depuis dix ans réclame donc d'envisager une troisième voie entre « un Musée d'Art Moderne rénové » et « un Centre ouvert à la Création artistique » – ou plutôt de concilier ces deux ambitions, sans savoir si leur alliance offrira un « contraste heureux » ou un « disparate intolérable »[240].

> *La difficulté vient, en effet, des deux conceptions, absolument opposées, que l'on peut avoir d'un Musée d'Art Contemporain : sera-t-il un Musée* rétrospectif, *ou un Musée* prospectif *? Le musée* rétrospectif *[…] ne cherche à engager que des œuvres consacrées. […] Ce qu'il gagne à affirmer des vérités jugées définitives, il le perd, évidemment, en risque, en goût de l'aventure. […] Le Musée* prospectif *est, au contraire, étroitement associé à la création de l'artiste : il n'attend pas que l'œuvre soit consacrée pour la recueillir. Il n'attend même pas qu'elle soit accomplie. Il la saisit au moment où elle s'exécute, ou même, il la suscite […]. Cette attitude dynamique modifie profondément la structure du Musée.*[241]

Tout en ajoutant qu'à l'étranger, « tous les musées d'art moderne importants sont actuellement *prospectifs* », Loste note que la recherche d'un équilibre entre « mémoire et imagination créatrice » n'a guère de modèle et « ne semble pas avoir été jamais réussi »[242]. Domerg transmet à Pompidou les analyses de Loste[243] et en dégage les questions pressantes : si le futur Centre comprend un musée, faut-il que celui-ci couvre tout le 20e siècle ou seulement sa seconde moitié ? Faut-il le concevoir comme un « musée de passage » qui verse régulièrement ses œuvres au Louvre, à la manière de l'ancien Musée du Luxembourg, ou bien un musée entièrement maître de sa collection ? Les responsables du CNAC, Gautier, et Viatte, assistés de Mathey, proposent quant à eux trois solutions : la préservation du MNAM actuel,

[239] Sébastien Loste, note du 22 janvier 1970, *op. cit.*
[240] *Ibid.*
[241] « Réflexion générale sur le projet d'ensemble monumental », p. 3-4, note non datée et non signée, mais qui partage de larges passages avec le rapport Loste du 14 février 1970 (AN/574AP/10).
[242] *Ibid.*, p. 6-7.
[243] Henri Domerg, note du 28 janvier 1970, *op. cit.*

qui prêterait seulement quelques œuvres-jalons pour scander la collection contemporaine du CNAC présentée à Beaubourg ; la fusion complète des deux collections à Beaubourg ; une double construction composée d'une partie muséale aux Halles[244] et d'une partie contemporaine à Beaubourg[245]. On le voit, ces différentes positions penchent toutes dans une même direction, variant juste dans le degré d'ambition et la forme précise du résultat : l'intégration d'une partie au moins des collections du MNAM et donc l'attribution d'une fonction muséale au futur Centre ; et sa focalisation sur la création contemporaine, érigée en priorité. C'est en ce sens que tranche aussi Pompidou, en refusant que le Centre se limite à un pur lieu d'exposition de l'actualité des arts plastiques ou bascule à l'inverse dans une « gigantesque Maison de la Culture » cantonnée à l'art établi : le Centre sera le lieu de « toutes les activités artistiques avancées » et comportera une collection comprenant l'art de la première moitié du siècle[246] – ce qui doit aussi permettre d'accroître l'attraction du musée pour le public[247].

C'est ce qui aboutit, après le maintien dans un premier temps de la séparation MNAM / CNAC au sein de l'établissement public du Centre Beaubourg, à la création en 1973 d'un unique « département d'arts plastiques qui établi[sse] une synthèse entre le musée et la création contemporaine »[248]. Cette décision répond donc à la nécessité de mieux impliquer les équipes du Palais de Tokyo, qui réclamaient de ne pas être exclues du travail sur la création actuelle, mais aussi de la volonté de détacher définitivement le MNAM comme le CNAC de leurs tutelles respectives, la DMF et le SCA, afin de donner, sous l'autorité d'un spécialiste reconnu dans le champ international de l'art contemporain, un maximum d'autonomie au nouvel établissement. Le MNAM, certes, n'est plus celui de Dorival : Leymarie et son équipe sont bien plus ouverts que leurs prédécesseurs à l'art contemporain et s'ils sont en rivalité avec le CNAC, ce n'est pas au nom d'une divergence d'options esthétiques, mais au contraire pour « le battre sur son propre terrain », selon les mots de Jean Clair[249]. Néanmoins, le pouvoir de nuisance de la DMF, rappelé par Picon aux débuts du projet Beaubourg, n'est pas écarté pour autant[250] et l'on craint toujours

[244] A ce moment-là, le sort des pavillons Baltard est encore en suspens et des manifestations artistiques y sont organisées, de sorte qu'on envisage un temps d'en tirer profit pour les réaménager en ce centre d'art contemporain depuis longtemps attendu – proposition abandonnée après la destruction (critiquée) des pavillons en 1971.

[245] François Mathey, Blaise Gautier, Germain Viatte, « Note sur un projet de musée d'art contemporain », 2 février 1970, AN/20090131/177 ; Henri Domerg, note du 28 janvier 1970, *op. cit.*

[246] Annotations manuscrites à la note du 28 janvier 1970 de Henri Domerg, *op. cit.*

[247] Le directeur du Mobilier national, Jean Coural, rapporte que Pompidou envisageait de faire débuter le musée de Beaubourg à l'art de l'après-1945 et l'abstraction lyrique mais craignait avec une telle limitation de ne pas attirer les 10 000 visiteurs quotidiens souhaités (Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Jean Coural », *op. cit.*, p. 134). C'était déjà la raison pour laquelle il s'était opposé au resserrement par Mathey de l'exposition « Douze ans d'art contemporain » sur la création la plus récente, dont l'échec le conforte dans cette idée.

[248] Claude Mollard, « Projet de programme pour l'ouverture du Centre Beaubourg », 22 octobre 1974, CP-CNAC/233, dossier « Beaubourg (manifestations inaugurales) ».

[249] « Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant », *op. cit.*

[250] De fait, le conflit cent fois rejoué avec le directeur des Musées de France Jean Chatelain connaît une dernière représentation en 1974, celui-ci déplorant que le Centre prenne « dans le domaine de l'art moderne, [le rôle] d'une Direction bis » et assimilant sa création à une « amputation » (Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 78 et 188).

qu'elle impose, dans les commissions d'achats et à travers le corps des conservateurs, « des esprits […] réfractaires à tel ou tel aspect de l'art moderne », au lieu de l'« équipe jeune, très au fait de l'actualité, constamment renouvelée, […] largement indépendante » jugée nécessaire : « les éclaireurs ne devront pas être confondus avec le gros de la troupe »[251], explique Loste en appliquant la métaphore de l'avant-garde aux futurs responsables du musée. Mais ce choix a aussi et surtout valeur de symbole : créer à Beaubourg un département des Arts plastiques indépendant de la DMF et des collections du Louvre, c'est

> *estimer qu'il y a dans l'histoire de l'art une profonde coupure, que vers les années 1950 une certaine conception des arts plastiques disparaît pour toujours, qu'un autre art mal défini apparaît et que, par conséquent, on ne peut pas faire de cette nouvelle forme d'art un simple chapitre ajouté à d'autres chapitres. Pour cette forme d'art, il faudrait, ou un musée à part d'un type tout à fait nouveau, ou même plus de musée du tout, la conception du Musée se terminant avec une certaine conception de l'œuvre d'art.*[252]

En ce sens, si les responsables de Beaubourg peuvent proclamer en 1974 que « la querelle de l'art moderne et de l'art contemporain doit cesser puisque l'un et l'autre sont placés sous l'autorité d'un seul département »[253], cette réconciliation est bien signée au profit d'un art contemporain dont les ruptures sont jugées suffisamment importantes pour justifier une refondation complète de son cadre institutionnel.

2.2.3. Le Beaubourg de Dominique Bozo comme révélateur rétrospectif

Ce choix néanmoins, s'il clôt pour un temps les conflits qui avaient entravé la politique de la création artistique sous Malraux, n'est pas définitif et le remplacement en 1981 de Hultén par Bozo apparaît comme une sorte de réaction ou de revanche retardée, qui a suscité de ce fait les critiques des concepteurs originaux du Centre[254]. Revanche, tout d'abord, de la DMF et du corps des conservateurs de musée, qui obtiennent la nomination de l'un des leurs à la tête du MNAM, où Bozo régularise d'ailleurs le statut des anciens responsables du CNAC, en leur accordant le titre de conservateurs de musées[255], comme pour clore une parenthèse de recrutements extérieurs – une possibilité pour laquelle, on l'a vu le ministère de Malraux puis les concepteurs de Beaubourg ont longuement lutté, la considérant comme l'un des nœuds décisifs de la transformation du musée. Revanche esthétique également, avec la réaffirmation des grands peintres modernes classiques et de l'Ecole de Paris : Bozo considère désormais comme partenaires naturels du MNAM les musées Rodin ou Bourdelle[256] et choisit de placer Matisse en majesté, à l'entrée des collections permanentes, en tant que « symbole de ce

[251] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 19.
[252] Sébastien Loste, note du 22 janvier 1970, *op. cit.*, p. 4.
[253] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg », *Dossier : Programme Culturel et Organisation*, non signé, AN/20090131/178, dossier « Réunion interministérielle du 31 juillet 1974 ».
[254] Voir par exemple : Claude Mollard, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française ? », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 216 ; Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 64-68.
[255] Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 71.
[256] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *Id.* (éd.), *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 30.

musée »[257], là où la programmation inaugurale de Hultén, centrée sur Duchamp, les avant-gardes historiques américaines, russes ou allemandes, entendait justement rompre avec cette focalisation exclusive, jugée « limitée »[258], sur le couple Picasso-Matisse. Corrélativement, à la manière de Rubin au MoMA (auprès duquel Bozo s'est d'ailleurs formé à ses débuts[259]), il prend ses distances vis-à-vis de l'engagement du musée dans la création actuelle, pourtant la mission fondatrice du Centre, et se déclare « contre le fait de tout acheter systématiquement et de prendre en charge trop vite les artistes », considérant qu'« il est absurde que le musée, avec sa lourdeur, prétende entrer en compétition » avec « les marchands et les collectionneurs », véritables « supports indispensables aux artistes et à la création »[260]. Le nouveau directeur du MNAM est même animé d'une hostilité plus principielle aux avant-gardes et à la contestation des traditions et des institutions qu'elles impliquent, avançant l'hypothèse, difficilement tenable, que le rang de la France dans le monde de l'art international a décliné parce que « la génération des artistes qui sont apparus dans les années 1960-1970 […] ont peut-être par trop voulu faire table rase en se coupant d'une culture, celle des musées comme lieu de référence et de ressourcement », tandis que les artistes français seraient à l'orée des années 1980 « en train de se donner de nouveau les moyens culturels de progresser », parce qu'ils « croient plus au travail » et ont compris que « tout passe par le relais de l'histoire »[261]. Ce retour en arrière se ressent dans sa politique d'acquisitions centrée, à la manière du premier MNAM, sur les grands fonds des artistes de l'Ecole de Paris[262], et dans son programme d'expositions : réticent lorsqu'on lui suggère de présenter un bilan de la scène artistique française contemporaine, il avoue candidement qu'un tel projet poserait le problème de « trouver les gens véritablement concernés par l'art vivant et capables de monter une telle exposition »[263].

C'est donc aussi, au-delà des choix artistiques, une réaction muséographique dont Bozo se fait le porte-étendard revendiqué : « je suis profondément un homme de musée et je n'ai jamais voulu le brûler », explique-t-il à son arrivée, se plaignant que les visiteurs identifient trop le Centre à « un lieu d'animation culturelle avec uniquement des expositions » et ne sachent « qu'un musée s'y trouve et surtout une collection prestigieuse »[264] – manière de réactiver la vieille opposition entre la collection, vue comme l'essence véritable du musée par les conservateurs traditionnalistes, et les activités d'animation et d'exposition, jugées par ceux-là

[257] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1985], *ibid.*, p. 62.

[258] Serge Fauchereau, « Conversation avec Pontus Hulten », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°141, automne 2017, p. 25.

[259] Il y est en stage en 1970 (Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 58).

[260] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *op. cit.*, p. 37.

[261] *Ibid.*, p. 43.

[262] Isabelle Monod-Fontaine, « Petite histoire des collections du MNAM (1947-2007) », *op. cit.*, p. 310. Il faut ajouter que Bozo est devenu en 1975 le premier conservateur du musée Picasso, décidé par le ministre Michel Guy et ouvert en 1985 (Bruno Foucart, « De l'Hôtel Salé au musée Picasso », *Revue de l'art*, n°68, 1985, p. 35-52).

[263] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *op. cit.*, p. 31.

[264] *Ibid.*, p. 27.

mêmes accessoires ou parasitaires. Cela se traduit par sa décision remarquée de réviser de fond en comble la présentation des collections permanentes. Très critique à l'encontre du bâtiment de Piano et Rogers, à qui il reproche de n'avoir « considér[é] vraiment que l'art en train de se faire »[265], il fait appel à l'architecte Gae Aulenti [133] pour concevoir une scénographie qui renoue avec les plafonds et les épaisses cimaises blanches du musée traditionnel, masquant l'architecture du Centre, abandonnant sa modularité et rétablissant un parcours plus dirigé[266] : « Matisse, Mondrian, Picasso » doivent être « traités comme Rembrandt ou Vélasquez »[267] – l'on se souvient que les transformations muséales depuis la fin des années 1960 étaient poussées justement par des critiques qui, comme Otto Hahn face à la documenta 1968, déploraient que l'« on montre Stella et Yves Klein comme on montrerait Rubens, Vermeer et Van Goyen »[268].

Réaction administrative, esthétique, muséographique, l'arrive de Bozo marque donc aussi, pour finir, une réaction historiographique – ce qui montre bien, en passant, la solidarité de ces différentes orientations, dans un sens comme dans l'autre. Il prend en effet ses distances, non seulement avec les grandes expositions-relectures de l'histoire internationale des avant-gardes de Hultén, mais aussi avec le musée « synthétique » de Cassou, dans lesquels il regrette que « tout y [soit] présenté au même degré, comme des informations non-hiérarchisées par la mise à plat des œuvres et des documents », refusant que l'on puisse « regarde[r] une séquence vidéo consacrée à un événement d'actualité à côté des gouaches découpées de Matisse ou d'un Atelier de Braque »[269]. S'il y a « synthèse », celle-ci doit se faire au mieux dans le catalogue[270], tandis que doivent régner au musée une présentation hagiographique de l'artiste, un rapport auratique au chef-d'œuvre et une approche, non pas seulement internaliste, mais franchement anti-historienne de l'histoire de l'art, en limitant autant que possible les entreprises de contextualisation : « un tableau n'est pas un document, une sculpture n'est pas un objet », affirme Aulenti[271], et l'on perçoit là, à travers ce refus du document et de l'objet – soit les deux modèles d'anti-œuvres que se donnaient, respectivement, les artistes conceptuels et minimalistes – à quel point ce retour à une muséographie traditionnelle a partie liée avec le rejet des avant-gardes des années 1960-1970 qui avaient accompagné et parfois stimulé les mouvements de réforme du musée comme de l'histoire de l'art. C'est aussi, du côté cette fois du rapport du musée au public, une volonté de tourner la page des critiques et revendications culturelles formulées dans le sillage de « Mai 68, [où] tout devait être accessible à tous »[272].

[265] *Ibid.*, p. 34
[266] *Ibid.*, p. 34. Sur cette nouvelle scénographie, voir Bernadette Dufrêne, *La Création…*, *op. cit.*, p. 318.
[267] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *op. cit.*, p. 33.
[268] Manfred Schneckenburger (éd.), *op. cit.*, p. 110. Voir *supra*, chap. 8, 1.2.2.
[269] *Ibid.*, p. 28.
[270] *Ibid.* Pourtant, comme le note Viatte, Bozo met aussi fin aux catalogues « pluridisciplinaires » au profit de « monographies permettant d'asseoir l'étude et la réputation d'un artiste » (*Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 68).
[271] Cité par Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 68.
[272] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *op. cit.*, p. 33.

Le cas de Bozo montre bien que l'opposition aux nouvelles formules artistiques et muséales dont Beaubourg est l'un des emblèmes n'est pas seulement celle d'une ancienne génération en perte de vitesse, mais se poursuit même au-delà des bornes chronologiques de notre étude et regagne en vigueur surtout, en France comme ailleurs, dans les années 1980, en bénéficiant sans doute d'un changement de contexte politique et d'une certaine retombée des mobilisations et aspirations des « années 68 ». Ces transformations ultérieures ont néanmoins l'intérêt de souligner, rétrospectivement, le caractère novateur des choix qui sont faits durant les années de genèse du Centre (1969-1977) puis le mandat de Hultén à la tête du MNAM (1977-1981), une période marquée au contraire par l'extension rapide et sans réserve des logiques avant-gardistes au musée. Cette orientation est d'autant plus remarquable qu'elle guide avec constance le projet de 1969 à 1977 et apparaît comme une conviction partagée entre tous ses acteurs, bien au-delà des seuls spécialistes et professionnels du monde de l'art, du plus haut niveau de l'Etat – « l'art contemporain me touche », confie Pompidou au *Monde*, « à cause de cette recherche crispée et fascinante du nouveau et de l'inconnu »[273] – jusqu'aux élus et hauts fonctionnaires chargés de sa mise en œuvre. Le Centre, explique ainsi le ministère des Affaires culturelles Jacques Duhamel, doit être tendu vers la « recherche de nouveauté », ce qui implique « d'exposer ou d'illustrer un art en train de se faire et non un art déjà consacré »[274]. « Grâce au CNAC puis maintenant à Beaubourg », renchérit deux ans plus tard son éphémère successeur, Alain Peyrefitte, « on est sûr que les avant-gardes sont et seront immédiatement suivies, sinon précédées »[275]. C'était déjà sous cette perspective que Loste envisageait sa mission dès sa prise en charge de la coordination du projet en 1970 : « au contact direct de la réalité artistique, le Centre assure une prospection des talents, des groupes, des tendances, à mesure qu'ils se font jour »[276]. Alors que nous avons souligné dans les chapitres précédents la mécanique des décalages successifs, débouchant parfois sur de véritables distorsions et renversements, que provoque l'interprétation de la décision politique par les intermédiaires en charge de son application dans le champ de l'art contemporain – des choix de Nixon à ceux de O'Doherty, par exemple –, on observe en revanche, dans le cas présent, une forte continuité, en termes d'objectifs, de méthodes, de références esthétiques, à travers toutes ces chaînes de médiation. Cette cohérence dans l'orientation artistique projetée pour le Centre est sans doute l'un des facteurs d'explication de la rapidité de sa mise en œuvre, qui n'est entravée sur ce point d'aucun désaccord majeur parmi les principaux acteurs de sa conception (à part Bozo donc, alors en début de carrière et dont le rôle est encore assez secondaire).

[273] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*

[274] Jacques Duhamel dans Robert Bordaz, *Le centre Beaubourg, Nouvelle Approche de l'Architecture et de la Culture*, Paris, Les Conférences des Ambassadeurs, avril 1972, p. 4.

[275] Alain Peyrefitte, Conférence de presse « Création artistique », note du 1er avril 1974, AN/20090131/28.

[276] Sébastien Loste « Ensemble Beaubourg. Centre de créations artistiques ou Centre national d'art contemporain » (1970), *op. cit.*

Si l'historien a souvent tendance à aplanir les discontinuités historiques en faisant valoir les prémisses qui les annonçaient et les préparaient à long terme, il faut bien en l'occurrence constater la rupture que représente, à quasiment tous les échelons de l'action publique, une telle unanimité – laquelle n'empêche certes pas l'existence de différends quant à la manière de réaliser concrètement cette orientation générale, ni les compromis et les reculs qui ont pu en atténuer le caractère novateur au fil de l'histoire du Centre. Cette rupture apparaît de manière frappante dès qu'on la rapporte, non seulement à la situation au moment de la nomination de Malraux aux Affaires culturelles, dix ans avant le lancement de Beaubourg, mais même seulement à celle qui prévalait trois ans avant l'impulsion donnée par Pompidou : en 1966, Picon démissionnait isolé par son avant-gardisme artistique et musical au sein du ministère, Anthonioz devait se résoudre à abandonner la rénovation d'un musée d'art moderne encore aux mains de Dorival, les responsables des Beaux-arts de la IVe République, Cogniat et Jaujard, conservaient toujours la main sur la Biennale de Paris comme sur la planification des expositions nationales et internationales, et il n'existait pas en France le moindre centre d'art contemporain, l'ARC comme le CNAC n'étant créés que l'année suivante. C'est à cette aune que doit être mesuré le basculement que représente le Centre Pompidou dans l'histoire des rapports de l'Etat français à l'art contemporain et ce sont les causes de ce basculement que nous souhaitons à présent identifier et analyser – causes parmi lesquelles on retrouve certains des principaux facteurs évoqués au fil des chapitres précédents, comme condensés et exacerbés autour d'un cas exceptionnel, mais aussi des conditions plus singulières et originales.

2.3. Le symbole et l'instrument d'une nouvelle politique artistique

2.3.1. Passion et calculs présidentiels

Le premier de ces facteurs, tout à fait propre au cas de Beaubourg, tient bien évidemment à la personnalité et aux goûts de celui qui accède en juin 1969 à la présidence de la République. L'itinéraire de Pompidou comme amateur et collectionneur d'art contemporain est bien connu[277], depuis son premier achat d'un roman-collage de Max Ernst (*La Femme 100 têtes*) alors qu'il n'était qu'un étudiant d'hypokhâgne fraîchement arrivé à Paris[278] jusqu'au choix d'accrocher un grand Soulages dans son bureau de Matignon[279] [52], en passant par ses achats réguliers aux galeries parisiennes lorsqu'il travaillait encore à la banque Rothschild (Herbin, Uecker et Vasarely chez Denise René[280], Christo, Fontana, Raysse ou Raynaud chez Mathias

[277] Claire Stoullig (éd.), *Autour d'une collection, le Président et madame Georges Pompidou*, cat. exp., Maison des Arts Georges Pompidou, Carjac (juillet-août 1994), Carjac, Maison des arts Georges Pompidou, 1994 ; Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, *op. cit.* ; Laurence Bertrand-Dorléac, Yannick Mercoyrol (éd.), *Georges Pompidou et l'art, une aventure du regard*, cat. exp., Château de Chambord (18 juin-19 novembre 2017), Chambord, Domaine national de Chambord, 2017 ; ou encore Laurence Bertrand-Dorléac, « L'Art du mouvement », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *op. cit.*, p. 109-122.

[278] Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 86.

[279] Pierre Soulages, « Le destin d'une toile… », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 27-29.

[280] Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Denise René », Daniel Abadie (éd.), *op. cit.*, p. 112.

Fels[281]). C'est ce qui le conduit naturellement à s'intéresser aux institutions françaises spécialisées en la matière, ses fonctions ministérielles puis présidentielles ne l'empêchant pas de continuer à visiter à titre privé les expositions du CNAC[282] ou de la Fondation Maeght[283]. L'importance personnelle qu'il accorde au projet Beaubourg et le contrôle serré qu'il exerce sur son avancement ne font pas non plus de doute, comme témoignent les archives et les souvenirs de son conseiller culturel à l'Elysée Henri Domerg[284] – le Président va jusqu'à vérifier le nombre de places de parkings et de sanitaires dans le bâtiment[285] ou suggérer pour les couleurs extérieures du Centre telle composition de bleu et de marron trouvée au détour d'un catalogue de Braque[286]. « Beaubourg est mon affaire et son échec serait le mien », écrit Pompidou à Domerg début 1973[287]. Sous les conditions institutionnelles de la Ve République, un tel engagement de la volonté présidentielle ne peut manquer de produire ses effets[288].

La décision de 1969 ne doit pas cependant être réduite à la seule expression d'un goût personnel, mais s'inscrit dans le contexte d'une action publique qui la prépare en amont et sur laquelle elle peut bâtir son succès. C'est d'abord l'action de Pompidou lui-même, qui ne découvre pas les enjeux et les arcanes des affaires culturelles au moment de son accession à la présidence de la République : il est même celui qui aurait suggéré à De Gaulle la création de ce ministère pour Malraux en 1959[289]. En tant que Premier ministre de 1962 à 1968, bien qu'il évite de s'immiscer dans le domaine réservé du ministre-écrivain, il se tient informé de près d'un secteur d'intervention qui lui tient à cœur[290], s'intéresse au problème de la lecture publique préfigurant la BPI[291], initie une loi sur les dations d'œuvres d'art[292] et aurait même proposé en vain à Malraux dès 1960 la création d'un centre culturel pluridisciplinaire au cœur de Paris[293]. S'il peut lancer dès son arrivée à l'Elysée une salve d'initiatives nourrie en direction de l'art contemporain, c'est donc qu'il a eu le temps de les mûrir lors de ses années passées à Matignon. D'autre part, le projet Beaubourg ne fait pas table rase des fondements posés au cours de la

[281] Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Mathias Fels », *ibid.*, p. 114.
[282] Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Germain Viatte », *ibid.*, p. 179.
[283] Jean-Louis Prat, « Un collectionneur témoin de son temps », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 32.
[284] Henri Domerg, « Georges Pompidou, homme de culture… », *op. cit.*, p. 44.
[285] Note de Jean de Marcillac à M. Jobert, « Centre d'Art Contemporain », 31 août 1970, AN/574AP/10.
[286] Note à Henri Domerg, « Les couleurs pour le Plateau Beaubourg », 15 janvier 1974, AN/574AP/10.
[287] Annotation manuscrite sur une note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Problèmes relatifs au Centre Beaubourg », 26 janvier 1973, AN/574AP/10.
[288] Comme en atteste l'empressement du ministre des Affaires culturelles à le satisfaire : « Je n'ai pas besoin de vous dire que, étant donné l'intérêt personnel que vous portez à cette réalisation, mon Cabinet, mes Services et moi-même feront de notre mieux pour aboutir dans les meilleurs délais à réaliser un monument qui réponde le mieux possible à vos intentions. » (Lettre d'Edmond Michelet à Georges Pompidou, 8 janvier 1970, *op. cit.*).
[289] D'après des propos d'Alain Peyrefitte rapportés par Philippe Urfalino, « Georges Pompidou et l'évolution du discours de l'Etat sur la culture et l'art », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 87.
[290] Jean-Pierre Rioux, « Une nouvelle conception de l'Etat face à la culture », *ibid.*, p. 65.
[291] Gérald Grunberg, « La BPI, de la bibliothèque au centre d'information et de culture », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 68.
[292] Henri Domerg, « Georges Pompidou, homme de culture. Une politique culturelle », *op. cit.*, p. 42.
[293] D'après Claude Pompidou, citée par Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 85.

décennie écoulée : au contraire, il consiste pour une bonne part en une relance et une réunion de « l'idée formulée il y a quelques années par Monsieur André Malraux, d'un Musée du XXème siècle et [de] celle plus ancienne encore d'une grande bibliothèque de lecture publique »[294]. Son élaboration s'appuie d'ailleurs tour à tour sur les projets muséaux de Cassou-Besset de la période 1962-65[295], sur les conceptions architecturales du Corbusier[296], sur l'analyse des lacunes du MNAM du rapport Latournerie de 1966[297], sur les conseils de Gaëtan Picon (d'ailleurs intégré au jury du concours d'architecture et envisagé un temps comme directeur du Centre[298]), sans compter, bien sûr, le rôle central de François Mathey et des responsables du CNAC – autant de pions avancés progressivement au cours du mandat de Malraux et dont l'influence est d'autant plus grande que Pompidou est élu au moment où les représentants de l'ancienne politique des beaux-arts abandonnent quant à eux leurs dernières responsabilités officielles, au ministère, au MNAM, à la Biennale de Paris. Si la rupture est nette, comme nous l'avons souligné, entre la politique des arts plastiques encore empêchée du milieu des années 1960 et les orientations novatrices qui s'imposent dès le début du projet Beaubourg, c'est donc moins parce que la décision présidentielle serait parvenue à renverser à elle seule cette situation que parce qu'elle tire profit de conditions favorablement prédisposées, auxquelles manquait, dans les dernières années du ministère de Malraux, le soutien d'une volonté et d'une représentation politiques de poids. Aiguillon et catalyseur de plans longuement mûris et sans cesse différés, cette décision en est aussi un facilitateur au sens où elle permet de lever les obstacles administratifs et budgétaires qui les entravaient jusque-là[299].

Cet investissement présidentiel, s'il découle sans nul doute d'une « passion du cœur et de l'esprit », pour reprendre les mots de Claude Pompidou[300], a aussi des motivations et des effets

[294] Note « A-Le Centre du Plateau Beaubourg », non signée et non datée (1970), AN/20090131/177.

[295] Loste, qui le fait circuler à Domerg et au directeur de cabinet de Michelet (« Note à l'attention de Monsieur Dumaine », 30 décembre 1969, AN/20090131/177), le cite dans son rapport du 14 février 1970 (*op. cit.*). Les cadres les plus précis fixés par Pompidou sont en fait très proches, jusque dans le lexique employé, de ce premier projet Cassou-Besset, qu'il devait bien connaître, possiblement depuis ses années à Matignon – ce qui n'est pas toujours perçu par les historiens qui prennent la décision présidentielle de 1969 comme point de départ de leur récit (voir par exemple sa note à Henri Domerg de février 1972, citée par Pascal Goetschel, Emmanuelle Loyer, « La part de l'Elysée… », *op. cit.*, p. 130).

[296] « Les espaces du bâtiment sont des espaces transformables, une machine comme le voulait Le Corbusier, offrant une disponibilité et une flexibilité intérieures sans égales. » (Conférence de presse de Pontus Hultén du 8 octobre 1974, citée par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 116).

[297] Loste se procure le rapport Latournerie auprès de la direction des Musées de France dès le début de la programmation (P. Bressol, « Note à l'attention de Monsieur Loste », 6 février 1970, AN/20090131/177).

[298] Une suggestion de Pompidou lui-même : voir les annotations manuscrites sur la note de Henri Domerg du 15 juillet 1970, « Etat présent de la préparation du projet du plateau Beaubourg », AN/574AP/10. Domerg le lui déconseille, trouvant Picon trop « artiste », « dépourvu des qualités administratives requises » et affligé d'une « tendance à se décourager » (note « Projet du Plateau Beaubourg », 16 juillet 1970, AN/574AP/10).

[299] Pompidou n'hésite pas, explique alors *Le Monde*, à « téléphoner du côté de la rue de Rivoli [le ministère des Finances] pour demander des crédits inimaginables dans le cadre traditionnel de la vie des musées de France » (Jacques Michel, « Le Musée national d'art moderne mis en sommeil », 11 avril 1974). Et quand Domerg s'inquiète par exemple du coût de l'Ircam de Boulez, Pompidou balaye le problème d'une réponse laconique : « il faut s'y faire » (annotation manuscrite sur une note de Henri Domerg, « Informations concernant le Centre Beaubourg », 21 décembre 1972, AN/574AP/10).

[300] Cité par Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 85.

extérieurs aux seuls enjeux de la création contemporaine. Il sert le positionnement de Pompidou dans le champ politique, selon des logiques déjà observées à propos des élus américains et ouest-allemands : tout à la fois comme marqueur distinctif vis-à-vis de ses prédécesseurs et rivaux et comme partie prenante et symbole visible d'un projet politique plus global. Le choix est ainsi fait, d'emblée, d'un affichage public des rapports du président à l'art contemporain, transformant un goût privé en un argument de communication : les décors commandés pour l'Elysée à Agam et Paulin [102] en sont l'exemple le plus éclatant et les visites officielles au Mobilier national ou à la Fondation Maeght, l'entretien-fleuve donné au *Monde* sur « l'art et l'architecture », l'« exposition Pompidou » de 1972 au Grand Palais, comme on l'appelle dans la presse, ou le « Pompidolium », comme est surnommé au même moment le centre Beaubourg, s'intègrent tous à cette entreprise de personnalisation de la politique artistique autour de la figure présidentielle. De la même manière (mais dans des proportions plus importantes) que Johnson puis Nixon vis-à-vis de Kennedy et Rockefeller ou de Brandt vis-à-vis de la CDU et du long règne Adenauer, Pompidou met donc à profit l'action culturelle pour se démarquer de ses rivaux – comme Chaban-Delmas, qui affirme ses ambitions personnelles en jouant aussi, nous l'avons vu, de l'argument de la modernité politique et culturelle – et de son prédécesseur. L'image de De Gaulle demeurant attachée à un patrimoine historique et un imaginaire culturel national, « la voie qui semblait la plus logique était celle du soutien à l'innovation, au travers d'une philosophie portée d'abord vers le futur et vers la modernité »[301] (et vers l'ouverture internationale). C'est d'autant plus le cas que, dans le contexte de l'après-Mai 68, à l'origine de la démission de De Gaulle et de l'élection de Pompidou, « l'invocation gaullienne de la "France éternelle" et de la "grandeur historique" défendue non sans emphase par André Malraux […] tendait à apparaître périmée car mal ajustée aux "besoins" nouveaux de production et de diffusion culturelles »[302]. Et en effet, c'est moins par une confrontation directe à De Gaulle que par comparaison avec son ministre que s'affirme une nette différence de ton. Le « style lyrique, effervescent » de Malraux, comme l'explique le directeur de cabinet de Duhamel, « devait lui paraître "peu convenable" » et Pompidou lui a d'emblée substitué une attitude « plus pudique », jouant « les actes » contre « les discours »[303]. Comme le souligne Urfalino,

> *on ne peut qu'être frappé […] par son antipathie pour le pathos. […] Or, il faut bien l'avouer, depuis André Malraux, la politique culturelle mêlait exaltation de la grandeur des civilisations et vision tragique de l'Histoire. Georges Pompidou, semble-t-il, était fortement étranger à cette rhétorique affirmée durant les premières années de la Ve République. Lorsqu'on évoque son action et son amour pour les arts, on brosse avant tout le portrait d'un épicurien ayant fait de sa relation à l'art une éthique de vie […]. La différence est d'autant plus saisissante si l'on replonge dans le contexte contemporain, en faisant abstraction de l'impression déformante qu'ont pu avoir sur nous les années*

[301] Jean-Pierre Rioux, « Une nouvelle conception de l'Etat face à la culture », *op. cit.*, p. 64.
[302] Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg », *op. cit.*, p. 99.
[303] Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Jacques Rigaud », Daniel Abadie (éd.), *op. cit.*, p. 30.

Jack Lang. Au cours des années 1960, nous sommes loin en effet de l'association, commune lors des années 80, entre culture et sourire. Le sérieux et la gravité prévalent. L'attitude de Georges Pompidou marquait donc un premier décrochage avec le discours culturel de l'Etat tel qu'on le concevait depuis une dizaine d'années.[304]

Ici le goût rejoint donc l'intérêt, orientés et confortés par une situation socio-historique transformée : en termes bourdieusiens, le système de dispositions d'un agent entre en accord avec un certain état du champ politique pour produire une prise de position rémunératrice en termes de capital symbolique, répondant ainsi à une « stratégie » inextricablement calculée et spontanée[305]. Mais cette conjonction de facteurs ne se limite pas au seul « habitus » de Pompidou et semble correspondre à un changement d'attitude d'une grande partie du personnel de l'administration culturelle, à l'instar de Loste qui refuse à la même époque que se perpétuent au Centre Beaubourg « le tabou du grand monument-œuvre d'art » et « le tabou du grand créateur-artiste »[306]. Cette volonté de distinction symbolisée par le soutien à l'art contemporain ne doit donc pas être réduite à un effet superficiel de communication ; elle répond bien à une réorientation plus substantielle de la politique culturelle, dans le sens d'une conception plus novatrice et moins sacralisée de l'aide à la création, mais aussi d'un déplacement sectoriel de l'objectif de démocratisation culturelle : comme le relève Guy Saez, « si on investit si fortement dans ces domaines [les arts plastiques], alors que l'espoir de la démocratisation culturelle avait été jusque-là toujours associé au théâtre […], ce n'est pas simplement pour suivre le goût présidentiel […], c'est aussi pour échapper au spectre de l'échec qui hante désormais le monde théâtral »[307], affecté tout à la fois par des analyses sociologiques décourageantes et par les critiques en provenance même des théâtres populaires et des Maisons de la culture (exprimées en Mai 1968 dans la déclaration de Villeurbanne). La charge principale de la mission de démocratisation se trouve ainsi reportée sur un nouveau secteur, a priori moins favorable, dans lequel au contraire l'enjeu de diffusion, nous y avons insisté, avait été jusque-là assez négligé.

D'où le rapport ambigu de Beaubourg aux Maisons de la culture : celles-ci constituent d'un côté une référence et une ascendance reconnues (du bout des lèvres)[308] et de l'autre un anti-modèle, symbole selon Pompidou lui-même d'un mélange de « conservatisme étroit » et de « snobisme intellectuel », devenues en outre en 1968 les foyers « d'organismes politiques à peine déguisés »[309]. Les documents d'époque sont nombreux à reprendre la métaphore malrucienne des « cathédrales culturelles », soit pour la rejeter[310], soit pour en changer le sens :

[304] Philippe Urfalino, « Georges Pompidou et l'évolution du discours de l'Etat … », *op. cit.*, p. 90-91.

[305] Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs » [1976], *Questions de sociologie*, *op. cit.*, p. 119.

[306] Sébastien Loste, « Note "antipathique" », juin 1972, AN/87AJ/40, dossier « Notes et lettres sur le Centre Beaubourg 1970-74 ».

[307] Guy Saez, « Démocratisation et communication sociale », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 62.

[308] Voir par exemple Claude Mollard, *L'Enjeu du Centre Georges Pompidou*, *op. cit.*, p. 207-211.

[309] Georges Pompidou, *Le Nœud gordien*, Paris, Plon, 1974, p. 184-185.

[310] Par exemple : « Loin d'être le dernier témoignage de l'époque des cathédrales culturelles, il [le Centre] est le premier exemple d'une nouvelle génération de grandes surfaces culturelles » (Robert Bordaz, *Le Centre*

« il s'agit de créer », explique un rapport en 1975, « l'infrastructure matérielle de ce que pourrait être la vie et l'animation de la cité future, moins hostile à l'homme et qui retrouverait ainsi, en quelque sorte, l'effervescence animée de la ville moyenâgeuse autour de la cathédrale culturelle du Centre »[311]. Cette référence à la ville médiévale, que l'on retrouve ailleurs[312], fait signe vers une autre interprétation du modèle de la cathédrale, non plus lieu extraordinaire d'un rituel sacralisé, permettant d'entrer en communication avec des forces spirituelles autrement inaccessibles, mais œuvre anonyme et pluridisciplinaire concrétisant l'union des arts et des techniques, sur le parvis de laquelle se jouent mystères et spectacles à demi-improvisés, au milieu des boutiques, de la foule et des activités les plus ordinaires – un imaginaire dont les affinités sont donc moins à chercher du côté des Maisons de la culture que du Bauhaus, autre source d'inspiration fréquemment citée par les concepteurs du Centre[313] : c'est d'ailleurs une cathédrale médiévale (gravée par Feininger) qui ornait en 1919 le manifeste de Gropius.

Cette volonté de démarcation correspond, d'autre part, à l'affirmation plus positive d'un programme politique transversal, celui d'une modernisation de la France à laquelle le nom de Pompidou reste encore attaché. Celui-ci, explique Rigaud, « avait été, en tant que Premier ministre, l'homme de la modernisation industrielle de la France. Il voulait, en tant que président de la République, à la fois la poursuivre et la compléter en faisant jouer à la France dans le domaine de l'esprit le rôle moderne qu'il attendait d'elle »[314]. Beaubourg apparaît tout à la fois comme une composante majeure et le symbole le plus éclatant de ce projet politique global. Cette stratégie est bien perçue comme telle par la presse. *Le Monde*, dans l'entretien présidentiel de 1972, pose ainsi la question de savoir si « la modernisation économique et industrielle de la France implique […] une "modernisation" du goût du Français » et Pompidou endosse bien volontiers ce parallèle : « la France se transforme, la modernisation, le développement dans tous les domaines, sont éclatants. Pourquoi n'y aurait-il pas un lien avec les arts ? ». Bordaz, n'hésite pas quant à lui à placer sous le signe d'un même « esprit de découverte » l'ambition qui anime le Centre et celle qui a permis à l'homme d'« all[er] dans la lune » : il s'agit dans les deux cas de « favoriser l'innovation »[315]. C'est d'ailleurs l'une des motivations de la pluridisciplinarité du Centre, si souvent mise en avant, et en particulier de l'intégration du CCI, conçu comme un moyen de liaison entre les expérimentations a priori les plus gratuites ou

Pompidou, *op. cit.*, p. 166). Ou bien encore : « le Centre Beaubourg portait en germe cette conception d'ouverture : il ne devait pas être un lieu fermé, une cathédrale élitiste. » (François Lombard, *op. cit.*, p. 103).

[311] « Rapport d'activité 1975 », p. 25, CP-RA.

[312] « Notre idée était la suivante : dans un seul bâtiment, il faudrait reconstituer une ville miniature, une sorte de ville médiévale décloisonnée » (Richard Rogers dans « Discussion », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 145).

[313] « Beaubourg se place dans le sillage de l'expérience du Bauhaus » (Rapport d'activité 1973, p. 10, CP-RA) ; « C'est dans cette perspective que la référence faite parfois au Bauhaus pour qualifier le projet Beaubourg, prend tout son sens » (« Annexe I. Finalité du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*, p. 3) ; voir aussi la partie « Le Bauhaus : un précurseur » dans Claude Mollard, *L'Enjeu du Centre Georges Pompidou*, *op. cit.*, p. 192-198.

[314] Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Jacques Rigaud », *op. cit.*, p. 27.

[315] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 138-139.

hermétiques de l'art contemporain et la rénovation de l'appareil productif français dans le secteur du mobilier, de l'architecture et du design, à la fois en proposant des « solutions » aux « industriels »[316] et en encourageant le changement des habitudes de consommation :

> *Beaubourg doit réconcilier le Grand public avec ce que l'on peut appeler la modernité, faute d'autre mot, et qui fait référence à tout ce qui est expression contemporaine, qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de mobilier. Or, en raison de son éducation, le français moyen préfère aujourd'hui une gravure ancienne à une lithographie moderne, une symphonie du XVIIIe siècle à une œuvre de Pierre Boulez ou Stockhausen et une chaise Louis XVI à un fauteuil de Knoll.*[317]

Beaubourg ne se contente donc pas d'être un symbole politique de modernité, mais veut aussi en être un instrument, au-delà de la seule sphère des arts plastiques. C'était déjà le sens de la première visite de Pompidou au Mobilier national et de sa commande pour l'Elysée, explicitement présentées comme le moyen de soutenir la compétition avec le design étranger[318].

2.3.2. Beaubourg comme réponse à Mai 68

Mais ce qui favorise et façonne la réalisation d'un projet aussi ambitieux et inhabituel que Beaubourg, ce sont aussi et surtout les leçons tirées des événements de Mai, qui constituent évidemment le changement historique majeur survenu entre les lentes avancées de la période Malraux en matière d'art contemporain et la grande accélération du début des années 1970. L'élection de Pompidou même est une résultante de l'ébranlement du régime gaullien en 1968 et c'est pourquoi la nouveauté et la modernité qu'il promet sont non seulement bien accueillies, mais réclamées : la continuité politique n'est pas une option. Pompidou en est bien conscient et, si certains élus, journalistes ou intellectuels conservateurs cherchent à minimiser la portée de ces événements[319], celui qui est alors Premier ministre insiste plutôt sur la rupture qu'ils représentent, à l'occasion d'un important discours à l'Assemblée nationale le 14 mai. Il y mêle un rappel à l'ordre, bardé des thèmes conservateurs les plus traditionnels (la perte des valeurs, à commencer par la famille et l'Eglise[320]), et l'affirmation d'une nécessité de changement, qui n'interdit pas des formes d'empathie avec les revendications de la « jeunesse universitaire »[321].

[316] « Les industriels, intéressés par les formes originales du design et de l'environnement intérieur ou urbain, y trouveront des solutions aux problèmes que pose la nécessité de cohérence entre la création contemporaine et les fonctions » (préambule au programme du concours architectural, 1970, p. 2, AN/20090131/177).

[317] « Annexe I - Finalités de Beaubourg » (1974), *op. cit.*

[318] « Je trouve excellente votre idée de créer un atelier pour le mobilier moderne. Il n'y a pas de raison de laisser aux Italiens le monopole de la recherche et de la création. D'ailleurs, si je le peux, je ferai notamment appel à vos services pour meubler l'Elysée » déclare Pompidou à Coural lors de cette visite (Jacques Michel, « Le président de la République et Mme Pompidou ont visité les manufactures nationales », *Le Monde*, 15 octobre 1969). Voir aussi à ce sujet Charles-Louis Foulon, « Georges Pompidou, le mobilier national et la modernité », *op. cit.*

[319] Comme Raymond Aron, dont on retient souvent l'assimilation de Mai 68 à un « psychodrame », de manière d'ailleurs quelque peu réductrice (Serge Audier, *La Pensée anti-68*, Paris, La Découverte, 2009, p. 53-76). Sur la persistance de ces réductions de Mai 68 à un non-événement, voir aussi Boris Gobille, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales*, 63e année, n°2, mars-avril 2008, p. 321.

[320] Thèmes qu'il reprendra dans ses analyses des événements dans *Le Nœud gordien*, où il critique virulemment l'influence de la sociologie (*op. cit.*, p. 22-23) et reproche aux leaders du mouvement d'avoir, sous l'inspiration de Sade, « renié Dieu, la famille, la patrie, la morale » (*ibid.*, p. 28).

[321] « Mesdames et messieurs, rien ne serait plus illusoire que de croire que les événements que nous venons de vivre constituent une flambée sans lendemain. […] À ce stade, ce n'est plus, croyez-moi, le Gouvernement qui est

Nous avons vu dans les chapitres précédents à quel point 1968 a provoqué une révision de fond en comble des présupposés, des principes et des objectifs des politiques culturelles, à la fois en réaction aux contestations et revendications exprimées dans les différents champs artistiques, mais aussi pour en faire un instrument privilégié de réponse aux demandes de changement social dans leur ensemble. Les événements de Mai en France sont en effet rapidement assimilés à l'expression d'un malaise culturel, de manière ambiguë puisque c'est là aussi un moyen de détourner sur le moment (et de minorer a posteriori) les ambitions les plus résolues de transformation de l'ordre politique et social[322]. Or c'est bien l'interprétation choisie par Pompidou, qui ne reconnaît la gravité des événements qu'à condition de les réduire à un problème étudiant, au prix d'une « omission […] volontaire » revendiquée, celle du « mouvement ouvrier et [de] la grève générale », ramenés à un « épiphénomène »[323]. Il s'est, en somme, surtout « produit une sorte d'ébranlement intérieur »[324]. Une telle interprétation, en termes de malaise civilisationnel et psychique, permet tout à la fois de reconnaître et de dépolitiser les mouvements de contestation – « à ce stade, ce n'est plus le Gouvernement qui est en cause », selon ses mots prononcés à l'Assemblée – et tend à faire de l'action culturelle, puisque les institutions politiques et sociales sont pour l'essentiel hors de cause, la réponse la plus adaptée au problème d'« équilibre moral » de la jeunesse[325]. Elle autorise même à porter un regard bienveillant et intéressé sur ses expressions culturelles : se félicitant, quatre ans plus tard, d'« un renouveau français dans la création artistique récente », Pompidou va « jusqu'à dire que la secousse de mai 1968 [a] joué un rôle en ce sens »[326].

Beaubourg apparaît naturellement comme la pièce majeure de cette réponse culturelle à la « secousse » de Mai, dans une perspective militante parfois très clairement affirmée : « le Combat est engagé dans le domaine culturel même, puisque nous postulons que la culture doit réanimer la société actuelle, alors que précisément les gauchistes en décrètent la condamnation sans appel », explique ainsi une note anonyme sur les projets des Halles en 1970[327]. C'est aussi, en des termes moins belliqueux, la description rétrospective qu'en fait Claude Mollard : « il

---

en cause, ni les institutions, ni même la France. C'est notre civilisation elle-même. Tous les adultes et tous les responsables, tous ceux qui prétendent guider les hommes, se doivent d'y songer, parents, maîtres, dirigeants professionnels ou syndicaux, écrivains et journalistes, prêtres ou laïcs. Il s'agit de recréer un cadre de vie accepté de tous, de concilier ordre et liberté, esprit critique et conviction, civilisation urbaine et personnalité, progrès matériel et sens de l'effort, libre concurrence et justice, individualisme et solidarité. » (« Intervention de Georges Pompidou lors de la séance du 14 mai 1968 », *Assemblée nationale* [En ligne], https://www2.assemblee-nationale.fr/15/evenements/2018/mai-68-s-invite-dans-l-hemicycle-les-seances-du-14-et-22-mai-1968/les-discours-parlementaires-de-mai-68 (consulté le 16 mai 2021)).

[322] Pour une critique de ce type d'interprétation de Mai 68, voir Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010.

[323] La grève, ajoute-t-il, « ne fut jamais qu'un corollaire de la révolte des jeunes ou de la manœuvre politique, elle ne fut pas le maelström social qui aurait exprimé la révolte ouvrière » (*Le Nœud gordien*, *op. cit.*, p. 35-36).

[324] *Ibid.*, p. 35.

[325] « Intervention de Georges Pompidou lors de la séance du 14 mai 1968 », *op. cit.*

[326] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*

[327] Citée par Bernadette Dufrêne, « Le Centre Pompidou : le Dada du XXe siècle », *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 30.

s'agissait de répondre à la crise de Mai 68 par un projet capable de nourrir des rêves et de susciter des enthousiasmes. Pendant que certains de notre génération s'abîmaient dans le gauchisme, nous réservions notre part d'utopie à la construction du Centre »[328]. Ces propos montrent bien d'ailleurs qu'il ne faut pas nécessairement voir dans ces motivations une stratégie cynique : des discours de Pompidou à ceux des hauts fonctionnaires en charge de l'élaboration du Centre, s'expriment bien un authentique ébranlement face à Mai 68 et, en conséquence, une recherche convaincue d'« utopie », dont Beaubourg serait une incarnation et un instrument exemplaires – mais une utopie conciliatrice plutôt que transformatrice.

Plus concrètement, l'idée qu'un grand centre culturel polyvalent parisien, orienté vers les différentes formes de création contemporaine, puisse constituer une réponse aux événements de Mai est étroitement liée à la réflexion, qui traverse à ce moment-là l'ensemble des classes dirigeantes et du monde intellectuel, sur le « problème de la jeunesse »[329] : celle-ci est érigée, dans l'après-68, en une catégorie sociale singulière et indifférenciée, porteuse de demandes et de problèmes neufs, largement projetés et construits par les partis, les élus ou la presse, plutôt que dérivés de véritables enquêtes auprès des concernés[330]. Selon un souvenir rapporté par Mathey, Pompidou aurait confié à Chirac (alors secrétaire d'Etat aux Problèmes de l'emploi), un soir de mai 1968 où les deux hommes s'étaient trouvés bloqués à Matignon par les manifestations étudiantes : « On n'a jamais tenu compte des jeunes en France… Si l'on sort de cette aventure, il faudra créer au cœur de Paris un lieu où toutes les idées puissent être mises en concurrence, où la contradiction soit légitime, où l'art contemporain puisse être exposé »[331]. Si cette anecdote semble un peu trop informée de la suite de l'histoire pour n'être pas romancée, elle est représentative néanmoins d'une tendance caractéristique de l'après-68 à attribuer à cette jeunesse, en même temps que le désir d'une nouvelle société, celui d'un art nouveau. On la retrouve ainsi en mai 1970, dans les « Grandes lignes d'une politique d'action culturelle » édictées par le ministère, où les « expositions d'art moderne » sont proposées comme (seul) exemple de moyen pour « atteindre un public particulier : les jeunes »[332]. Elle est reprise, trois ans plus tard, par le directeur de cabinet de Jacques Duhamel aux Affaires culturelles :

> *L'ouverture à la fin 75 du Centre Beaubourg […] fournira à la France un exceptionnel instrument d'innovation et de confrontation. Chaque expérience montre qu'il existe à Paris et en province un public potentiel considérable qui est à l'affût des formes nouvelles non par snobisme mais parce que, spécialement chez les jeunes, ces formes semblent correspondre à une attente. Nous assistons peut-être à un phénomène dont, s'il se confirme, il faut mesurer l'importance : un art neuf demandé et reçu par une masse jeune.*

[328] Claude Mollard, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française ? », *ibid.*, p. 215.

[329] Edgar Morin, « Culture adolescente et révolte étudiante », *Annales*, 24e année, n°3, mai-juin 1969, p. 774.

[330] Voir à ce sujet Ludivine Bantigny, « Que jeunesse se passe ? Discours publics et expertises sur les jeunes après Mai 68 », *Vingtième Siècle*, n°98, avril-juin 2008, p. 7-18.

[331] Entretien avec Mathey rapporté par Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 92.

[332] Ministère des Affaires culturelles, « Grandes lignes d'une politique d'action culturelle », 22 mai 1970, AN/87AJ/40, dossier « Culture, Beaubourg ».

[…] Pour les générations précédentes, l'innovation artistique n'était guère acceptée que par une élite […] ; il en est résulté un appauvrissement culturel, que manifeste le fait qu'une large partie des plus de 40 ans rejettent encore la musique sérielle ou la peinture abstraite. Si la nouvelle génération […] suit les novateurs dans leurs recherches les plus audacieuses et leur imprime même ses exigences et sa force critique, alors peut-être connaîtrons-nous une période aussi féconde que, par exemple, le romantisme qui […] reste le meilleur exemple d'un accord profond entre la jeunesse et l'art de son temps.[333]

Cette citation illustre parfaitement l'évolution ambiguë qui s'est produite par rapport à la période antérieure. Dans les années 1960, nous l'avons vu, il paraissait difficile pour les acteurs des politiques culturelles de se prévaloir d'une demande publique d'art contemporain, de sorte que le soutien à la création artistique était plutôt pensé et présenté sur le modèle d'une diffusion unilatérale, visant à convertir aux choix esthétiques définis par l'expertise officielle un public plutôt réfractaire à l'art moderne. Désormais, elle est bien conçue comme réponse à une demande, certes catégorielle et non générale, bien que celle-ci soit en fait postulée et imputée à la jeunesse plutôt que constatée et vérifiée[334]. Sous cet angle, donc, l'évolution n'est peut-être pas si importante qu'il n'y paraît et la soif d'art contemporain attribuée aux jeunes peut tout aussi bien s'apparenter à l'un de ces « besoins culturels » si souvent cités dans les documents programmatiques de la période Malraux, besoins à la fois réels et inconscients – « plus une disponibilité ou un obscur pressentiment qu'une exigence consciente et volontaire », selon la formule du directeur de cabinet de Malraux[335] –, un bricolage conceptuel qui permettait de donner à la politique culturelle la justification d'une demande extérieure, tout en laissant celle-ci suffisamment indéterminée pour que la définition des contenus et des modes d'action de cette politique reste entièrement à la main de ses dirigeants politiques et administratifs. Le projet d'un ciblage spécifique des jeunes par l'art contemporain, cependant, n'est pas limité aux cercles de hauts fonctionnaires du ministère et constitue un topos fréquent à cette époque, aussi bien dans la presse[336] que dans le discours des conservateurs de musée, en France (dans la bouche de Besset[337] ou Ceysson[338] par exemple) comme à l'étranger : « inconsciemment, les jeunes gens sentent qu'il y a une connexion entre les aspirations de leurs propres mouvements

[333] Jacques Rigaud, « La politique culturelle : bilan de deux années d'action », *Défense nationale*, février 1973, cité par Bernadette Dufrêne, « Le Centre Pompidou : le Dada du XXe siècle », *op. cit.*, p. 32.

[334] Sur les enquêtes d'époque autour de cette « culture jeune », voir Philippe Poirrier, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », *op. cit.*, p. 134-137.

[335] Antoine Bernard, « La nouvelle mission culturelle… », *op. cit.*, p. 16 (voir *supra*, chapitre 6, 1.1.2.).

[336] « Le but » du Centre, écrit alors *France-Soir*, est de « drainer les jeunes et tous ceux qui jamais ne franchissent les portes du musée » (cité Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 30). L'éditorial de *L'Arc* parle quant à lui du Centre comme d'une solution apportée à « un discord chaque jour plus sensible entre ce que l'institution [le MNAM] pouvait offrir et ce qu'en attendaient les hommes et les femmes de ce temps, principalement les jeunes. » (René Micha, « Débat ouvert », *L'Arc*, n°63, 1975 p. 1).

[337] Besset rapporte ainsi à Dewasne ses discussions avec le public de son exposition à Grenoble : « ce ne sont presqu'uniquement que des moins de trente ans, avec lesquels il est très facile d'engager la conversation […] et qui disent tous la même chose, ou à peu près : c'est là un langage qui nous touche directement, c'est cela que nous attendons » (cité par Nicolas Ballet, *Enseigner et exposer l'art abstrait (1969-1975)*, *op. cit.*, p. 67).

[338] Ceysson parle ainsi de son souhait de « montrer à notre public, au public jeune surtout, [des] œuvres pop » (cité par Nicolas Ballet, *Maurice Besset. L'abstraction américaine révélée (1960 - 1975)*, *op. cit.*, p. 38).

de protestation, qui visent à un nouveau style de vie, et les œuvres de certains artistes contemporains », écrit Szeemann en 1972[339]. La réflexion, on le voit, repose toujours sur le même fondement analogique : un art jeune pour les jeunes.

Cet argument se double d'un autre raisonnement sur l'utilité d'une institution comme Beaubourg pour l'après-68, celle de prévenir la contestation violente – à commencer par les actions dirigées contre les institutions culturelles elles-mêmes. Revenant à l'automne 1968 sur les critiques essuyées en mai-juin, Gautier soulignait déjà que, « si d'autres initiatives du Service ou C.N.A.C. ont été violemment attaquées, la politique d'achats nous a maintenu un crédit sûr »[340], son ouverture aux avant-gardes contemporaines lui évitant d'être pris comme cible, au moment où le MNAM, au contraire, était symboliquement fermé par la colonne de protestataires menée par Restany. C'est le même Restany, d'ailleurs, qui se réjouit en 1974 de la construction de Beaubourg, qu'il présente comme une réponse directe à sa désignation en 1968 du musée du Palais de Tokyo comme « une autre Bastille à abattre »[341] :

> *Institution sclérosée et musée-cimetière, la Bastille de l'art moderne est enfin abattue ! Il fallait […] reposer le problème radicalement d'une autre façon, accéder de plain-pied à la notion de muséographie dynamique, faire de l'information et de l'animation sur l'art actuel un service public permanent. C'est chose faite avec Beaubourg.*[342]

Mais plus encore que ces critiques internes au champ des arts plastiques, à l'écho somme toute limité, ce sont les contestations sociales dans leur ensemble que les concepteurs du Centre Beaubourg espèrent contribuer à apaiser par leur initiative. Non seulement Beaubourg ne va pas se livrer, comme le lui reprochent certains de ses contempteurs, à des « agents de "subversion" qui s'efforceraient de renverser nos institutions, nos valeurs morales et esthétiques », mais il va même, espère Bordaz, en atténuer les expressions les plus virulentes :

> *C'est le privilège de l'artiste que d'être apte à enregistrer « notre situation ». S'il est tenu au silence, nous courons le risque d'une subversion d'autant plus profonde que l'autorité l'aura contenue. […] Aussi l'Etat doit-il avoir pour souci de donner sa chance à la qualité, peu importe qu'elles [sic] soient conformes ou non aux idées politiques des dirigeants ; ce parti-pris est le parti du pluralisme. […] Répétons que la subversion ne s'exerce vraiment qu'en milieu fermé et que la confrontation des idées est le meilleur obstacle à des actions excessives qui ne peuvent que nuire à leurs auteurs. Afficher une volonté d'ouverture est un moyen de détourner de la violence. […] En réalité l'explosion de la culture ne contribue pas à la récupération d'éléments subversifs pas plus qu'elle n'ouvre au désordre des secteurs jusqu'ici préservés. Si elle a un effet, c'est de révéler ces aspirations de nos contemporains.*[343]

Beaubourg doit donc participer à combler le manque de moyens d'expression publique des insatisfactions qui aurait paradoxalement conduit au point de rupture en Mai 68, selon une

[339] Harald Szeeman *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 17.
[340] Blaise Gautier, note « Projet d'exposition des achats d'art contemporain par l'Etat », 11 septembre 1968, AN/20040374/3, dossier « Acquisitions récentes de l'Etat 1968-1969 ».
[341] Pierre Restany, « Une autre Bastille à abattre… », *op. cit.* (voir *supra*, chapitre 7, 1.2.2.).
[342] Cité par Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 21-22.
[343] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 182-184.

autre interprétation courante des événements : leur étouffement serait à l'origine, d'une part, de l'aveuglement des classes dirigeantes sur l'état réel de la société et, d'autre part, de l'accumulation de protestations silencieuses jusqu'à leur explosion hors de tout cadre institutionnel susceptible de les canaliser. « Au lieu de méconnaître les besoins de "créativité", et par suite, de risquer de ne pas lui donner d'autre issue que la destruction, ces hommes politiques "ouverts" et "intelligents" s'emploient à présenter la "culture" comme une alternative privilégiée à l'"anarchie" dont Mai 1968 a réveillé le spectre »[344], comme l'a bien analysé Pinto. Cet argument en faveur du libéralisme culturel comme moyen d'extériorisation du « malaise » et de prévention de ses dérives violentes ou nihilistes, justifiant le Centre par sa fonction cathartique, se retrouve aussi bien dans les déclarations de Pompidou[345] que dans celles de Hultén[346], ainsi que dans plusieurs documents internes[347], signe qu'il ne s'agit là pas seulement d'une justification de façade. En ce sens, les craintes qu'exprimait Gaudibert au moment de son départ de l'ARC, celles de finir par désamorcer la contestation dont il se sentait solidaire, en servant d'« abcès de fixation » et de « soupape de sûreté », correspondent bien, dans une certaine mesure, à la stratégie poursuivie par les principaux responsables politiques et administratifs à l'origine du Centre. Hultén lui-même change à plusieurs reprises d'attitude à cet égard. S'il n'est pas aussi ouvertement politisé qu'un Gaudibert et a dû subir à Stockholm les critiques de certains artistes de gauche, son « anarcho-libéralisme »[348] le rapproche de certaines aspirations de Mai 68, qui a un grand impact sur lui et l'amène à réviser sa conception du rôle et des formes du musée. De 1960 à 1968, explique-t-il à *Opus international* en 1971, il a essentiellement conçu le Moderna Museet, selon une métaphore qu'il utilise souvent, comme une « cour des miracles, […] où la société tolérait des actes qui sortaient du cadre ». Mais,

> *en 1968, à la faveur des événements de mai, [cette situation] ne put plus durer, car elle aurait prouvé que le musée d'art moderne n'était simplement qu'une cour des miracles, un lieu clos, isolé, où tout était finalement permis puisque sans répercussion sur la vie sociale. On venait de réaliser que les événements de la rue avaient une force créatrice et destructive plus percutante. […] Nous nous sommes demandé s'il était possible de garder*

[344] Louis Pinto, *op. cit.*, p. 103.

[345] « Il est exact aussi que l'art récent tend souvent vers la laideur systématique, vers une saleté agressive, morale et matérielle. […] Plutôt que de tout repousser en bloc, ne vaudrait-il pas mieux s'interroger sur les causes ? N'est-ce pas un signe, entre autres, d'un malaise, d'une crise des consciences ? L'erreur de beaucoup, selon moi, est de s'imaginer que le problème est lié à la société dite libérale. S'il est lié à une forme de société, c'est à la société industrielle, technique et scientifique, et le libéralisme n'a d'autre responsabilité que de permettre à ce malaise de s'extérioriser. […] L'art est l'expression d'une époque, d'une civilisation, fût-ce de la révolte contre cette civilisation. » (Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*).

[346] « En montrant l'art, qui non seulement reflète notre époque mais qui est souvent en avance sur son temps, nous essayons de montrer la faculté de création de l'homme, à travers toutes les misères, les guerres, les turpitudes. […] Être très pessimiste, c'est quand même une façon d'être constructif, au lieu de ne pas s'exprimer du tout, comme certains le recommandent. Il s'agit de voir le monde tel qu'il est, sans pour cela l'accepter, bien sûr. » (Guy de Faramond, « Les incertitudes de Pontus Hulten », *Le Monde*, 29 juin 1973).

[347] Par exemple dans le rapport du Plan sur les enseignements artistiques précédemment cité : « Un besoin fondamental doit pouvoir s'investir ; si l'on veut éviter de dramatiques déviations, il faut créer les structures d'accueil. » (« Projet de rapport sur les enseignements artistiques », *op. cit.*, p. 12).

[348] Olle Granath, « Pontus Hulten à Stockholm », *Cahiers du MNAM*, n°141, automne 2017, p. 32.

l'essentiel de la situation fondamentale de mai 1968, la « situation de la rue », où tout le monde, sans distinction de classe, sans « attitude cultivée » particulière, était là, sans se sentir rejeté.[349]

Cette ambition de projeter la rue de Mai et ses manifestations dans l'enceinte du musée afin de faire sortir, en retour, les révolutions artistiques de leur cage dorée et de les insérer dans la vie quotidienne ne dure cependant qu'un temps. En 1975, désormais à la tête de Beaubourg et alors que l'effervescence de 1968 est quelque peu retombée, Hultén se montre plus dubitatif sur la capacité du musée à intervenir dans son environnement pour le transformer activement et tend à se replier sur sa conception initiale du musée-cour des miracles[350], ce qui d'ailleurs lui attire des critiques d'une partie de la gauche française[351]. Ces hésitations et ces divergences rappellent tout à fait les tensions qui traversaient le champ des curateurs d'art contemporain en RFA, craignant ou se reprochant de céder à une conception « affirmative » de la culture. Elles sont d'ailleurs évoquées dans la table ronde de *Museum* en 1972 où se retrouvent justement Gaudibert, Hultén et Szeemann : la « position conflictuelle » du musée, expliquent-ils, « est aggravée par le fait que les autorités aiment voir les sujets hautement controversés discuté dans le contexte de l'art, car ils y sont rendus inoffensifs »[352].

Les formules lapidaires et les alternatives tranchées font néanmoins partie d'un certain esprit d'époque et il ne faudrait pas réduire ce problème au choix sans échappatoire entre « subversion » et « intégration » (pour reprendre le titre de l'essai critique de Gaudibert[353]). D'abord, parce que les manières de lier l'art et ses institutions aux revendications politiques et aux mobilisations sociales contemporaines peuvent prendre, nous l'avons vu dans les chapitres précédents, des formes très différentes. Gaudibert lui-même explique en 1972 avoir cessé de « pens[er] seulement cet engagement termes d'image critique » et envisager désormais d'autres voies, comme celles du « bouleversement de l'imaginaire, plus proche d'une tradition surréaliste » ou bien, « en accentuant la tendance du musée / forum », la « proposition concrète d'un mode de vie sociale autre […] effectivement différent des rapports hiérarchisés de la vie sociale actuelle »[354]. Ces deux perspectives se rapprochent de la position qu'adopte Hultén : « l'art joue un rôle critique mais moins dans le sens où il porterait des accusations que dans le

[349] Yann Pavie, « Entretien avec Pontus Hulten », *Opus international*, *op. cit.*, p. 58.

[350] « La réalisation de la sphère extérieure […] qui place l'espace intérieur du musée en contact avec l'espace extérieur de la rue ou de la vie, va sans doute rencontrer d'énormes difficultés. La société dans laquelle nous vivons est devenue trop agressive. Les risques de conflit trop grands. Les musées sont dans un sens des cours des miracles, où il est possible de faire des choses impossibles à faire ailleurs. Mais l'espoir est que ce soit possible un jour, c'est-à-dire quand les musées n'auront plus à se protéger de l'agressivité de la vie extérieure. » (« Entretien avec Pontus Hulten », *L'Arc*, n°63, 1975, p. 12).

[351] Comme celle du PSU : « Une telle admirable (fausse) naïveté de l'ange de Stockholm ! Cette violence gratuite ne le concerne pas. […] Il ne désire pas discuter ni de ses causes ni de ses conséquences. Si la culture (bourgeoise) est silencieuse, si le bruit est dans les rues, donc, ce n'est la faute de personne. » (Marie Leroy, *Le Phénomène Beaubourg*, Paris, Syros, 1977, p. 28). Voir à ce sujet Kim West, *op. cit.*, p. 259 *sqq*.

[352] Harald Szeemann, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 6.

[353] Pierre Gaudibert, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, *op. cit.*

[354] Yann Pavie, « Pierre Gaudibert = A.R.C. », *op. cit.*, p. 32.

fait qu'il cherche ce qui est encore possible et insatisfaisant dans tout ce qui a été réalisé »[355]. D'autre part, et réciproquement, il ne faut pas non plus exagérer la cohérence et l'efficacité des stratégies d'instrumentalisation politique de Beaubourg imaginées par les élus et les hauts fonctionnaires à son origine. Pompidou, Domerg ou Bordaz évoluent eux-mêmes sur une ligne de crête et, tout en affirmant publiquement la nécessité historique d'une libéralisation des institutions culturelles, ils restent préoccupés du « risque de politisation »[356] et cherchent activement à éviter que Beaubourg ne fasse « le lit d'un nouveau Mai 68 »[357], a fortiori après les déboires de l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France ». Les longs mois passés à attendre les informations de l'ambassade suédoise sur les orientations politiques de Hultén avant son recrutement en sont un signe évident, mais, dès les débuts du projet, le rapport Loste de février 1970 ne manquait pas de relever ce danger et, donnant en exemple les distributions d'affiches de l'Art Workers Coalition contre la guerre au Vietnam au MoMA, il expliquait qu'un tel musée en France impliquerait sans doute aussi des « inconvénients politiques »[358] – ce que d'autres responsables politiques s'avèrent par la suite beaucoup moins enclins à accepter : Druon par exemple, éphémère ministre des Affaires culturelles et nettement moins libéral que ses prédécesseurs, fait surveiller l'expression publique de Boulez après l'avoir entendu se présenter comme « subversif » aux journalistes du *Monde*[359]. Ces inquiétudes seraient d'ailleurs la raison, selon Renzo Piano, pour laquelle toute une dimension de son projet architectural, consistant à doter Beaubourg de véritables capacités d'émission d'informations (avec une façade-écran, une télévision interne, une station d'émission radio, etc.), a finalement été abandonnée : « la naissance d'un centre d'information libre, que les étudiants auraient pu occuper et qu'on aurait pu utiliser de manière très efficace, était chose inquiétante »[360] [90].

Le lien de Beaubourg à Mai 68 et les usages politiques qui ont été tour à tour projetés sur l'institution dans ce contexte sont donc loin d'être univoques. A bien des égards, le Centre représente un exemple de « consensus contradictoire »[361] entre deux catégories d'acteurs elles-mêmes traversées de tensions : d'un côté, des responsables politiques et administratifs enclins à faire du Centre un exemple et un instrument de libéralisation culturelle, à condition (ironiquement) de le maintenir sous une surveillance serrée ; de l'autre, des intermédiaires spécialisés profitant des opportunités réelles offertes par ces interprétations de la situation post-68 au sein du champ étatique, afin de faire avancer leurs options avant-gardistes (que ce soit

[355] Document cité (sans date) par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 88.

[356] Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Conseil restreint "Affaires culturelles" (4 juin 1970 à 15h30) », 1er juin 1970, p. 9, AN/87AJ/40, dossier « Culture, Beaubourg ».

[357] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 70.

[358] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*

[359] Note de Henri Domerg à Georges Pompidou, « Informations concernant le Centre Beaubourg », 11 janvier 1971, AN 574AP/10.

[360] Cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 108.

[361] Bruno Palier, Yves Surel, « Les "trois I" et l'analyse de l'Etat en action », *op. cit.*, p. 18.

sur le plan artistique, muséographiques ou politique) tout en étant conscients des limites de leur pouvoir de transformation et restant eux-mêmes partagés sur le rôle social de l'art et du musée.

2.3.3. Rétablir le rang de Paris : un enjeu toujours central, des méthodes renouvelées

Si Mai 68 et l'élection de Pompidou ont donc représenté, de manière bien différente, deux changements décisifs pour la création de Beaubourg, celle-ci est aussi motivée par un objectif majeur, qui démontre au contraire une forte continuité de la politique artistique française d'une décennie à l'autre, à savoir le rétablissement de la position de Paris dans le champ international de l'art contemporain. Pompidou, qui connaît assez bien cette géopolitique des arts en tant qu'amateur et collectionneur, s'inscrit dans les pas de ses prédécesseurs en cherchant à « redonner à la France son rôle d'initiateur et d'incitateur en matière de création »[362]. Ce projet suit en cela une logique convenue de prestige national, avec son emphase habituelle – ce sera, annonce le ministre des Affaires culturelles, le « central culturel […] probablement le plus complet de tous ceux qui existent dans le monde »[363] – mais il a aussi, dans la France des Trente Glorieuses finissantes et de l'après-décolonisation, une fonction compensatoire, que Pompidou tourne en boutade : « Les colonies sont perdues, la peinture restera »[364]. Il est clair en tout cas, au moment du lancement du projet, que « sa principale raison d'exister », comme le note alors *Le Figaro*, est de « redonner à Paris son rôle de capitale des arts »[365] : sur les quatre objectifs que le rapport Loste de février 1970 attribue au futur Centre – « élever au centre de Paris un ensemble architectural marquant notre époque », « créer l'un des plus beaux musées d'Art moderne du monde », « chercher à ranimer la vie artistique à Paris », « créer au cœur de Paris, pour le public, un centre d'intérêt culturel »[366] –, trois concernent, d'une manière ou d'une autre, le prestige artistique de la France et de Paris. L'impératif de décentralisation, objectif fondateur du ministère des Affaires culturelles, y est en partie sacrifié[367]. Certes, le ministre, Michel Guy, invente la formule astucieuse de « centrale de la décentralisation »[368], comme moyen rhétorique de surmonter les critiques adressées au centralisme culturel que Beaubourg contribuerait à renforcer, et des programmes de coopération avec les institutions de province sont engagés (on compte en fait surtout sur un effet d'entraînement, comme l'explique Bordaz[369]), mais ces annonces constituent des concessions nécessaires plus qu'un objectif prioritaire, pensé en

[362] « Finalités de Beaubourg » (1974), *op. cit.*

[363] « Projet de déclaration du ministre », en vue de la conférence de presse relative au concours d'architecture du Centre Beaubourg du 19 novembre 1970, AN/20090131/177.

[364] Selon une anecdote citée dans Jean-François Mozziconacci, « Entretien avec Mathias Fels », *op. cit.*, p. 115.

[365] Jeanine Warnod, « Appel à tous les architectes du monde pour construire le centre d'art contemporain », *Le Figaro*, 20 novembre 1970.

[366] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 1.

[367] L'ordre de priorité ne fait pas de doute : « Le fait que Beaubourg soit implanté dans *le centre de Paris* […] n'implique pas automatiquement centralisation culturelle et d'autre part constitue la condition pour que l'*objectif international* visé également par l'opération soit atteint. » (« Finalités du Centre Beaubourg », *op. cit.*, p. 7).

[368] Claude Mollard, *L'Enjeu du Centre Georges Pompidou*, *op. cit.*, p. 26.

[369] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 169 *sq.*

amont. Elles ne sauraient compromettre en tout cas l'implantation du Centre « au cœur de Paris », ni son caractère exceptionnel et « monumental »[370], conformément au vœu du Président, indispensable pour en faire, non seulement « un pôle de rayonnement » mais aussi « un pôle d'attraction touristique dû au mélange de technologie (aspect "Tour Eiffel" du bâtiment) et de culture (aspect "Louvre" du contenu) »[371]. S'il n'a pas atteint la notoriété de ces deux emblèmes parisiens, le Centre a bien représenté une réussite en revanche en termes de reconnaissance, plus spécifique, dans le champ des institutions de l'art contemporain et Bordaz est en droit d'affirmer au moment de son ouverture que, « tel qu'il est actuellement, il est sans doute l'égal des plus remarquables musées d'Art Moderne du monde »[372], un fait d'autant plus remarquable que l'histoire des relations des musées français à l'art moderne était, depuis le 19e siècle, surtout rythmée de tergiversations, d'inaccomplissements et d'échecs.

Sous une apparence, donc, de continuité, deux changements notables infléchissent la mise en œuvre de cette volonté de réhabilitation de la place parisienne à travers Beaubourg. C'est tout d'abord un effort réfléchi d'internationalisation des intermédiaires choisis pour diriger ces nouvelles institutions, quitte à enjamber certaines règles et habitudes administratives : cela va du concours d'architecture, dont Pompidou réclame l'ouverture sans réserve à des architectes étrangers, tant dans le jury que parmi les candidats (et lauréats) – une nouveauté en France où ces grands projets étaient plutôt attribués, par des commandes directes, aux architectes des bâtiments publics[373] – jusqu'au choix, bien sûr, de Hultén pour le MNAM, qui mécontente les défenseurs du corps des conservateurs de musée. Ces reproches sont d'autant plus vivaces qu'au même moment, le compositeur suisse Rolf Liebermann est choisi pour prendre la tête de l'Opéra de Paris, là aussi à l'encontre des règles de nomination établies pour ce poste. L'Ircam, quant à lui, est bien doté d'un directeur français, en la personne de Pierre Boulez, mais qui signe ainsi son retour en France après plus d'une décennie d'une carrière menée avec succès à l'étranger, accompagné en outre d'une équipe très internationale[374]. Cette stratégie est impulsée par Pompidou et volontiers reprise par l'équipe de préfiguration du Centre qui entend d'emblée attirer « les équipes de valeur internationale les mieux informées des problèmes de l'Art Moderne »[375]. Elle répond, nous l'avons vu, à une inquiétude sur la compétence des spécialistes français disponibles[376], mais aussi à la recherche d'une reconnaissance internationale pour

[370] Rapport Loste du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 1.

[371] Note non signée « Beaubourg et les Organismes étrangers », 30 juillet 1974, AN/20090131/178, dossier « Réunion interministérielle du 31 juillet 1974 ».

[372] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 127. Sur la rupture qu'a marquée Beaubourg dans l'histoire internationale des musées d'art moderne et contemporain, apparaissant après le MoMA comme un nouveau modèle à suivre, voir Pedro Jesus Lorente, *Les Musées d'art moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 277-309.

[373] François Lombard, « La longue aventure du Centre Beaubourg », *op. cit.*, p. 102.

[374] Esteban Buch, « La recherche musicale à l'Ircam », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 95.

[375] Rapport Loste du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 1.

[376] Inquiétude partagée d'ailleurs par d'autres responsables institutionnels, comme Boudaille : « Je me suis aussi aperçu qu'il était très difficile en France de réunir une dizaine de spécialistes de l'art jeune, simplement parce

Beaubourg : Pompidou l'a bien compris, « la France et les étrangers qu'elle accueill[e] se [font], en quelque sorte, mutuellement honneur »[377]. En effet, comme nous l'avons analysé au chapitre 6, l'acquisition d'un capital spécifique dans les champs transnationaux de biens symboliques répond à des règles bien précises, qui diffèrent de celles en vigueur dans les limites d'un espace national : l'affirmation unilatérale de valeurs nationales, fondée sur le pur effet d'autorité d'un choix officiel, n'y est guère efficace et peut même s'avérer contre-productive, sauf dans le cas rare (et jamais tout à fait réalisé) où l'Etat auteur de ce choix dispose d'une influence hégémonique sur ce champ et de relais déterminants dans la plupart des instances de consécration reconnues à l'étranger. La France s'est d'ailleurs approchée d'une telle situation dans les années d'après-guerre, lorsque ses représentants officiels pouvaient se plaindre aux organisateurs de la Biennale de Sao Paulo que le prix principal, après plusieurs années de monopole, ait été attribué à un artiste non-français sans qu'ils n'en aient été prévenus à l'avance[378]. Tant que Paris disposait d'un tel statut, il pouvait sembler inutile pour ces officiels de s'embarrasser de ce qui se passait hors de France ou de la manière dont seraient reçus leurs choix artistiques à l'étranger puisque, du fait de cette hégémonie, résultat d'un capital symbolique collectif accumulé supérieur à toute autre école nationale, ces choix avaient, pour ainsi dire, une valeur performative : le simple fait d'être mis en avant par le pavillon français certifiait et imposait du même coup la valeur artistique de l'heureux élu.

Or, non seulement la France n'est plus dans cette situation au tournant des années 1970, mais sa position s'est renversée. Si l'influence française apparaissait déclinante dès la fin des années 1950[379], les choix de ses galeries et de ses institutions restaient néanmoins observés de près : Cassou, par exemple, pouvait encore être élu par ses pairs, après l'exposition des « Sources du XXème siècle » en 1960, à la tête du comité des musées d'art moderne de l'ICOM et, en Europe comme en Amérique latine (et même aux Etats-Unis), la plupart des initiatives artistiques, institutionnelles ou marchandes continuaient de se positionner en priorité vis-à-vis de l'Ecole de Paris[380]. A la fin de la décennie, en revanche, la voix française a atteint un stade de délégitimation avancé, au point qu'il est difficile dans les premiers temps de faire reconnaître à l'étranger la valeur du projet Beaubourg, comme le constate Viatte lors d'un séjour qu'il fait

qu'ils n'existaient pas. Donc […] j'ai été obligé de chercher des "collègues" à l'étranger » (Catherine Millet, « La 8e biennale de Paris. Un entretien avec Georges Boudaille », *Artpress*, n°6, septembre/octobre 1973, p. 4).

[377] Henri Domerg, « Georges Pompidou, homme de culture », *op. cit.*, p. 43.

[378] Voir *supra*, chapitre 3, 3.1.

[379] C'était le constat menant à la création de la Biennale de Paris, on s'en rappelle. Béatrice Joyeux-Prunel date de 1955 le début (encore lent) de cette perte d'influence (*Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 220).

[380] *Ibid.*, p. 205-208. Dans un article récent, Catherine Dossin souligne aussi le rôle encore prééminent à cette période de Paris, dont elle ne date le déclin véritable qu'au début des années 1960, après surtout la crise boursière de 1962 qui éloigne les collectionneurs américains du marché français : « Le rayonnement international de Paris dans les années 1950 », Michel Hilaire, Sophie Lévy (éd.), *United States of Abstraction. Artistes américains en France, 1946-1964*, cat. exp., Musée d'arts de Nantes (12 févvrier-24 mai 2021) / Musée Fabre de Montpellier (3 juillet-17 octobre 2021), Gand, Editions Snoeck, 2021, p. 37-47.

aux Etats-Unis dans ce but et où il déplore le manque d'information et d'intérêt dont font preuve la plupart des curateurs et des critiques d'art rencontrés[381]. En Europe même, les jugements de certains des spécialistes les plus reconnus sont sévères, comme celui de Szeemann en 1970, dans un article sobrement intitulé « Paris, désert culturel » : « Vide de la recherche à Paris : on ne trouve nulle part un centre exclusivement consacré à la recherche "en train de se faire". Le C.N.A.C., c'est de nouveau le musée classique »[382]. La France ou, du moins, ses institutions officielles ont épuisé un crédit dont la valeur, depuis quelques années, reposait surtout sur une force d'inertie et elles se trouvent désormais dans la position difficile de devoir reconstruire une légitimité profondément atteinte sur le champ international de l'art[383], ce qui passe nécessairement, dans un premier temps, par l'assujettissement aux réputations et aux valeurs reconnues par celui-ci et la démonstration d'une bonne volonté en la matière. Les réactions que recueille Viatte lors de l'un de ses premiers voyages d'étude pour le CNAC en 1967 aux Pays-Bas – « à l'heure actuelle le pays le plus dynamique *dans le monde* vis-à-vis de l'art moderne », souligne-t-il – indiquent bien le renversement du rapport de force qui s'est produit sur la scène internationale en quelques années et la nécessité, pour y remédier, d'un changement complet de stratégie et d'attitude de la part des représentants français : ses interlocuteurs, comme Edy de Wilde, marquent en effet leur « étonnement et [leur] "heureuse surprise" […] de voir un "officiel" français envoyé en mission » et y décèlent « un heureux changement de l'"état d'esprit" français dont ils déploraient l'étroitesse »[384]. En un sens, malgré d'évidentes différences de proportions et de contexte, la situation artistique française à la fin des années 1960 peut se comparer à celle de l'Allemagne dans l'immédiat après-45 : profondément marginalisée et délégitimée sur le champ international de l'art après douze ans de régime nazi, la RFA avait dû commencer, avant de pouvoir réaffirmer la valeur de ses artistes, de ses musées, de ses galeries, par payer hommage aux grandes valeurs internationalement reconnues, à l'Ouest du moins (françaises d'abord, américaines à partir des années 1960), comme une manière de démontrer sa capacité à suivre les règles d'un jeu dont elle s'était longtemps exclue. Ce n'est qu'au terme de ce long processus de restauration de la légitimité internationale de ses intermédiaires (curateurs, galeristes, critiques d'art) que ceux-ci avaient pu investir le capital symbolique ainsi reconstitué en faveur de leurs artistes nationaux, avec le succès que l'on sait,

[381] « J'ai été un peu consterné de constater la méconnaissance des milieux artistiques en ce qui concerne le projet Beaubourg… » (Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux Etats-Unis, 27 octobre-18 novembre 1971 », *op. cit.*).

[382] Article paru dans *Combat*, cité dans la « Physionomie de la presse quotidienne du 8 avril 1970 » du ministère des Affaires culturelles, AN/20090131/177, dossier « Coupures de presse ».

[383] D'autres facteurs jouent en ce sens, qui débordent les limites de notre étude, en particulier la perte de vitesse du marché de l'art parisien à cette période, surtout en comparaison de ses rivaux américain et allemand : l'affaiblissement économique ajoute ses effets à la délégitimation symbolique des institutions françaises (Catherine Dossin, *The Rise and Fall…*, *op. cit.*, p. 151-158).

[384] Germain Viatte, « Mission à Amsterdam-Eindhoven-Rotterdam », 11 septembre 1967, *op. cit.*

à partir des années 1960. Dès 1968, Viatte recommande de la même manière, pour rétablir la position de la « place de Paris », de « romp[re] résolument avec tout esprit "nationaliste" », d'organiser des « expositions et colloques dans cet esprit » et de « poursuiv[re] une politique d'achats internationale », une « action [qui] ne serait légitime que si elle s'accompagnait d'une solide information sur ce qui se passe à New York et ailleurs »[385]. C'est ce paradoxe, selon lequel la réaffirmation de l'influence nationale passe par un effort d'internationalisation, qu'il réitère au terme de son voyage américain : « notre volonté de présenter sans chauvinisme un panorama international complet de la création du XXe siècle peut détruire l'image trop longtemps admise d'un Paris exclusivement dévoué à "l'Ecole de Paris" »[386].

C'est d'autant plus le cas que le champ international de l'art était nettement moins intégré à l'orée des années 1960 – moins de circulation d'œuvres, d'artistes, de professionnels, d'informations – ce qui conservait leur importance aux « écoles » nationales et à leurs réputations respectives. L'évolution des biennales au cours de la décennie, que nous avons déjà analysée, est un bon signe de l'effacement progressif de cette conception du champ international de l'art comme mosaïque d'espaces nationaux, pondérée par leur influence relative. A Paris, Boudaille essaie de réformer le système des sélections nationales officielles en lui substituant une sélection unique globale fondée sur les informations de ses correspondants étrangers, tandis qu'à Venise, sous les apparences d'une continuité intangible de l'organisation par pavillons nationaux, un changement s'opère dans la manière d'envisager leurs fonctions : les expositions pléthoriques cherchant à dresser un panorama représentatif de la scène artistique nationale sont peu à peu abandonnées au cours des années 1960 au profit d'un nombre réduit d'artistes par pavillon[387]. C'est là un signe d'une intégration accrue du champ international de l'art, dans lequel la reconnaissance s'acquiert moins, désormais, par confrontation directe entre espaces nationaux que par la valorisation d'œuvres individuelles au regard des enjeux et des tendances d'un espace transnational commun. Ces transformations résultent aussi, comme le montre particulièrement bien le cas ouest-allemand, de l'émergence d'une géographie plus multipolaire du champ international de l'art[388] : contrairement à la légende réductrice et tenace d'un simple passage de flambeau, dans la seconde moitié du siècle, de l'Ecole de Paris à l'Ecole de New York (ce qui revient à faire perdurer une conception par écoles nationales en fait révolue)[389], les années 1960 voient surtout la fin de l'hyper-concentration des avant-gardes dans de grandes métropoles-mondes et, grâce aussi à la facilitation des moyens d'information et de transport, la

[385] Germain Viatte, « Mission à Amsterdam-Düsseldorf-Kassel-Bâle et Berne, 2-7 juillet 1968 », *op. cit.*

[386] Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux Etats-Unis, 27 oct.-18 nov. 1971 », *op. cit.*

[387] Voir *supra*, chap. 3.

[388] Béatrice Joyeux-Prunel décèle les premiers signes de cette évolution « vers une scène polycentrique » à partir de la fin des années 1950 (*Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 208).

[389] Pour une critique très informée de cette légende, voir *ibid*. Voir aussi la révision de ce modèle historiographique par Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art*, *op. cit.*

multiplication de centres secondaires, souvent plus réceptifs que leurs aînés aux tendances émergentes, sous l'effet notamment de la création de musées et lieux d'exposition capables d'attirer de jeunes artistes novateurs qui ne bénéficient pas forcément, à Paris ou New York, du soutien d'institutions plus établies et enkystées. Ce mouvement de dissémination consolide du même coup l'autonomie de ce champ transnational de l'art, sur lequel il n'est plus guère possible d'exercer un contrôle aussi serré et une influence aussi hégémonique que pouvaient l'être ceux de France dans l'après-guerre. Il renforce, par conséquent, la nécessité pour toute politique ou institution artistique officielle de démontrer sa capacité à suivre et anticiper les tendances novatrices valorisées à l'étranger. Cette nouvelle donne est très bien comprise par les nouveaux décideurs artistiques français qui arrivent au pouvoir avec la création du CNAC :

> *L'internationalisation effective de la création artistique a achevé de ruiner le mythe d'une certaine « école de Paris » et le privilège – légitimement acquis, sinon conservé – de Paris. Les querelles chauvines, qui ont été entretenues artificiellement entre Paris et New-York, masquent le vrai problème : à savoir que l'art qui se crée ne se fait plus principalement à Paris, où subsiste un riche terreau, mais aussi aux Etats-Unis et de plus en plus, ailleurs en Europe. Partout (citons pour l'Europe : Amsterdam, Krefeld, Stockholm, Eindhoven, Louisiana au Danemark, Berne, Turin, Dusseldorf, Cologne) se multiplient de nouveaux foyers de création et de diffusion de l'art contemporain, de conception souvent différente de celle du musée classique. Devant cette activité, Paris s'est trouvé partagé entre un sentiment abusif de supériorité – que lui garantissait le plus prestigieux passé – et une réaction également excessive de défense, dont le mélange provoqua une crispation paralysante.*[390]

Admettre un tel constat ne va pas sans poser de difficultés en France, où s'exprime souvent, sous la plume de critiques d'art et d'anciens responsables officiels, la fierté blessée de l'ancien centre dominant désormais dépassé. Il s'y s'ajoute une résistance plus politique, liée à un anti-américanisme qui rassemble la gauche communiste et la droite gaulliste. Comme le montrent les textes accusateurs de Cassou, les attaques contre Beaubourg prennent souvent pour prétexte le penchant excessif pour l'art américain dont Hultén se rendrait coupable, un art qu'ils réduisent à des valeurs inauthentiques soutenues par la seule puissance du marché de l'art outre-Atlantique – un marché dont l'Ecole de Paris a pourtant su profiter en son temps. Si la force prescriptive du marché américain n'est pas un fantasme (quoiqu'elle soit parfois exagérée), Hultén a en fait, contrairement à une idée répandue, exposé moins d'artistes américains que son successeur, Bozo, pourtant symbole du retour conjoint de la tradition des conservateurs de musée français et de l'Ecole de Paris à Beaubourg[391]. Le programme d'acquisitions de Hultén était d'ailleurs autant tourné vers Dada, le surréalisme et le Nouveau Réalisme, ignorés par le premier MNAM, que vers l'art américain – mais il s'agissait donc d'avant-gardes françaises en

[390] Blaise Gautier ou Germain Viatte, « Le Centre national d'art contemporain » (1971), *op. cit.*, p. 2-3.

[391] La proportion d'artistes américains exposés dans les collections permanentes passe de 43% en 1977 à 46% en 1985 (Alain Quemin, « Montrer une collection internationale d'art contemporain : la place des différents pays sur les cimaises du Centre Pompidou », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 531).

cours d'appréciation ou de réévaluation à l'international, contrairement à la tradition dévaluée de l'Ecole de Paris. Une autre ligne de critiques attribue quant à elle ce basculement de l'équilibre des forces artistiques internationales, non seulement au marché, mais à une politique impérialiste américaine orientée en particulier contre l'ancien hégémon français : le critique d'art Pierre Schneider parle ainsi d'un « plan Marshall esthétique » conduisant à imposer à Beaubourg un « musée à l'américaine, où l'animation prend le pas sur la conservation »[392]. Là aussi, les stratégies de propagande des Etats-Unis pour promouvoir leurs avant-gardes nationales, parfois appuyées sur le dénigrement de l'Ecole de Paris, ne sont pas un mythe, même si elles ont pu être grossies, jusque dans la littérature universitaire[393], mais elles sont plutôt caractéristiques de la phase d'affirmation de la scène américaine dans les années 1950-1960, qui correspond aussi au moment d'inquiétude maximale face à l'influence intellectuelle et culturelle soviétique en Europe. Dans les années 1970, en revanche, les Etats-Unis sont bien moins tournés vers l'Europe, dont beaucoup de critiques d'art se désintéressent, persuadés de la domination désormais sans partage de la scène américaine[394] : « les musées américains ignorent l'Europe artistique », constate Viatte après son séjour sur place[395] – un repli national comparable en un sens à celui de Paris au temps de son hégémonie.

Mais surtout, et non sans lien peut-être, leur influence apparaît en fait dégradée auprès des acteurs informés du champ de l'art en Europe, qu'il s'agisse de leur production artistique ou, plus encore, de leurs musées. C'est là en effet le second changement d'importance dans les stratégies de rayonnement international adoptées à Beaubourg et que manquent totalement ses critiques anti-américaines. Certes Pompidou[396] et une partie du personnel politique et administratif français restent focalisés sur la concurrence Paris / New York, imaginant au départ le Centre comme un rival du MoMA ou même du Lincoln Center[397]. En revanche, du côté des

[392] Pierre Schneider, « Beaubourg : un Concorde des arts et lettres », *L'Express*, 15 avril 1974, cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 225 et p. 230.

[393] Béatrice Joyeux-Prunel, *Naissance de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 201-208 ; et *supra*, chapitre 4, 2.1.

[394] Voir à titre d'exemple les souvenirs du critique d'art Craig Owens (collaborateur d'*October* et *Art in America*) sur la difficulté, alors, à « admettre l'existence, à reconnaître cette production européenne. Au cours des années 1970, nous n'en avions pas la moindre idée. Très peu de gens savaient qui étaient Richter et Polke. […] Si nous connaissions l'art américain, si nous théorisions l'art américain et si nous exportions donc la théorie américaine, nous pensions que nous couvrions l'art contemporain. La nécessité d'admettre la production européenne […] est devenue importante, d'après mon expérience, autour de 1979. » (Anders Stephanson, « Interview with Craig Owens », *op. cit.*, p. 59). Pour une analyse du caractère autocentré de la scène américaine des années 1960-1970 et de son ignorance de l'art européen à cette période (qui perdure pour une part aujourd'hui), voir Catherine Dossin, « Beyond the Clichés of "Decadence" and the Myths of "Triumph": Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art », *Id.* (éd.), *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York / Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 1-22.

[395] Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux Etats-Unis, 27 oct.-18 nov. 1971 », *op. cit.*

[396] « Je voudrais passionnément, que Paris possède un centre culturel comme on a cherché à en créer aux États-Unis […] Depuis les années 1950-1960, il était admis, dans le monde des arts, que Paris avait été définitivement supplanté par New-York. » (Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*).

[397] La première intention du ministre des Affaires culturelles, après le lancement du projet par Pompidou, est ainsi « d'envoyer M. Loste à New-York incessamment pour y étudier le Lincoln Center », tandis que Domerg essaie d'organiser une rencontre entre Pompidou et William Lieberman, conservateur en chef au MoMA (voir les deux notes de Henri Domerg à Georges Pompidou du 9 janvier et du 17 février 1970, AN/574AP/10).

intermédiaires spécialisés, la rivalité avec New York n'a plus la même importance. D'abord parce que, comme le note Boulez, réticent à l'idée d'ouvrir Beaubourg par une saison organisée autour de l'exposition « Paris-New York », ériger cette compétition en priorité peut apparaître comme une tentative maladroite et revancharde de restauration de l'influence parisienne[398], plus proche de la manière de penser des concepteurs de la Biennale de Paris en 1959 que du fonctionnement actuel du champ de l'art international. Mais surtout parce que les décideurs artistiques en charge de l'élaboration du Centre se préoccupent bien plus de son insertion dans le réseau des lieux d'exposition européens, devenue le facteur et le signe principal de vitalité artistique d'une métropole : la « nécessité urgente », explique Viatte de retour d'un voyage d'étude aux Pays-Bas, en Allemagne et en Suisse, est « de retrouver et d'accentuer le caractère européen de la "place de Paris" »[399]. A contrario, New York n'exerce plus la même attraction qu'au début des années 1960, aux débuts du Pop art et de l'art minimal. « En ce moment il se passe très peu de choses nouvelles à New York », explique Hultén à *Artpress* en 1974[400] et l'avis semble partagé par ses homologues européens : « après Paris, la scène artistique américaine est aussi en train de disparaître », affirment ainsi les curateurs réunis par *Museum* en 1972[401]. Au-delà de ces considérations sur la vitalité artistique de la scène new-yorkaise, c'est surtout l'évolution des musées américains d'art moderne et contemporain qui est jugée défavorablement. Les deux anciens fleurons en la matière, le MoMA et le Guggenheim, sont déconsidérés. Ils sont la cible de contestations remarquées, d'ailleurs initiées par des artistes européens s'agissant de l'Art Workers Coalition, et face auxquelles ils commettent en outre l'erreur de répondre par la censure, comme dans le cas du Guggenheim, qui retire en 1971 de ses expositions deux artistes réputés de l'avant-garde critique européenne : Hans Haacke tout d'abord, dont une œuvre met en cause un *trustee* du conseil d'administration du musée, puis Daniel Buren, significativement rejeté par les artistes minimalistes américains qui devaient partager l'espace d'exposition avec lui[402]. Dans le panorama des innovations muséographiques que fait pour la revue *Museum* le directeur de l'Institute of Contemporary Arts de Londres, Michael Kustow, les principaux modèles sont européens et le seul contre-exemple est celui du Guggenheim, dont les espaces sont jugés inadaptés à l'exposition de l'art actuel et où manque la volonté d'« interrogation réflexive (incluant un questionnement politique et social) »[403].

[398] « Dans cette ville de New York que je connais bien maintenant, je suis sûr que les réactions seraient négatives voire polémiques. Il est à craindre que l'on ne tienne le propos suivant : Paris, sans vouloir se l'avouer, a perdu la suprématie artistique par rapport à New York ; il essaie de rattraper le terrain perdu et d'amalgamer les deux villes, tâchant ainsi d'en profiter pour retrouver un regain d'activités. Cela me semble à éviter » (Lettre de Pierre Boulez à Robert Bordaz, 21 novembre 1971, CNAC-CP/233, dossier « Manifestation inaugurale »).

[399] Germain Viatte, « Mission à Amsterdam-Düsseldorf-Kassel-Bâle et Berne, 2-7 juillet 1968 », *op. cit.*

[400] Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén. Beaubourg », *op. cit.*, p. 20.

[401] Harald Szeeman *et al.*, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 10.

[402] Sur l'annulation de ces deux expositions, voir Hal Foster *et al.*, *Art Since 1900*, *op. cit.*, p. 621-624.

[403] Michael Kustow, *op. cit.*, p. 36.

Kustow attribue ces lacunes au modèle privé et philanthropique du musée américain. A l'inverse, les musées publics européens, certes bénéficient de finances moins généreuses, mais, à l'abri de l'influence parasitaire des *trustees* américains et disposant d'une indépendance garantie par le statut de fonctionnaires de leurs dirigeants, ils démontreraient une « liberté d'initiative » et une « dimension civique » qui ne peut être atteinte que dans « un régime de subvention d'Etat, du moins dans les démocraties parlementaires libérales qui sont les nôtres en Europe de l'Ouest »[404]. Quant au MoMA, « c'était la fin de [sa] grande époque », explique rétrospectivement Hultén, et il apparaissait « déjà [comme] une institution vieillissante, fatiguée. »[405]. Au-delà de ces deux seuls cas, Viatte rédige à son retour des Etats-Unis en 1971 un long rapport sur « la crise des musées » américains où il relève surtout, tout en reconnaissant la qualité de leurs collections et de leur travail éducatif, le caractère conservateur des solutions architecturales adoptées, y compris par les institutions les plus récentes, et se réjouit du contraste vis-à-vis des options privilégiées pour Beaubourg :

> *Tous les bâtiments visités sont « monumentaux », isolés, conçus dans le marbre, le bronze et le verre fumé, comme les temples (ou les banques) d'un patrimoine de haute valeur qui commande le silence, le respect, qui apparaît solennel et inaccessible. Sentiments qui vont, bien évidemment, à l'encontre de ce que les artistes ont cherché depuis le début du siècle. Là aussi l'implantation résolument urbaine, la façade ouverte des « Lofts » du bâtiment Piano-Rogers, la dispersion organique de certaines activités autour d'un espace libre d'accueil […] me paraissent, après ce voyage, des éléments très positifs.*[406]

Les innovations muséales dont le Centre est à la fois la synthèse et le prolongement, et que critiquent Schneider ou Cassou comme autant d'importations corruptrices américaines, démontrant par là-même leur méconnaissance des évolutions récentes du champ international de l'art, ont donc au contraire leurs sources en Europe bien plus qu'aux Etats-Unis – comme le révèlent les critiques d'un autre contempteur du Centre, cependant mieux informé : « Le Centre, malgré nous », explique Bozo en 1982, « a été conçu dans l'idéologie des années 1960 quand on imaginait les lieux muséographiques comme des kunsthalle, des lieux d'expositions ou de création expérimentales. »[407]. Nous avons montré pour les années 1960 comment la rencontre entre la volonté politique de rayonnement à l'étranger de la culture nationale et les règles d'acquisition du capital symbolique en vigueur dans le champ international de l'art, toutes entières tournées vers la course à l'avant-garde, exerçait sur les administrations et institutions artistiques une contrainte en faveur de l'insertion dans cette dynamique avant-gardiste. Ce processus est désormais redoublé par une dynamique comparable qui s'exerce au niveau d'un champ international émergent des musées et lieux d'exposition de l'art contemporain, suffisamment étendu, intriqué et consolidé – comme nous avons commencé à le voir à propos

[404] *Ibid.*, p. 39.
[405] « Discussion », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 144-145.
[406] Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux Etats-Unis, 27 oct.-18 nov. 1971 », *op. cit.*
[407] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *op. cit.*, p. 32.

du cas ouest-allemand – pour inciter un projet aussi lourdement national et officiel que Beaubourg à s'engager sans réserve, afin de satisfaire l'objectif présidentiel d'une restauration de l'influence artistique française, dans la voie d'une avant-gardisation radicale du musée.

2.4. Nouvelles muséologies

Si la transformation du musée incarnée par Beaubourg est donc favorisée par une dynamique de champ comparable à celle analysée dans le cas ouest-allemand, une importante différence demeure : l'émergence en RFA d'un champ des curateurs d'art contemporain, et la compétition pour les positions d'avant-garde qui s'ensuit, sont centrées sur un espace national principal autour duquel gravitent des espaces proches par la langue et le système des institutions culturelles (Suisse, Autriche, voire Pays-Bas). En France, cette même contrainte ne passe pas par des rivalités mimétiques entre institutions d'un même espace national : leur nombre y est trop faible au début des années 1970, d'autant que Beaubourg le réduit en fusionnant le CNAC, le MNAM, une partie du Musée des arts décoratifs et en dévitalisant, indirectement, la Biennale de Paris. Beaubourg cherche donc directement la reconnaissance de l'étranger. Et celle-ci est d'autant plus intensément poursuivie qu'elle implique un important rattrapage : si la France a occupé une position dominante dans le champ de la production artistique et sur le marché international de l'art moderne, ses musées en revanche n'ont jamais eu une influence à la mesure de cette domination désormais révolue, contrairement aux musées américains ou allemands, pionniers dans le domaine de l'art moderne dès la première moitié du siècle.

2.4.1. L'insertion dans les débats muséologiques internationaux

La recherche de légitimation passe, au-delà de la critique du MoMA ou du Guggenheim, par la prise de distance vis-à-vis d'une ancienne génération de musées d'art moderne dont les deux mastodontes américains sont les emblèmes. Le rapport Loste de février 1970 cite ainsi, outre le Palais de Tokyo et la spirale de Frank Lloyd Wright, trois autres contre-modèles célèbres, jugés avoir sacrifié la commodité et les « qualités pratiques » à la « valeur esthétique » : le Whitney Museum de Marcel Breuer à New York, la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe à Berlin et le Musée national de l'art occidental à Tokyo du Corbusier – ce qui peut être vu aussi comme une manière de se distancer du projet malrucien de Musée du XXe siècle que l'architecte français avait commencé à dessiner avant sa mort[408]. Ce sont donc quatre noms emblématiques de l'architecture moderne qui se trouvent ainsi érigés en repoussoirs, comme si le privilège accordé pour Beaubourg à l'art contemporain sur l'art moderne devait se répercuter dans les choix architecturaux. L'équipe de préfiguration du Centre y oppose, en s'appuyant sur les conseils de William Sandberg[409], le modèle du Stedelijk Museum, matrice et référence de toutes les tentatives de rénovation du musée d'art moderne depuis 1945. Sandberg,

[408] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 15.
[409] « Ce sont les objets qui doivent parler, non l'architecte » (Sandberg cité dans *ibid.*, p. 16).

qui a quitté le musée amstellodamois au profit d'Edy de Wilde en 1963, est devenu membre de l'association administrant le CNAC en septembre 1969[410], où il pousse pour une réorientation des institutions artistiques françaises vers la création contemporaine[411], et il est intégré l'année suivante, nous l'avons vu, au jury du concours d'architecture de Beaubourg.

Les nombreux voyages d'études internationaux de Viatte, durant la décennie qui court de la création du CNAC en 1967 à l'ouverture du Centre en 1977, constituent également une riche source d'informations et de contacts directs avec ce réseau international des lieux d'exposition novateurs. Outre ses longs séjours à travers l'Allemagne, les Etats-Unis ou les Pays-Bas, dont nous avons déjà cité les rapports, il se rend aussi au Danemark où il recueille les conseils du directeur-fondateur du musée Lousiana, Knud W. Jensen[412], en Suède, bien sûr, où des liens sont établis dès 1970 avec Hultén[413], en Suisse où il rencontre Szeemann[414] ou encore en Angleterre où il s'intéresse à la programmation de l'Institute of Contemporary Arts et de la Serpentine Gallery, ouverte en 1970 par l'Arts Council of Great Britain et « qui fait un peu ce que nous pourrions faire » au Centre[415]. Il suit en outre les colloques internationaux de l'ICOM, comme celui organisé en 1972 sur le thème « Le musée d'art moderne et l'artiste », accueilli par Ryszard Stanislawski au musée Sztuki de Lodz[416], une autre institution pionnière, depuis l'entre-deux-guerres, de l'intégration de l'avant-garde au musée[417]. Plusieurs publications, spécialisées ou généralistes, se font également l'écho de cet intérêt nouveau du champ artistique et muséal français pour ces expériences institutionnelles étrangères : *Opus international* publie en 1971-1972 une série d'enquêtes et d'entretiens (avec Hultén, Gaudibert, de Wilde, Szeemann, etc.) sur « le musée du futur », un thème qui fait écho à l'important ouvrage collectif édité un an plus tôt en RFA par Gerhard Bott, *Das Museum der Zukunft*, que nous avons déjà évoqué – signe de son écho outre-Rhin, celui-ci est d'ailleurs cité comme référence sur les débats muséologiques contemporains par l'éditorial du numéro spécial de *L'Arc* consacré à Beaubourg en 1975[418]. Tranchant avec certains de ses confrères de la presse généraliste plus chauvins et/ou conservateurs, *Le Monde* publie aussi plusieurs articles assez bien informés à ce propos[419] et rapporte les enseignements d'un voyage officiel de Gaudibert, envoyé en 1971 par

[410] CP-CNAC/8, dossier « Réunion du 25 septembre 1969 ».

[411] « M. Sandberg, tout en soulignant le redressement de l'activité artistique à Paris, s'inquiète du gonflement excessif des rétrospectives individuelles, notamment au Grand Palais et souhaite que soient développées d'autres formes de manifestations, de type critique et thématique. » (CP-CNAC/8, dossier « Réunion du 7.6.72 »).

[412] « Mission d'information sur les musées d'art moderne scandinaves (25-29/1/1970) », AN 20090131/177.

[413] *Ibid.* Il retourne trois ans plus tard visiter le Moderna Museet et le Louisiana en compagnie de Hultén (« Rapport de voyage à Copenhague et à Stockholm (du 26.7.1973 au 29.7.1973) », CP-CNAC/37).

[414] Germain Viatte, « Mission à Amsterdam-Düsseldorf-Kassel-Bâle et Berne, 2-7 juillet 1968 », *op. cit.* Il s'entretient de nouveau avec Szeemann à propos de Beaubourg lors d'un séjour suisse en 1974 (« Voyage à Zurich-Berne-Genève, 28.2/1.3.74 », CP-CNAC/37).

[415] Germain Viatte, « Varia – Londres », CP-CNAC/37, dossier « Voyage Angleterre, mars 1973 ».

[416] Germain Viatte, « ICOM. Colloque : Le Musée d'art moderne et l'artiste, 18-23 septembre 1972 », *op. cit.*

[417] Voir à ce sujet Jesus Pedro Lorente, *op. cit.*, p ; 162-163.

[418] René Micha, « Débat ouvert », *op. cit.*, p. 1.

[419] Par exemple : Jacques Michel, « Le musée à la veille d'une mutation », *Le Monde*, 29 juin 1973.

le service des Etudes et recherches du ministère des Affaires culturelles étudier la « politique d'aide à la création artistique » suédoise[420]. Quant au numéro de *Museum* sur les « problèmes du musée d'art contemporain en occident », il est le résultat d'une discussion organisée le 7 octobre 1969 à Paris à la Maison de l'UNESCO par Georges Henri Rivière (rédacteur en chef de la revue)[421] et permet de faire le lien entre ces conservateurs de musées européens déjà réputés pour leurs programmes novateurs et leurs homologues français (qui le sont moins). L'« esprit de coopération »[422] dont les uns et les autres se félicitent évoque les solidarités qui se nouent alors entre les curateurs de l'espace germanophone à travers l'IKT, même s'il forme au niveau international un réseau encore assez lâche et informel, moins consolidé qu'en RFA.

Une telle effervescence, stimulée par le projet Beaubourg, tranche en tout cas avec la situation qui prévalait dix ans plus tôt, où l'on ne trouvait guère, dans les réflexions des officiels français en charge de l'art actuel (et dans les archives de leurs institutions respectives), de signe d'intérêt nourri pour les initiatives menées par leurs homologues dans d'autres centres artistiques que Paris. Ces différents exemples démontrent en outre que cette insertion dans les débats muséologiques internationaux ne consiste pas en un pur phénomène d'importation ou, moins encore, en un suivisme passif, mais est soutenue par des entreprises actives de la part de nouveaux acteurs du champ de l'art en France, liées au renouvellement tout à la fois de la critique d'art et des lieux d'expositions. C'est ce dont atteste, d'une part, la création de nouvelles revues spécialisées plus franchement tournées, malgré leurs différences et leurs désaccords mutuels, vers la scène d'avant-garde française et internationale[423], là où Restany pouvait encore apparaître assez isolé au début des années 1960 dans son rejet du conservatisme de la critique d'art et des musées français. Du côté de ces derniers, l'action de Viatte au CNAC, de Boudaille à la Biennale de Paris, de Gaudibert à l'ARC et l'arrivée de Leymarie en 1968 à la tête du MNAM, attirant avec lui de jeunes conservateurs de musée comme Jean Clair ou Jean-Hubert Martin, contribuent à dynamiser le débat sur les relations du musée à la création contemporaine et à son public et parviennent à faire entendre à nouveau une voix française dans ces débats internationaux[424]. De fait, les projets muséographiques que projette Clair à la fin des

[420] Jacques Michel, « Une politique d'aide à la création artistique », *Le Monde*, 3 février 1971.

[421] « Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM sur "le musée d'art moderne" », *op. cit.*

[422] *Ibid.*, p. 13.

[423] Comme *Opus international* en 1967, *Chroniques de l'art vivant* en 1968 par Jean Clair avec l'appui de la galerie Maeght, *Peinture, cahiers théoriques* en 1971 par les artistes de Supports-Surfaces, *ArTitudes* par François Pluchart en 1971, *Artpress* par Catherine Millet et le galeriste Daniel Templon en 1972, etc. On trouve dans cette dernière, par exemple, des analyses quasi identiques à celles, précédemment citées, des responsables du CNAC : « De perpétuelles remises en question se poursuivent à New York, à Stockholm, Londres, Milan, Düsseldorf, Amsterdam, Krefeld, Anvers, St-Etienne, Munich, Los Angeles… Il faut que le dialogue entamé par Beaubourg maintienne un certain niveau avec ces différentes capitales artistiques. Sinon, on retombera dans l'ornière de l'ex-Musée d'Art Moderne qui, à côté d'admirables chefs-d'œuvre contemporains montrait tous les groupes, sous-groupes, sous-styles, sous-courants du marché parisien. Mais en oubliant Dada, le Surréalisme, Mondrian, Malevitch, le Bauhaus, le Futurisme, l'Expressionnisme allemand, l'Abstract Expressionism américain. » (Otto Hahn, « A propos de la position communiste sur Beaubourg », *Artpress*, n°16, février 1975, p. 18).

[424] A l'instar des interventions de Gaudibert aux colloques de l'ICOM : voir *supra*, 1.1.2., notes 37 et 38.

années 1960 pour revisiter la présentation des collections permanentes du MNAM, entre refus d'une historiographie linéaire, accent mis sur les ruptures diachroniques et les confrontations synchroniques, et mise en relation des œuvres plastiques avec la vie culturelle et intellectuelle de leur temps, sont proches des solutions qu'adoptera Hultén à la fin de la décennie suivante pour sa série d'expositions internationales[425]. La corrélation que nous avions observée en RFA entre le tournant des institutions artistiques vers la scène d'avant-garde internationale et le rajeunissement de leur direction se retrouve d'ailleurs dans une certaine mesure à Beaubourg : l'équipe que Hultén a réunie autour de lui au sein du département des Arts plastiques a une moyenne d'âge de 33 ans[426]. Ces nouveaux acteurs profitent aussi de mouvements de réforme du musée en général, autour de ce que l'on a appelé la nouvelle muséologie, portée notamment en France par Georges Henri Rivière et Hugues de Varine, diffusée à travers l'ICOM et la revue *Museum* et exemplifiée par l'écomusée du Creusot – préfiguré par le CRACAP de Marcel Evrard, dont nous avons vu les liens avec Clair, Froment, Gaudibert, Troche et d'autres figures de l'art contemporain en France[427]. Si la nouvelle muséologie est a priori plutôt éloignée des enjeux des avant-gardes plastiques, il existe donc des points de contact entre ces mondes et ces ambitions de rénovation de l'institution muséale contribuent de manière générale à créer un cadre propice à l'accueil des propositions spécifiques des acteurs de l'art contemporain : Rivière envoie ainsi plusieurs textes et rapports de l'ICOM directement à Pompidou dès qu'il apprend la nouvelle du lancement d'un centre d'art pluridisciplinaire à Beaubourg[428].

Le Centre Pompidou peut donc être compris comme une synthèse de ces différents exemples et courants de réforme du musée d'art moderne et contemporain, mais aussi, au-delà de cet effort de récapitulation, comme leur prolongement. Par rapport aux ressources encore limitées des musées néerlandais, scandinaves et a fortiori ouest-allemands – dont on a vu que les plus avant-gardistes étaient souvent des institutions modestes et marginales, à Krefeld, Mönchengladbach ou Wuppertal –, les moyens considérables attribués à Beaubourg, que ce soit en termes de puissance financière, d'ambition architecturale ou de variété dans les usages et la programmation, doivent l'imposer comme le modèle et l'emblème d'une nouvelle étape dans l'histoire des musées d'art moderne et contemporain, comme le MoMA ou le Stedelijk Museum

[425] « Les Expositions : elles devraient aussi permettre ce travail de synthèse sur telle ou telle zone bien déterminée, offrir de tel phénomène artistique une vision globale, le replonger dans la totalité d'un fait vécu. […] Des photographies, des documents, des textes, des objets extra-picturaux devraient aider à cela. […] Provoquer l'intérêt, susciter la question, obliger le public et les spécialistes à "revoir" ce qu'ils croient déjà connaître. Faire ainsi de cet art qui est déjà du passé un objet vivant de réflexion. » (« Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant » (entre 1968 et 1970), *op. cit.*).

[426] Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 45.

[427] Sur l'histoire de la nouvelle muséologie, voir notamment François Mairesse, « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie », *op. cit.* ; Bruno Brulon Soares, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, n°43a, 2015, p. 57-72 ; et l'anthologie d'André Desvallées, *Vagues*, *op. cit.*

[428] Accompagnés d'un carton daté du 13 décembre 1969 : « Les journaux m'ont dit que vous vous intéressiez à la reconstruction du musée français de ce domaine. Vous savez sans doute que les musées français, à l'exception d'un très petit nombre, ne sont pas tout à fait à l'heure du siècle. » (AN/574AP/10, Dossier « Etudes préalables »).

l'ont été en leur temps, tout en conservant le caractère prospectif d'une « expérience muséographique », dans les termes de Hultén[429] : « la vocation de Beaubourg », explique ainsi le rapport d'activité du Centre en 1973, est de « permettre de repenser la notion de musée comme cela est en cours dans certains pays étrangers, notamment la Suède », et ainsi de « concrétiser l'idéal de "musée de l'avenir" »[430]. C'est, renchérit Hultén,

> *une réalisation qui concerne l'Europe. […] J'allais dire : « Beaubourg manquait en Europe ». Amsterdam et le Stedelijk Museum ont joué ce rôle au début des années soixante […] Mais Amsterdam n'est pas Paris. […] Si Beaubourg « marche », son bénéfice ne concernera pas seulement Paris, ni même la France, mais aussi l'Europe et le reste du monde.*[431]

2.4.2. Polyvalent, flexible, équipé : le musée comme outil pour l'avant-garde

Nous avons parlé d'« avant-gardisation » du musée pour désigner ce mouvement international de réforme des musées d'art contemporain dans lequel le Centre Pompidou s'inscrit. Celui-ci se traduit par deux grands types de changements, dont avons déjà décrit les linéaments à propos du cas ouest-allemand : la transformation du musée en un lieu dédié à la création contemporaine, conçu pour la favoriser et en anticiper les tendances les plus neuves ; la volonté de changer le rapport du spectateur à l'art et, réciproquement, de l'art à son environnement social, en écho à certaines aspirations utopiques ou critiques des avant-gardes.

Le premier de ces deux points renvoie à l'image du musée comme « atelier »[432], « laboratoire »[433] ou « outil de création »[434], autant d'épithètes en passe de devenir, à cette époque déjà, des lieux communs des débats muséologiques internationaux[435]. Ils contrastent nettement cependant avec l'ancien modèle du musée d'art moderne, qui a encore des partisans actifs et suscite des résistances, dont avons vu des exemples à travers les prises de position critiques de Rubin, Haftmann ou Cogniat. Plutôt que de se limiter, comme ces derniers le souhaitent, à un rôle strictement historique, même étendu jusqu'à un passé récent, le musée d'art contemporain tel que l'envisagent les concepteurs de Beaubourg doit désormais assumer un rôle assez nouveau de « co-producteur de l'artiste », pour reprendre les mots d'Edy de Wilde[436] : « Conçu comme un instrument, un outil, le Centre veut pouvoir par exemple offrir la possibilité à un artiste de réaliser sur le lieu même de l'exposition – voire en public – l'œuvre

[429] Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén », *op. cit.*, p. 23.

[430] Etablissement public du Centre Beaubourg, *Rapport d'activité 1973*, *op. cit.*

[431] *L'Arc* (éd.), « Entretien avec Pontus Hulten », *op. cit.*, p. 15.

[432] « Une tendance actuelle veut la ligne de démarcation entre l'atelier de l'artiste et le local d'exposition ait tendance à s'effacer. » (Sébastien Loste, « Questions posées par le projet… », 22 janvier 1970, *op. cit.*).

[433] « Le musée prospectif tend donc à être un musée-laboratoire qui donne aux artistes qu'il choisit des moyens de travail variés » (Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*).

[434] Le Centre « ne tend pas seulement à être une porte ouverte vers l'art de son temps ; il doit aussi constituer un outil de création qu'il faut constamment développer. » (*Rapport d'activité 1976*, p. 3, CP-RA).

[435] « Le musée tend à devenir de plus en plus un lieu de travail, un atelier » (Harald Szeemann, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 16). « Pour l'artiste, le musée fait fonction de catalyseur, producteur, financier. […] Le musée devient terrain d'action » (Edy de Wilde, « A qui le musée appartient-il ? », *op. cit.*).

[436] *Ibid.*

qui sera présentée »[437]. On peut voir là un signe d'achèvement de ce lent mouvement d'ouverture des musées à la création contemporaine, passant du conservatoire de l'histoire de l'art à la scène où celle-ci se joue, dans un présent immédiat. C'est aussi, plus spécifiquement, une réponse à une tendance artistique en voie de généralisation dans le champ des avant-gardes depuis la fin des années 1960, celle d'une inséparabilité entre l'œuvre, son processus de création et/ou son environnement, qui ne permet plus ainsi de dissocier le lieu de la production artistique et le lieu de son exposition publique, qu'il s'agisse d'installations *in situ* ou de performances[438].

Ce passage d'une mission de sélection et de conservation de l'art moderne à celui d'une prospection et d'une co-production de la création contemporaine se concrétise, dans le cas du Centre Pompidou, par trois caractéristiques constamment mises en avant à son propos. C'est, d'abord, sa pluridisciplinarité, à l'origine d'innombrables déclinaisons sur le thème du « décloisonnement »[439]. Cette polyvalence répond à plusieurs objectifs, notamment une volonté de multiplier les sources d'attraction du public (nous y reviendrons plus loin), mais il s'inscrit également dans une réflexion sur les « besoins des créateurs », à travers laquelle « la référence faite parfois au Bauhaus pour qualifier le projet Beaubourg, prend tout son sens », comme l'explique un document interne : « la créativité, si elle s'exprime dans une seule discipline, est condamnée à l'appauvrissement ou à l'ésotérisme »[440]. Cette analyse correspond, là aussi, à une certaine interprétation de l'état actuel de la création artistique : le Centre rencontre, explique ainsi Bordaz, « une réflexion concordante menée par les créateurs qui redécouvrent, dans un effort de dépassement continu des limites, l'unité enfouie de leurs disciplines éclatées »[441]. C'est, à nouveau, un constat qui traverse les débats muséologiques internationaux : comme le note Michael Kustow, au vu des résultats d'un questionnaire adressé par la revue *Museum* à plusieurs dizaines de musées et centres d'art contemporain,

> *à cause de la dissolution des catégories propres à chacun des arts modernes et de la fertilisation croisée et des échanges croissants entre les arts aujourd'hui, il est intéressant de noter que la plupart des répondants […] ont d'importants secteurs dévoués à d'autres arts que les arts visuels et, dans certains cas, deviennent des centres d'art équipés pour traiter de tous les arts. […] A ce stade, le musée devient vraiment la maison des Muses, un espace créatif libre sans attentes conventionnelles, un forum pour de nouvelles formes dans les arts, où la profondeur des expériences et des recherches qui caractérisent tant l'art visuel au 20ème siècle fournit un terreau fertile pour des explorations parallèles dans d'autres arts.*[442]

[437] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*, p. 3.

[438] « La notion d'œuvre en tant qu'objet tend à être remplacée par un ensemble plus complexe et plus large où l'environnement prend de plus en plus d'importance » et « la création artistique contemporaine » se résume souvent à « des spectacles qui ne sont pas destinés à durer » (Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*).

[439] Pour n'en citer qu'un exemple, de la bouche de Hultén : « Qu'est-ce qui caractérise Beaubourg ? […] c'est l'absence de cloisonnement » (Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén » (1974), *op. cit.*, p. 23).

[440] *Ibid.*, p. 3.

[441] Robert Bordaz, « Lettre-préface », Centre Georges Pompidou, *Rapport d'activité 1975*, p. 7, CP-RA.

[442] Michael Kustow, « Profiles and situations of some museums of contemporary art », *op. cit.*, p. 54.

Une deuxième caractéristique clef du Centre réside dans la flexibilité de son architecture, qui découle directement de ce choix initial de la pluridisciplinarité, puisqu'il s'agit, pour Piano et Rogers, de concevoir un bâtiment susceptible d'entraîner, plus qu'une simple juxtaposition des différents espaces institutionnels, leurs échanges mutuels, l'ouverture des uns sur les autres, voire leur superposition et leur mobilité constante. La solution adoptée d'un empilement de plateformes suspendues, grands plateaux rectangulaires de 166 mètres de long sur 60 de large[443] rejetant à l'extérieur de l'enveloppe les éléments porteurs et les équipements techniques, afin de libérer chaque étage du Centre de toute cloison fixe, constitue la grande originalité technique de l'édifice et l'une des principales raisons de son choix par le jury. Elle répond parfaitement à cet objectif de polyvalence et de porosité des espaces internes, bien que cette opportunité offerte par l'architecture du bâtiment ait été, dans les faits, assez peu mise à profit. Cette logique du « grand hangar équipé », selon le conseil qu'avait donné Hultén pour Beaubourg, avant même sa nomination[444] – le Moderna Museet lui-même est logé dans deux hangars navals réaménagés sur une ancienne base militaire[445] – est censé correspondre, à nouveau, à la situation actuelle de l'art : « dans l'art contemporain, tout a tendance à devenir mobile : volumes, objets, ordre de présentation »[446]. Plus encore, elle s'impose à cause d'un sentiment d'accélération renouvellement des formes et des moyens artistiques, dont résulte une forte imprévisibilité : « en ce qui concerne la création contemporaine, il est très difficile de savoir ce dont les artistes auront besoin dans cinq ans », explique le rapport Loste en février 1970[447]. Quelques mois plus tôt, Hultén affirmait même que, « d'ici un an, tout ce que nous faisons sera périmé », car « l'évolution de l'art contemporain est trop rapide »[448]. Ces craintes, assez frappantes, semblent caractéristiques de l'état d'esprit de ces décideurs artistiques au moment du lancement de Beaubourg, dans l'immédiat après-68, à un moment où l'évidence, habituellement non-interrogée, de la stabilité des institutions culturelles, comme celles des institutions sociales et politiques, apparaît profondément ébranlée : « il semble que nous soyons dans une période de transition », suggère ainsi Loste en 1970, « n'assiste-t-on pas, en effet, à la fin de tout un art et au début d'une forme de création artistique très nouvelle ? »[449]. C'est bien pourquoi, comme l'expliquent les architectes, « notre bâtiment et ce qui l'entoure est un outil ; il ne doit pas être un monument architectural conventionnel et rigide mais fluide, flexible, facile à changer, plein de ressources techniques à l'intérieur et à l'extérieur, au-dessus et au-dessous »[450].

[443] Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 77.
[444] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 11.
[445] Eva Eriksson, « Transformation and Transit. Moderna Museet and its Buildings », Anna Tellgren (éd.), *The History Book*, Stockholm, Moderna Museet, 2008, p. 70
[446] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 10.
[447] *Ibid.*, p. 11.
[448] « Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM » (1969), *op. cit.*, p. 3.
[449] « Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art Contemporain », 22 janvier 1970, *op. cit.*
[450] Richard Rogers, cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 105.

Enfin, comme l'indique cette citation, au-delà de la seule innovation architecturale des plateaux libres, le Centre est ostensiblement conçu comme machine et outil, affichant extérieurement ses composantes techniques et sa composition structurelle, un choix qui, au-delà de sa motivation technique, a aussi une fonction symbolique : Piano parle de « façades-diagrammes »[451], qui peuvent être « lues » par le spectateur au-dehors, poussé à adopter le point de vue de l'ingénieur plutôt que de l'esthète. Cette dimension machinique et technologique du Centre, devenue pour ses contempteurs comme pour ses défenseurs son image distinctive, est le résultat d'une conception architecturale qui veut, avant tout, se mettre au service des futurs « utilisateurs » du bâtiment : les institutions vouées à l'habiter et leurs personnels, bien sûr, mais aussi les artistes appelés à y travailler. Cela va de la volonté d'une profusion d'équipements pratiques intérieurs[452], martelée dès le début du projet comme une condition indispensable à sa réussite, jusqu'à des propositions plus spectaculaires, comme celle de la façade-écran que prévoyait le projet initial. « Compromis entre un Times Square informatisé et le British Museum »[453] selon ses architectes, l'édifice est à la croisée de sources d'inspiration multiples, parmi lesquelles les mégastructures modulables Pop et futuristes d'Archigram [82], mais aussi l'architecture constructiviste du début du siècle, que ce soit par l'idée d'un système d'affichage extérieur constamment renouvelé (l'immeuble des frères Vesnine pour la *Pravda* à Leningrad [91]) ou la mise en mouvement des façades produite par les escalators, les ascenseurs et les conduits extérieurs (le monument à la Troisième-Internationale rotatif de Tatline)[454]. Or ces principes et ces références convergent avec un certain nombre de tendances artistiques, muséographiques et intellectuelles contemporaines. Les croisements entre art, science et technologie, dont nous avons vu l'intérêt soutenu que leur portait le NEA aux Etats-Unis, se retrouvent très directement à Beaubourg puisque le projet de façade-écran, avant d'être abandonné, fait l'objet de deux propositions de mise en œuvre par le Center for Advanced Visual Studies de György Kepes et par le groupe Experiments in Art and Technology de Billy Klüver[455] – une liaison facilité par le fait que Hultén, dont la carrière avait débuté autour des enjeux de l'œuvre en mouvement, avec son travail pour la galerie Denise René, était proche depuis longtemps de Klüver, qui l'avait introduit sur la scène artistique new-yorkaise et avec lequel il avait collaboré pour plusieurs expositions à Stockholm[456]. Cette veine avant-gardiste expérimentale américaine, elle-même partiellement héritière du Bauhaus, va dans le sens de la

[451] Cité dans *ibid*.

[452] « Le Centre donne aux artistes les moyens (ateliers spécialisés, équipement électrique, ingénieurs) et les espaces nécessaires à des créations originales » (Sébastien Loste, « Ensemble Beaubourg… », *op. cit.*).

[453] Jean-Paul Midant, « Le projet de façade audiovisuelle », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 135.

[454] Sur les sources architecturales de l'édifice de Piano et Rogers, voir Claude Massu, « Le Centre Pompidou : des utopies à leur programmation », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 123-134.

[455] Jean-Paul Midant, *op. cit.*

[456] Marianne Hultman, « Our Man in New York. An Interview with Billy Klüver on his Collaboration with Moderna Museet », Anna Tellgren (éd.), *The History Book*, *op. cit.*, p. 235-256.

transformation du musée, que réclament alors les tenants d'une nouvelle muséographie de l'art contemporain, en un « centre de transmission au lieu d'un dépôt d'objets consacrés », un « vaste laboratoire expérimental qui puisse stimuler et tester chaque type de situation informationnelle ; en d'autre mots, le musée vu comme centre d'information, comme une station émettrice de télévision »[457]. Ces utopies techno-scientifiques peuvent trouver un double appui dans la France du début des années 1970 : celui, tout d'abord, d'un scientisme prospectif qui anime alors une partie de l'administration française – avant même Piano et Rogers, Klüver ou Szeemann, Loste envisage de faire du Centre, en lien avec l'ORTF, « une sorte de poste émetteur d'activités culturelles de pointe »[458] – mais aussi le développement à cette période des nouvelles sciences du langage, du signe et de l'information, depuis la sémiologie jusqu'à la cybernétique, sur lesquelles Hultén s'appuie pour définir le musée comme « lieu de communication »[459].

De l'équipe de préfiguration du Centre aux réflexions de Pontus Hultén, en passant par le projet des deux architectes, la muséologie contemporaine ou les expériences artistiques qui les inspirent, ressort clairement une volonté commune, celle de se défaire, non seulement de la conception traditionnelle du musée, mais même, de manière plus radicale, de l'idée de musée en tant que telle. « Le CNAC », insistaient déjà ses responsables, « n'est pas un musée »[460] et cette dénégation est reprise sur tous les tons par les concepteurs de Beaubourg[461], ce dont atteste le choix de remplacer dans un premier temps cette dénomination par celle de département d'Arts plastiques, avant de reprendre sous la pression extérieure le nom du MNAM. Au refus du musée s'associe, logiquement, le refus de la dénomination de « conservateur » par ceux qui sont titulaires de cette charge : d'ailleurs, l'ICOM, croient-ils savoir en 1969, est en passe de supprimer ce terme pour le remplacer par celui d'« animateur dont le rôle est de promouvoir la création d'œuvres qui laissent peu de traces »[462] – une évolution accueillie au contraire avec suspicion et ironie par les critiques d'art et conservateurs attachés au fonctions traditionnelles du musée, qui moquent Hultén comme « ténor de l'animation »[463] ou « amuseur » au « jargon pataphysico-publicitaire »[464]. Au début des années 1970 et du projet Beaubourg, en tout cas, la croyance en un possible dépassement de l'institution muséale est bien réelle, résultat d'un sentiment d'incompatibilité avec le caractère radicalement anti-conventionnel des tendances

[457] Harald Szeeman, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 14.

[458] « Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art Contemporain », 22 janvier 1970, *op. cit.*

[459] « Une véritable science de l'information est en train de s'élaborer corrélativement à la nouvelle orientation prise par les sciences et les sciences humaines : histoire de l'art, informatique, cybernétique, linguistique et sémiologie » (Pontus Hulten, « Le musée, lieu de communication », *Skira annuel : Art actuel*, n°, 1975, p. 126).

[460] Germain Viatte en juin 1972, cité par Oriane Villatte, *op. cit.*, p. 80.

[461] « Le terme de musée est […] à éviter » (Pontus Hultén, réunion du 24 septembre 1973, cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 157). « Même si la priorité fut donnée par le Président Pompidou aux arts plastiques ; ce n'est pas un Musée. » (« Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*).

[462] « Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM. 7 octobre 1969 », *op. cit.*, p. 9.

[463] Jacques Michel, « Le musée à la veille d'une mutation » (29 juin 1973), *op. cit.*

[464] Jean Cassou, « L'avenir du Musée d'art moderne » (20 septembre 1973), *op. cit.*

artistiques les plus récentes, voire aboutissement de la vieille animosité à son encontre des avant-gardes : Hultén n'hésite pas ainsi à se faire l'écho de leurs appels à « tuer le musée »[465].

2.5. Une avant-garde joyeuse pour une culture démocratique

Mais, peut-être plus encore que la place à ménager à l'art contemporain, le principal enjeu des débats muséologiques au tournant des années 1970, et que le conservateur canadien Duncan Cameron a contribué à fixer sous la forme d'une opposition entre musée-temple et musée-forum[466], concerne la relation de l'institution à son public et, plus généralement, à la société à laquelle elle appartient et s'adresse. Or, comme nous l'avons déjà observé à propos de certains programmes du NEA aux Etats-Unis ou des lieux d'exposition en RFA, la redéfinition dans l'après-68 des modes de diffusion de la création contemporaine n'est pas neutre artistiquement : la démocratisation de l'art ne se limite plus à une action postérieure à la sélection des œuvres et indépendante des choix artistiques proprement dits, mais les détermine en retour – dans le sens, comme nous avons commencé à le démontrer, d'une avant-gardisation accrue des contenus programmés par ces institutions publiques et de leurs dispositifs de monstration.

2.5.1. Démocratiser le musée français

La première rupture que représente le Centre Beaubourg à cet égard est plus élémentaire encore : le simple fait de lui attribuer comme objectif prioritaire « d'amener un public nombreux à découvrir l'art contemporain », selon les mots de Pompidou[467], le distingue de la politique de la création artistique menée au cours de la décennie écoulée. Comme nous l'avons déjà observé, celle-ci avait relégué au second plan l'impératif de démocratisation qui formait pourtant le cœur de la doctrine d'action culturelle de Malraux. Celle-ci s'incarnait dans des institutions, comme les Maisons de la culture, où les arts plastiques, a fortiori la production la plus récente, n'avait qu'une place marginale, tandis que des initiatives comme la Biennale de Paris ou le CNAC assumaient ouvertement de limiter leur action à un public d'initiés, afin de concentrer leurs efforts sur le rattrapage du retard pris par la France en matière de soutien à l'art contemporain. Quant au MNAM, outre ses chiffres de fréquentation décevants de l'aveu même de ses responsables (5 à 20 000 visiteurs par exposition, guère plus que le CNAC)[468], il se distinguait par l'absence quasi-totale de travail de médiation, par manque de volonté, sans doute, mais aussi de moyens : son service d'animation, déplorent les conservateurs du musée à la fin des années 1960, ne comprend qu'une employée à temps partiel, sans local ni matériel[469], et se trouve donc incapable d'organiser le moindre événement d'accompagnement des

[465] Propos rapportés dans Jacques Michel, « Une politique d'aide à la création artistique » (1971), *op. cit.*

[466] Duncan Cameron, « The Museum: A Temple or the Forum », *Journal of World History*, vol. 14, n°1, 1972, p. 197-201, traduit sous le titre « Le musée : temple ou forum » dans André Desvallées (éd.), *op. cit.*, p. 77-85.

[467] Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président… », *op. cit.*

[468] Michel Hoog, « Rapport sur les collections, etc. », p. 11, AN/20144707/116, dossier « Rapports sur le MNAM 1968-1970 ».

[469] Michèle Richet, « Analyse de la situation actuelle du MNAM… », 23 mars 1970, *op. cit.*, p. 17.

expositions ou même seulement d'assurer la publicité de celles-ci[470]. On peut donc suivre Bourdieu lorsqu'il déclare, en 1966, qu'en matière de démocratisation artistique, « les anciens et les modernes s'accordent pour abandonner entièrement les chances de salut culturel aux hasards insondables de la grâce ou, mieux, à l'arbitraire des "dons" »[471].

Le lancement de Beaubourg change la donne, d'autant plus qu'un projet de cette ampleur, doté de tels moyens et dans lequel le chef de l'Etat s'est personnellement impliqué, pour en faire la principale vitrine de sa politique culturelle, ne peut se justifier par le seul soutien aux artistes et doit s'affirmer comme un service à la nation toute entière : « tous les moyens devront être réunis pour satisfaire la curiosité du public ou pour éveiller son intérêt », affirme le rapport Loste de février 1970, et « un effort particulier devra être fourni dans ce secteur, jusqu'à présent négligé par nos Musées »[472]. En effet, au-delà de la seule politique de la création artistique, les musées français dans leur ensemble accusaient un certain retard en la matière et persistaient à considérer comme accessoires les activités extérieures à la mission de conservation, comme le montraient bien les résistances de la direction des Musées de France à toute réforme ministérielle, malgré l'existence de cette fraction « avancée » de la muséologie française, incarnée par Rivière, que nous avons déjà évoquée, influente à l'étranger grâce à ses relais au sein de l'ICOM, mais assez peu prophète en son pays[473]. Inversement, dès les débuts du projet Beaubourg, ses concepteurs développent une réflexion soutenue sur ce que Viatte appelle alors « la fonction "information-initiation-éducation-jeu" du musée »[474]. Avant même le changement de rapport à l'art pour lequel Beaubourg est souvent vanté, la simple intégration, dans un musée d'art contemporain, des impératifs de démocratisation érigés en priorité par le ministère des Affaires culturelles dix ans plus tôt constitue donc une première évolution majeure. Le Centre met en place dès mai 1974 un service à cet effet, sous le nom de cellule Manifestation et accueil du public[475], et développe toute une série de dispositifs inventifs, qui ont fait des émules par la suite, de l'Atelier des enfants de Danièle Giraudy[476] au laissez-passer annuel[477], en passant par le système original des correspondants du musée (des bénévoles chargés de faire connaître dans leur cercle social la programmation du Centre et de proposer l'adhésion)[478].

[470] Michel Hoog, *op. cit.*, p. 11-13.

[471] Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, *op. cit.*, p. 17.

[472] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*

[473] Comme le constate et le regrette Loste à demi-mots : « la plupart de nos musées (sauf le Musée des Arts et Traditions Populaires [fondé par Rivière en 1937]) ont été conçus alors que les préoccupations actuelles sur l'animation étaient beaucoup moins vives. » (« Questions posées par le projet… », 22 janvier 1970, *op. cit.*, p. 4).

[474] « Voyage en Irlande, au Canada et aux Etats-Unis. 27 octobre-18 novembre 1971 », *op. cit.*

[475] Guy Saez, « Démocratisation et communication sociale », *op. cit.*

[476] Marie-Clarté O'Neill, « De l'atelier des enfants au service programmation jeune public », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 435-438.

[477] Une première en France et un succès avec plus de 50 000 adhérents dès 1977 (Ludivine Tréhorel, « Le public des adhérents a-t-il changé en trente ans ? », *ibid.*, p. 429-430 ; Laurent Fleury, *op. cit.*, p. 182-200).

[478] Laurent Fleury, « L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou », *Lien social et politiques*, n°60, 2008, p. 13-24.

2.5.2. Beaubourg, un exemple de démocratie culturelle ?

Dans le contexte post-68, cependant, une telle mise à niveau des outils de diffusion du MNAM ne peut suffire. Beaubourg doit bien plutôt apparaître comme l'emblème d'une nouvelle phase de la politique culturelle française, en se différenciant ostensiblement de la célébration solennelle et idéalisante des vertus de l'art que l'on trouvait dans le discours malrucien. C'est pourquoi ses premiers responsables multiplient les signes de rupture vis-à-vis du légitimisme culturel qui a orienté jusqu'alors l'action publique et s'est retrouvé sous le feu des critiques en Mai. Contre l'élitisme dont la politique artistique de Malraux se serait rendue coupable, les concepteurs du Centre ne cessent d'affirmer la volonté d'en faire un « lieu véritablement populaire », un « lieu de culture sans examen »[479], capable de toucher, selon la formule popularisée en 1968 par la déclaration de Villeurbanne, les « non-publics »[480]. Tandis que le ministre de De Gaulle faisait de son action un antidote aux corruptions de la culture de masse et rejetait de ce fait toute assimilation de la culture au loisir ou au divertissement, les équipes en charge de la préfiguration de Beaubourg le présentent comme lieu de « loisir permanent », « non seulement ouvert, mais agréable »[481] et empruntent même le langage et les références du consumérisme contemporain : « Avec Beaubourg le temps des temples culturels prend fin. Arrivent les grandes surfaces largement ouvertes au public »[482]. Cette métaphore de la « grande surface », qu'affectionne également Bordaz[483], ne peut manquer d'apparaître, pour les critiques du Centre, comme la confirmation de leurs craintes face à l'entrée supposée des « institutions et [des] activités publiques dans le secteur des intérêts privés et du capitalisme multinational »[484], dont la nouvelle institution serait le cheval de Troie. N'étant toutefois guère suivie de grande entreprise commerciale, en-dehors des très ordinaires restaurant et librairie du musée, elle recouvre en fait surtout une volonté de distinction populiste provocatrice par rapport à la culture savante défendue jusque-là dans les discours officiels.

C'est dans le même esprit que Bordaz et ses équipes prennent leurs distances vis-à-vis du modèle de diffusion vertical et unidirectionnel d'une expertise centrale auquel pouvait être assimilé le projet de démocratisation culturelle : Beaubourg, proclament-ils, ne veut pas « être une machine apportant à sens unique la bonne parole des "sages" au public »[485]. A l'inverse, affirmant une nécessité de participation bien dans l'air du temps[486], ils entendent « non

[479] Document (non sourcé) cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 128.

[480] « Nous voudrions atteindre non seulement le public mais aussi le non-public. » (Robert Bordaz, *Le centre Beaubourg, Nouvelle Approche de l'Architecture et de la Culture*, *op. cit.*, p. 7).

[481] Document cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 128.

[482] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.* Cette analogie semble inspirée notamment par le système de livres en libre-service alors novateur choisi pour la BPI.

[483] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 166.

[484] Jean Cassou, « L'avenir du musée » (20 septembre 1973), *op. cit.*

[485] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*

[486] « On parle beaucoup de participation du public à l'œuvre créatrice des artistes. Comment tiendra-t-on compte de cette tendance pour ces locaux d'expositions » (Sébastien Loste, « Questions posées… », *op. cit.*, p. 5).

seulement laiss[er] les visiteurs libres, mais [faire] tout pour développer cette liberté »[487], et l'on trouve, sous la plume de hauts fonctionnaires pourtant peu suspects de gauchisme soixante-huitard, les thèmes d'une critique artiste aux accents libertaires : le Centre doit affirmer « le refus de conditionner ces masses, de les enfourner dans un microcosme culturel qui résumerait et condenserait tout ce que recèle de pesant, de contraignant, d'oppressant, de "déshumanisant" l'univers dont ils viennent »[488]. Dans une réflexion avec ses collègues conservateurs de musées sur le meilleur moyen de « saisir la population mais aussi de l'intégrer à certaines activités », Mathey cite même comme source d'inspiration les comités d'action de Mai 1968, spontanés et autonomes, dispersés sur tout le territoire[489] – une suggestion dont le système des correspondants du Centre peut apparaître comme un lointain écho embourgeoisé.

Au rejet du pouvoir exercé par les experts désignés de la culture savante s'ajoute la critique de l'autre pilier de cette doctrine d'action légitimiste, à savoir celle des hiérarchies culturelles, des classements et des exclusions sociales qui en résultent. C'est là que la pluridisciplinarité du Centre prend tout son sens : nous avons déjà souligné son rôle comme stimulus pour la création artistique, mais elle a aussi et surtout pour fonction d'attirer le public. Elle vise d'abord à produire, sur un plan purement quantitatif, un « effet multiplicateur »[490] : la réunion de ces différentes institutions à Beaubourg ne doit pas résulter en une simple somme de leurs publics respectifs, mais apporter le public de l'une à l'autre et, par la publicité accrue offerte par l'addition de leurs notoriétés au sein d'un projet à grande échelle, leur permettre de toucher de nouveaux segments de la population. Elle a ensuite une vocation didactique, que l'on trouvait déjà dans le modèle de « musée synthétique » proposé par Cassou et dont les grandes expositions historiques internationales de Hultén sont les héritières : la mise en relation des différents types de productions artistiques, culturelles, intellectuelles, techniques d'une même époque, doit multiplier les clefs d'accès pour le public et faciliter sa compréhension par des effets de contextualisation. Mais elle vise également, dans le cas de Beaubourg, à une mise en cause des hiérarchies qui sous-tendent ces séparations disciplinaires, là où l'idéal muséographique de Cassou, conçu comme une sorte d'encyclopédie totale de la modernité, n'impliquait pas de questionner les valeurs relatives attribuées à ses différentes composantes :

> *Cette décision [d'édifier à Beaubourg un centre consacré à l'art contemporain] prend une singulière valeur au moment même où la notion traditionnelle de l'Art et même celle de la Culture semblent mises en question. […] C'est, en effet, une grande originalité que la conjonction en un même lieu du livre, des arts plastiques, de l'architecture, de la musique, du cinéma, de la création industrielle – celle que la culture n'a pas encore annexée comme témoignage d'art. Cette conjonction doit permettre de faire saisir au plus grand public qu'en dépit des apparences de liberté qu'affecte la création, l'autonomie,*

[487] Sébastien Loste, « Note antipathique » (juin 1972), *op. cit.*, p. 9.
[488] *Ibid.*, p. 7.
[489] « Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM », 7 octobre 1969, *op. cit.*, p. 5.
[490] Centre Georges Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, p. 13, CP-RA.

la hiérarchie des expressions de l'art sont fictives et qu'il existe entre les formes actuelles et les rapports de production dans la société, un lien profond.[491]

La « circulation horizontale » d'une discipline artistique à l'autre est donc aussi le moyen de franchir les séparations « verticales » entre niveaux culturels, pour reprendre les analyses de Pinto[492]. Il faut pourtant se défier de ce discours affiché et martelé par les concepteurs du Centre, trop souvent pris pour argent comptant, y compris dans les études universitaires qui lui ont été consacrées, parfois biaisées par un a priori favorable[493]. Au début des années 1970, le langage de la démocratie culturelle est dans l'air du temps et s'en réclamer semble, pour les responsables d'un projet public comme Beaubourg, aussi nécessaire que flatteur. Il sert en effet une auto-représentation positive, populaire, novatrice et même légèrement transgressive, qui peut séduire des hauts fonctionnaires dont le choix d'intégrer les équipes du Centre tient à leur identification à des valeurs de modernité et à leur abandon de carrières bureaucratiques plus conventionnelles. Mais dans les faits, ce discours s'avère être, dans une large mesure, un affichage sans traduction concrète et contredit même, en bien des points, le contenu et le fonctionnement réels du Centre. D'une part, loin de remettre en cause l'autorité des experts, Beaubourg est, de sa préfiguration jusqu'à sa mise en fonction, entièrement fondé sur celle-ci : si la coopération des futurs « utilisateurs » du Centre pour en définir le programme est parfois présentée dans les termes participationnistes en vogue dans l'après-68[494], elle recouvre en fait un système de planification assez classique, réunissant les dirigeants des institutions concernées (MNAM, CNAC, BPI, CCI, Ircam), et n'inclut aucune forme de représentation de leur public, actuel ou potentiel. Comme nous l'avons vu à propos de la RFA, les conservateurs de musées, même les plus avant-gardistes, ne sont guère enclins à voir leur pouvoir spécifique entamé[495] et entretiennent un rapport ambivalent à l'idée de participation du public ou des artistes aux institutions dont ils ont la charge, entre déclarations de bonne volonté sans engagement[496] et défiance fondée sur des justifications plus ou moins valables, comme le manque d'intérêt supposé des artistes pour tout autre sujet que leur propre travail[497] ou la pauvreté des résultats lorsque le public est appelé

[491] Préambule au programme du concours architectural, 1970, *op. cit.*, p. 3.

[492] Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg », *op. cit.*, p. 98 et 100.

[493] Une tendance hagiographique que l'on retrouve dans les travaux, par ailleurs riches d'informations, de l'une des principales historiennes du Centre, Bernadette Dufrêne, ou dans ceux de Laurent Fleury.

[494] « Nous avons imaginé un concept de centre culturel totalement nouveau qui partait des aspirations des usagers et non de l'agrégation d'institutions culturelles existantes » (François Lombard, *op. cit.*, p. 102).

[495] Même si un curateur engagé comme Gaudibert, par exemple, réclame en 1972 « un changement des structures hiérarchiques internes concernant l'administration du musée : un monde où visiteurs, artistes, le collectif des gens qui y travaillent (personnel technique, de gardiennage, d'entretien), pourraient cohabiter dans des rapports différents… » (Yann Pavie, « Vers le musée du futur. Pierre Gaudibert = l'A.R.C. », *op. cit.*, p. 32).

[496] Ainsi de Pontus Hultén annonçant la venue de musées « où les artistes rencontrent le public et où le public lui-même peut devenir créateur. C'est là-même où l'on est le plus proche de la sensibilité et de l'intention créatrices que la participation de chacun à l'actualité vivante est rendue possible. » (« Toutes les muses », *op. cit.*, p. 4).

[497] « En général, cependant, la participation pose de très grandes difficultés. La cause vient des artistes eux-mêmes, qui sont souvent prêts seulement à répondre de leur propre travail et à parler de collègues qu'ils approuvent, mais sont sinon indifférents ou hostiles dès qu'ils doivent exprimer une opinion sur un autre sujet » (Harald Szeemann, « Exchange of views of a group of experts », *op. cit.*, p. 17).

à participer[498]. Les architectes du Centre sont sensibles aussi à cette question, en particulier Rogers, pour qui l'« une des clés de l'éventuelle réussite de ce centre serait le concept de "participation" », mais il envisage celle-ci surtout comme « une forme d'interactivité entre les visiteurs et les différentes animations artistiques »[499], définition réductrice qui n'entretient plus qu'un lien très lâche avec le sens originel que donnaient les nouvelles doctrines d'action culturelle à cette notion : non pas simplement l'encouragement à une attitude curieuse et mobile du public, par opposition à la réception passive et statique associée aux œuvres traditionnelles, mais la contribution aux choix et au fonctionnement des institutions culturelles de la part de leurs destinataires eux-mêmes – ou, du moins, la prise en compte de leurs attentes effectives.

D'autre part, si la pluridisciplinarité du Centre est incontestable, elle est, pour reprendre les termes de Pinto, nettement plus horizontale que verticale. Bien qu'un élargissement à d'autres activités de loisir, comme le sport, ait été brièvement envisagé au départ (mais vite abandonné faute de place)[500], Beaubourg est centré sur le livre, les arts plastiques, le design et la musique expérimentale, et n'inclut donc aucune discipline ou genre de la culture populaire. Certains responsables du Centre en sont d'ailleurs bien conscients : « Beaubourg n'est pas précisément un produit "grand public" ; c'est même intrinsèquement un produit élitaire, compte tenu des comportements culturels actuels »[501]. Et l'on n'ignore pas non plus le manque d'appétence du public pour l'art moderne, lequel, « à la différence de l'art ancien, est encore surprenant, parfois choquant ou irritant » et réclame donc « un effort particulier pour le faire apprécier de certaines catégories du public »[502]. « Comment rapprocher le créateur des besoins du public et comment amener le public à comprendre et aimer la recherche des créateurs ? »[503], s'inquiète un rapport sur Beaubourg en 1974. Cette question, qui préoccupe au même moment les curateurs ouest-allemands, nous l'avons vu, traverse en fait l'ensemble des musées et centres d'art contemporain : « l'art contemporain », explique de Wilde lors d'un colloque de l'ICOM en 1972, n'est « pas un courant de pensée généralement accepté » et « le public y est souvent opposé ou bien l'art le laisse indifférent »[504]. Cette incompatibilité est l'une des raisons « qui pourraient faire parler d'une crise des musées »[505], au point que l'on craint d'être « obligé de

[498] « La créativité du public est un besoin ressenti de plus en plus fortement par les jeunes. Mais […] sans animation, la créativité du public est très pauvre, très élémentaire. » (Propos de Gaudibert cités dans « Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM », 7 octobre 1969, *op. cit.*, p. 4).

[499] Richard Rogers, « Sans Georges Pompidou… », Philippe Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 112.

[500] « En supposant que nous n'ayons aucune limitation de surface, on pourrait concevoir un ensemble de bâtiments destinés aux loisirs et aux distractions, à l'exercice du corps, à l'étude et à la contemplation, à l'information sur les dernières créations de la société contemporaine. Il y aurait donc dans cette hypothèse, bibliothèque, piscine, musée, stade, salles d'expositions, etc… » (Sébastien Loste, « Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art Contemporain », 22 janvier 1970, *op. cit.*, p. 5).

[501] Rapport de Georges Guette (ex-collaborateur de Vilar au TNP) sur la future animation du Centre, 1975, cité par Guy Saez, « Stratégie des publics et gratuité à Beaubourg », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 427.

[502] Sébastien Loste, rapport du 14 février 1970, *op. cit.*, p. 7.

[503] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*

[504] Edy de Wilde, « A qui le musée appartient-il ? » (Colloque polonais de l'ICOM, 1972), *op. cit.*

[505] *Ibid.*

créer des institutions séparées destinées aux activités créatrices et animatrices »[506] – ce qui était de fait souvent le cas jusqu'alors, une division des tâches s'opérant spontanément entre, d'un côté, des musées destinés au grand public s'aventurant rarement au-delà des valeurs consacrées et, de l'autre, les lieux d'exposition pour la création la plus récente, attirant peu de curieux au-delà d'un public restreint de pairs et d'initiés. Si elle est rarement exprimée de manière ouverte, l'inquiétude des responsables du Centre est donc bien réelle face à un projet tiraillé entre « reproduction des hiérarchies culturelles » et « dénégation de ces mêmes hiérarchies au nom des valeurs idéologiques de démocratie »[507]. Entre la voie légitimiste, désormais jugée insuffisante, et la voie populiste, qu'un centre bâti autour de l'art contemporain ne peut espérer réaliser pleinement, Beaubourg doit donc trouver un troisième terme – celui d'« un nouveau rapport à l'art » capable d'entraîner « de nouveaux rapports avec le public »[508].

2.5.3. « La culture triste est morte »

La traduction la plus visible de cette recherche d'une troisième voie passe par l'ajustement de toutes les composantes du Centre, de sa programmation à son architecture, en passant par toutes ses activités périphériques, à un idéal de visite gaie, divertissante, légère, relâchée – « pas trop emmerdante », selon les mots de Hultén[509] –, et qui est restée d'autant plus attachée à l'image de Beaubourg qu'elle contrastait vivement avec le sérieux quelque peu emphatique de la culture promue par Malraux et sa volonté d'élévation au-delà de la trivialité des loisirs ordinaires. « La culture triste est morte », déclare l'un des documents de préfiguration de Beaubourg[510], qui s'inscrit là dans les pas des expériences muséographiques internationales précédemment évoquées, notamment celles de Hultén lui-même, dont le Moderna Museet a constitué un exemple fondateur en la matière, par contraste avec la tendance plus conceptuelle et expérimentale de la muséographie d'un Szeemann par exemple. C'est sur ce modèle que s'appuie ainsi Kustow pour réclamer en 1972 l'adoption par les musées d'un certain « sens de l'amusement, du jeu et du plaisir », afin d'éviter qu'ils « ne deviennent jamais trop solennels, trop consciemment convaincus de leur propre importance, trop monolithiques et intimidants »[511], tandis qu'*Artpress* explique en 1975 que Beaubourg, s'il veut atteindre les 10 000 visiteurs quotidiens annoncés, doit devenir « le premier musée non-sacralisant »[512]. C'est là un cinquième effet recherché par la pluridisciplinarité au principe du Centre : non plus seulement une manière de catalyser et d'enrichir la création par le croisement des arts, non plus

[506] Discussion faisant suite à la communication d'Edy de Wilde, *ibid.*

[507] Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg », *op. cit.*, p. 108.

[508] Guy Saez, « Démocratisation et communication sociale », *op. cit.*, p. 62-63. Saez est l'un des rares auteurs à relever l'invention, à Beaubourg, d'une troisième orientation distincte, au-delà de l'alternative classique entre démocratisation et démocratie culturelle, bien qu'il n'approfondisse pas ce point dans son court article.

[509] Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén » (1974), *op. cit.*, p. 20.

[510] Comité de coordination des utilisateurs, « Réunions de 1975 », p. 45, CP-C/79.

[511] Michael Kustow, « Profiles and situations of some museums of contemporary art », *op. cit.*, p. 57.

[512] Dominique Jameux, Catherine Millet, « Beaubourg, un débat manqué », *Artpress*, n°16, février 1975, p. 17.

seulement un mécanisme de concentration et de massification du public, non plus seulement un outil de contextualisation didactique de l'art moderne et contemporain, non plus seulement un instrument de brouillage des hiérarchies culturelles, mais aussi le moyen d'aplanir les barrières entre activités artistiques et extra- ou para-artistiques, dans une logique croisée d'enchantement de la vie ordinaire et de banalisation de l'expérience esthétique – à l'opposé de la conception raréfiée et sublimée qu'en offre la culture savante.

> *Nombreux seront ceux qui viendront parce qu'ils auront d'abord été attirés par les manifestations de plein air, puis à l'intérieur, sollicités par des distractions qui leur sont familières par les journaux, revues et disques de la salle d'actualité ou par la cinémathèque ; ensuite par les éléments de jeu, par l'inédit, l'improvisé, l'éphémère qui attirent et fascinent. […] Beaubourg doit contribuer utilement à inventer ou réinventer des attitudes, des comportements, à définir ou redéfinir des concepts, des regards jetés sur le monde.*[513]

Cette référence à la promenade, la déambulation, voire la dérive urbaine, comme moyen de placer le musée dans la continuité et la progression des activités extérieures, est récurrente dans les textes de préfiguration de Beaubourg mais, aussi et surtout, dans son architecture, dans l'organisation de ses espaces et la relation à son environnement immédiat. A l'extérieur, tout d'abord, la *piazza* légèrement déclinante, inspirée des villes médiévales italiennes, invite le promeneur à diriger ses pas vers le rez-de-chaussée du Centre, bien aidé en cela par la piétonnisation du quartier (une première à Paris) : la libération pour cette *piazza* de la moitié du plateau Beaubourg, pourtant déjà restreint, est d'ailleurs présentée par le jury du concours d'architecture comme la grande originalité du projet de Piano et Rogers[514]. Réciproquement, à l'intérieur, les architectes ont cherché à « reconstituer une ville miniature »[515], « lieu de rencontre, avec son restaurant, ses bars, ses librairies, ses cinémas, et de promenades, avec ses jardins et ses terrasses sur Paris, des rues et des places, un vrai quartier »[516]. Cette logique de fusion entre architecture et urbanisme, jouant d'effets de symétrie et de translation entre intérieur et extérieur, se retrouve dans la première scénographie des collections permanentes, conçue par Hultén sur le modèle d'un village étendu dans toute la longueur décloisonnée de l'étage supérieur du Centre [119], avec ses rues et ses cabanes [120], qui pouvaient sembler flotter au milieu du panorama de Paris que laisse admirer l'enveloppe transparente du bâtiment.

Si le thème de la promenade joue donc dans le sens d'une banalisation de la visite au musée, en visant à l'insérer de manière insensible dans la continuité de l'environnement urbain extérieur – ce que révèle bien, par contraste, la réaction de Bozo à son arrivée à la tête du Centre, affirmant vouloir, « surtout, valoriser les œuvres et non pas les banaliser »[517] – , Beaubourg est

[513] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*
[514] « Extraits du rapport du Jury » (juillet 1971) », *op. cit.*, p. 12-13.
[515] Richard Rogers dans « Discussion », François Tétart (éd.), *op. cit.*, p. 145.
[516] Pontus Hultén, « Un lieu de rencontre pour le passé et la recherche », *Le Monde*, 16 mai 1974.
[517] Catherine Millet, « Entretien avec Dominique Bozo » [1982], *op. cit.*, p. 34.

aussi conçu, de manière symétrique et complémentaire, comme un lieu de concentration effervescente d'activités et d'expériences artistiques extraordinaires, susceptibles de déborder au-delà du cadre traditionnel du musée. Cette orientation se traduit concrètement par ce que l'on pourrait appeler une « événementialisation » de l'institution, qui passe d'abord par une multiplication des expositions : dès le départ, Pompidou réclamait à Loste « des expositions très variées en permanence »[518] et Hultén le rejoint sur ce principe, mettent en place une programmation qui avoisine dès l'ouverture près d'une centaine d'expositions annuelles[519]. Si ce foisonnement est courant aujourd'hui dans les grands musées, il doit être replacé dans un contexte où, à peine dix ans avant l'ouverture de Beaubourg, un conservateur du Louvre pouvait pester contre « la vogue des expositions »[520]. Le Centre multiplie en outre les événements plus ponctuels – « pas un mètre sans qu'il ne se passe quelque chose », comme le réclame Hultén[521] – au point que l'exposition elle-même est désormais moins conçue comme une présentation unitaire que décomposée en plusieurs séries parallèles d'événements aux durées variables[522].

Outre cet aspect quantitatif, cette événementialisation s'appuie sur deux modèles, omniprésents dans les discours de l'époque, dont Beaubourg cherche à s'approcher pour mieux attirer le grand public : la fête[523] et le jeu[524]. Le fameux *Crocrodrome* [122] de Luginbühl, Saint-Phalle, Spoerri et Tinguely, avec ses airs d'attraction de fête foraine, croise d'ailleurs ces deux sources d'inspiration au moment de l'inauguration, dans un lieu, le Forum (un grand espace librement accessible au rez-de-chaussée du bâtiment) imaginé précisément pour accueillir ce type d'œuvre-événement de grandes dimensions, éphémère et inclassable. Mais peut-être plus encore que le Crocrodrome, la liste de propositions pour l'année inaugurale de l'un des jeunes conservateurs, Daniel Abadie, apparaît comme un florilège exemplaire de cet imaginaire festif et ludique qui préside à la conception de Beaubourg : y sont envisagés, pêle-mêle, une « commande à Martial Raysse d'images projetables », une « soirée pyromaniaque d'Aubertin », une exposition rassemblant tous les portraits de Marylin Monroe des artistes Pop américains, « une soirée des masques » à partir de rééditions de masques surréalistes qui donnerait « lieu à une fête gigantesque », une « commande à Soto d'un ensemble de pénétrables […] offrant des

[518] Annotations manuscrites sur le rapport de Sébastien Loste du 14 février 1970, *op. cit*.

[519] Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 117.

[520] Voir *supra*, chapitre 3, 4.4. Dufrêne souligne aussi que « l'idée d'une programmation soutenue était en 1977 relativement neuve » (« Attraction ou prolifération ? La programmation culturelle », *Id.* (éd.), *op. cit.*, p. 229).

[521] Bernadette Dufrêne, « La muséologie selon Pontus Hultén », *Cahiers du MNAM*, n°141, 2017, p. 66.

[522] L'exposition « Paris-New York » est ainsi présentée en 1975 « non comme une exposition proprement dite mais comme un ensemble de présentations illustrant un thème […], sur une certaine durée (environ 3 mois), une série de manifestations de dimensions et d'importance très variables et de sujets très divers […] dans les différents domaines d'expression » (cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 215).

[523] Voir par exemple la conclusion du petit livre de Bordaz publié après l'inauguration du Centre : « Sachons leur proposer en même temps que les surprises de la vie spirituelle, la fête populaire autour de l'art » (p. 186).

[524] Puisque Beaubourg va présenter, contrairement au Grand Palais « des œuvres très contemporaines donc, peut-être, accessibles à un public plus restreint », Loste propose de dédier le musée « plus au jeu et au divertissement qu'à la contemplation et à l'admiration » (« Questions posées par le projet… » (1970), *op. cit.*).

progressions du souple au dur, de l'insonore au bruyant » ou encore la « réalisation de grands chars du même genre que ceux du Carnaval de Nice commandés à des artistes (Oldenburg, Niki de Saint-Phalle, Tinguely, Arman…) qui circuleraient dans Paris pendant une semaine »[525].

Si la visite traditionnelle au musée a pu être comparée à l'accomplissement d'un rituel sacralisé, avec ses conventions immuables et ses figures hiératiques, où le spectateur doit sacrifier, plus par obligation que par plaisir, à la contemplation silencieuse et déférente des chefs-d'œuvre successivement désignés à son admiration, sous le contrôle de divers officiants (conservateur, guide ou gardien du musée), la fête comme le jeu se présentent comme deux exemples de rituels sociaux en tous points opposés, qui valorisent au contraire une participation extravertie, communicative et spontanée du public, autant de critères-clefs pour l'action culturelle dans l'après-68. Ils sont fondés, en ce sens, non sur l'imposition d'un système de normes astreignantes, mais au contraire sur leur suspension – renversement carnavalesque des règles de la vie ordinaire pour l'une, création gratuite de pures règles de convention pour l'autre – et peuvent donc apparaître comme des solutions pour abolir ou atténuer les conventions les plus classantes socialement de la visite au musée, qui limitent a priori l'accès ou l'intérêt de certains segments de la population. Ils permettent aussi de répondre, plus spécifiquement, à ce souci d'atteindre et d'intéresser un public plus jeune, dont nous avons vu la place croissante après 1968. Dès la fin des années 1960, alors qu'il était encore conservateur au MNAM, Jean Clair proclamait le « refus de l'ennui et de la monotonie » et réclamait que « chaque vernissage [soit] l'occasion d'une *fête* pour la jeunesse et non la triste cérémonie style 3ème République qu'ils sont actuellement »[526]. Quant au jeu, il renvoie à un imaginaire de liberté enfantine et créative, qui nourrit également certaines utopies soixante-huitardes, à la fois muséographiques et sociales : en septembre 1968, Hultén avait ainsi organisé à Stockholm une exposition novatrice, « The Model » [56], au cours de laquelle l'artiste Palle Nielsen avait transformé l'intégralité de l'espace du musée en une gigantesque aire de jeu réservée aux enfants, présentée comme une sorte d'expérimentation annonçant la société à venir[527].

Ce choix assumé de tourner le musée vers le spectacle et le divertissement pour attirer les masses peut exposer Beaubourg, comme on l'imagine, à des critiques dans le style d'Adorno, Debord ou Baudrillard – et de fait, de telles attaques ont bien été portées à son encontre[528]. Ce serait pourtant, nous semble-t-il, céder à des analogies faciles et passer à côté du sens que

[525] Note de Daniel Abadie à Blaise Gautier, « Propositions pour le programme de Beaubourg », non daté (peut-être 1974), CP-CNAC/233, dossier « Beaubourg (manifestations inaugurales) ».

[526] Avec « bal », « Fanfare des Beaux-arts » ou « tout autre orchestre de jeunes » pour « attirer une foule de jeunes » (« Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant », *op. cit.*).

[527] Vincent Romagny, « L'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles », *Marges*, n°24, 2017, p. 68-79.

[528] S'agissant de Baudrillard, voir son fameux petit pamphlet *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion* (Paris, Galilée, 1977). Pour une critique de ces critiques ou, du moins, une analyse distancée de ces entreprises de déconstruction oraculaires et imprécatoires, voir Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg », *op. cit.*

donnent les concepteurs du Centre à ces orientations, qui s'apparentent simplement, de manière plus triviale, à une tentative de rapprochement vis-à-vis des formes du loisir populaire – la fête foraine demeurant, comme le rappellent les enquêtes statistiques du ministère dans les années 1970, la sortie culturelle préférée des Français[529]. Puisque le Beaubourg est, irrémédiablement, « un produit élitaire » (pour reprendre les termes du rapport Guette), la compensation proposée consiste à appliquer à ces produits de haute culture des modalités de présentation et d'accès qui s'apparentent à celles de rituels de la culture populaire ou même trans-classes (le jeu, la fête, la promenade), soit précisément la définition, déjà citée, que donnait Passeron des finalités du révolutionnarisme culturel, comme « avènement d'une *haute culture* qui serait en même temps une *culture trans-classes* »[530]. Même si ce dépassement des contraires est sans doute voué à rester à l'état de chimère, sa poursuite produit, en revanche, des effets bien réels : elle conduit à imaginer pour le Centre un cadre expurgé, autant que possible, des barrières symboliques dont s'accompagne traditionnellement la culture savante et qui redoublent, par leur caractère intimidant et codifié, l'exclusion sociale que celle-ci implique déjà par définition.

2.5.4. Esquisse d'une généalogie avant-gardiste de Beaubourg

Or, loin de constituer une alliance forcée et contre-nature, l'application de ce « nouveau rapport à l'art » aux contenus du Centre peut profiter des orientations artistiques qui sont déjà celles qu'entendaient promouvoir les responsables du musée et les renforcer en retour. En effet, le MNAM entend se dédier à un art d'avant-garde qui, sans être un art populaire pour autant, repose sur la contestation des codes et des traditions de la culture savante. Il peut donc apparaître, au moins par analogie, comme une démonstration visible des efforts du Centre pour rompre avec les insuffisances des politiques culturelles légitimistes auparavant privilégiées (en tout cas sous leurs formes les plus conservatrices). Mais surtout, et plus spécifiquement, cette nouvelle manière de penser la relation au public peut s'appuyer sur certaines tendances des avant-gardes historiques et contemporaines qui ont œuvré à une telle désacralisation de l'art et de ses institutions, avant même la généralisation dans l'après-68 de ces mouvements de réforme des musées ou de l'action culturelle, et qui vont constituer un faisceau de références privilégiées pour les responsables de Beaubourg, au-delà d'ailleurs des seuls conservateurs du musée.

La plus évidente de ces références, bien sûr, est celle du Nouveau Réalisme : on les met « à toutes les sauces à Beaubourg », raille alors le critique d'art Michel Ragon, qui désigne ces artistes comme les véritables « pères fondateurs du Centre Georges Pompidou puisque les bien-aimés de l'ancien Président Pompidou et de Pontus Hultén »[531]. De fait, ce sont, aujourd'hui encore, les figures les plus spontanément associées à l'image du Centre[532]. Plus que le Nouveau

[529] Philippe Poirrier, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », *op. cit.*, p. 129.
[530] Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture », *op. cit.*, p. 456.
[531] Michel Ragon cité par Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 141.
[532] D'après une enquête menée sur le public de Beaubourg en 1991, Arman, Klein et Tinguely sont les trois

Réalisme en général, c'est surtout le duo Saint-Phalle-Tinguely qui marque les débuts de Beaubourg. Au-delà du goût et de l'amitié que peut en effet leur porter Hultén [9], ces deux œuvres, à la confluence entre Néo-Dada, Pop et art cinétique, ont l'intérêt de réunir les différents aspects de l'image qu'espère projeter le Centre auprès de ses visiteurs : emprunts à la culture et au divertissement populaires, irrévérence joyeuse vis-à-vis du sérieux de l'art, mise en mouvement et en événements du musée. Le Nouveau Réalisme a aussi le mérite, non négligeable pour une institution dont l'une des missions est de réaffirmer la vitalité de la scène artistique parisienne, d'être l'une des rares avant-gardes françaises des années 1960 reconnues à l'international et qui puisse en même temps ouvrir vers les avant-gardes américaines contemporaines, en tant que pendant européen de Neo Dada et du Pop art[533].

L'autre avant-garde tutélaire du Centre est sans nul doute le surréalisme. Celui-ci représentait, alors même qu'il était également né en France, l'une des principales lacunes des collections publiques d'art moderne, que les premières acquisitions de Hultén s'efforcent de combler en priorité[534]. Au-delà du seul cas du MNAM, le surréalisme fait l'objet, à partir de la fin des années 1960, de deux réévaluations croisées, parmi les spécialistes du monde de l'art, tout d'abord, mais aussi dans le sillage de Mai 68 qui a semblé en réactiver les mots d'ordre et les aspirations[535]. Le Forum accueille ainsi en 1979 une grande installation de Dali [130], comprenant notamment une cuillère géante et une traction avant suspendues dans les airs, à l'occasion d'une exposition au succès phénoménal (plus de 800 000 visiteurs)[536]. Le titre même de cet environnement, « La Kermesse héroïque », renvoie à nouveau à cette atmosphère festive et ludique dont essaie de s'entourer le Centre, du moins au niveau de l'entrée et du premier contact avec les visiteurs et les passants. Ce lien entre désacralisation du musée et surréalisme est revendiqué explicitement par Hultén : « Information, dialogues, débats doivent restituer l'œuvre d'art, la remettre au niveau de la vie et non plus en faire l'objet d'un culte passif. Nous voudrions faire ce que les surréalistes appelaient "la critique de la vie" », annonce-t-il en 1975[537]. Peut-être plus que sa dimension critique et politisée néanmoins, c'est surtout, semble-t-il, la fascination des surréalistes pour les « hasards objectifs » qui marque Beaubourg, non seulement par sa programmation – qui doit faire sans cesse « renaître l'intérêt du public », selon

artistes contemporains les plus cités par les visiteurs comme œuvres caractéristiques du MNAM (Hana Gottesdiener, Jean-Paul Ameline, « Le public du Musée national d'art moderne. Une enquête sur la réception des collections permanentes », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°38, hiver 1991, p. 115).

[533] Rebecca DeRoo, *op. cit.*, p. 182-183. C'est du moins ainsi qu'il a pu être présenté : « au nouveau réalisme européen, répondent trois créateurs, Rauschenberg, Jasper Johns et Kienholz », écrit par exemple le critique d'art François Pluchart en 1971 (cité par Richard Leeman, *Le Critique…*, *op. cit.*, p. 173). De fait, que ce soit au MoMA en 1961 (« The Art of Assemblage »), à la galerie Sidney Janis en 1962 (« New Realists ») ou au Stedelijk Museum la même année (« Dylaby »), les principaux représentants de ces deux mouvances ont souvent exposé ensemble.

[534] Voir *supra*, chapitre 2, 2.2.

[535] Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains*, *op. cit.*, p. 239-273.

[536] Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 52 et Bernadette Dufrêne, *La Création…*, *op. cit.*, p. 153.

[537] Pontus Hulten, « Le musée, lieu de communication », *op. cit.*, p. 126.

Bordaz, par « la venue quotidienne dans le Musée d'éléments inattendus »[538] – mais aussi dans son architecture même : « la notion de hasard », explique Piano, « était un postulat fondamental dans notre réflexion »[539] et la rencontre, à travers un même espace décloisonné, d'œuvres, de manifestations et de publics hétéroclites devait produire, pour reprendre les mots déjà cités d'un document préparatoire, « l'inédit, l'improvisé, l'éphémère qui attirent et fascinent »[540].

Surréalisme et Nouveau Réalisme ne sont pas, cependant, les seules références des concepteurs du Centre et l'on pourrait retracer une sorte de généalogie avant-gardiste de Beaubourg, dont la lignée des héritiers de Dada constituerait sans doute la branche principale : outre les deux mouvements déjà mentionnés, celle-ci devrait porter des ramifications, tantôt divergentes, tantôt entrecroisées, allant du situationnisme, dont on trouve des échos dans les dérives urbaines ou la « fête permanente »[541] que veut encourager le Centre, à l'anti-art de Fluxus et ses manifestes pour l'« art-amusement »[542] (l'une des expositions inaugurales, on s'en rappelle, est confiée à Ben), en passant par le Fun Palace de Cedric Price, qui constitue une source d'inspiration partagée par Archigram et l'édifice de Piano et Rogers. Une seconde branche, à peine moins épaisse, et partageant certains nœuds avec la première, devrait courir du constructivisme, dont nous avons déjà vu l'influence sur l'architecture du Centre comme sur la programmation du musée, à l'art cinétique, dont Hultén, auteur de la grande exposition de 1968 au MoMA sur l'âge des machines, a toujours été très proche : l'une des idées les plus originales imaginées pour Beaubourg consistait en une série de « kinakothèques » (supprimées par la suite) – sortes de rails métalliques supportant chacun une trentaine d'œuvres issues des réserves et pouvant descendre du plafond à la demande du spectateur pour compléter sa visite des collections[543] –, un système qui évoque (à nouveau) le dispositif d'exposition mobile et interactif imaginé par Lissitzky pour le « cabinet des Abstraits » de Dorner à Hanovre.

Comme le montre bien ce dernier exemple, ces différentes avant-gardes intéressent les fondateurs de Beaubourg, non seulement pour la valeur individuelle de leurs œuvres, mais aussi parce qu'elles sont su créer pour celles-ci (voire pour d'autres artistes) des scénographies adaptées et novatrices, brouillant la distinction entre œuvre et musée, entre l'institution et son contenu, et qu'elles ont pu à ce titre influencer très directement, à Amsterdam, Berne, Stockholm ou Cassel, les renouvellements muséographiques que nous avons déjà détaillés. Outre ces environnements et ces installations, il est remarquable de constater, comme nous

[538] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 128.
[539] Renzo Piano, « Gentil mais impossible ! », *op. cit.*, p. 116.
[540] « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg » (juillet 1974), *op. cit.*
[541] Par laquelle Mustapha Khayati définissait la révolution prolétarienne en 1966 dans son opuscule *De la misère en milieu étudiant* (cité par Boris Gobille, « La créativité comme arme révolutionnaire ? », *op. cit.*, p. 160).
[542] Rebecca DeRoo rappelle judicieusement ce manifeste de 1965 de George Maciunas, dont l'appel à un art « simple, amusant, sans prétention » aurait pu fournir sa devise à Beaubourg (*op. cit.*, p. 46).
[543] Bernadette Dufrêne, *La Création…*, *op. cit.*, p. 158.

l'avions déjà observé en Allemagne, l'intérêt que portent en France aussi les hommes de musée au happening, en tant que nouveau médium artistique de l'avant-garde, bien sûr, mais aussi et surtout comme instrument d'attraction du public et d'animation du musée[544] : le happening apparaît tout à la fois comme une source d'inspiration et une traduction opportune de la foi qu'ont les concepteurs du Centre dans le pouvoir d'attraction de « l'éphémère » et de « l'improvisé ». C'est ce que critiquent au contraire les représentants du premier MNAM, à l'instar de Cassou, pour qui le mot de happening semble résumer la trahison que commet le Centre en n'accordant pas aux chefs-d'œuvre de l'art moderne le sérieux méditatif qui leur est dû[545] ; et l'on voit là comment se nouent indissociablement, autour cette nouvelle pratique artistique, un désaccord esthétique et une rupture muséographique, qui s'apparentent presque à une incompréhension générationnelle : ce nouveau rapport que le musée veut instaurer avec son public, informel, surprenant, divertissant, dont le happening peut être un modèle et un instrument, se résume, pour son ancien directeur, à une inacceptable série de « bouffonneries ».

2.5.5. « Réinsérer l'art dans la vie » : un mot d'ordre administratif

Non seulement la conception de Beaubourg s'appuie donc sur un réseau d'avant-gardes privilégiées, mais elle en retient certains traits plutôt que d'autres : l'accent est mis sur la gaieté et l'humour qui peuvent émaner de ces œuvres, plutôt que sur leurs aspects les plus politiques ou subversifs, pourtant caractéristiques d'une bonne partie des mouvements artistiques que nous venons de citer. Cette orientation apparaît d'autant plus clairement lorsqu'on la compare aux tendances souvent plus politisées de la programmation, des discours et de la muséographie des lieux d'exposition d'art contemporain en RFA au même moment. On peut y voir l'effet d'une différence fondamentale entre ces institutions et Beaubourg : au-delà de leurs tailles et de leurs moyens, ceux-ci se distinguent par leurs relations respectives à leurs autorités de tutelle. Non seulement la création du Centre parisien résulte de l'implication personnelle, directe et répétée du chef d'Etat, mais elle est dirigée de bout en bout par l'administration centrale et ses hauts fonctionnaires. Les lieux d'exposition ouest-allemands dépendent quant à eux d'administrations locales au pouvoir nettement plus limité et sont dotés, en outre, d'une plus grande autonomie vis-à-vis des autorités dont ils dépendent. Aussi, si des voies comparables sont empruntées, de part et d'autre du Rhin, pour résoudre cette tension fondamentale entre soutien à une création d'avant-garde et ouverture à un plus grand public, conduisant à

[544] « Musée et public. […] M. Rivière retient l'idée d'ateliers de création artistique pour la population et de la nécessité de favoriser les événements, les "happenings". "Cependant", observe M. Mathey, "cet art doit rester spontané". » (« Réunion pour la préparation d'un numéro de MUSEUM » (1969), *op. cit.*, p. 5) ; « Le spectateur enfin peut être invité à participer à la création contemporaine (happening). » (Sébastien Loste, « Ensemble Beaubourg. Centre de créations artistiques ou Centre national d'art contemporain » (1970), *op. cit.*).

[545] « La grande "aventure" qu'on se propose, c'est d'introduire dans les musées de l'"animation", du "contact", de l'"échange", de la "communication", des "happenings" […]. Ces bouffonneries divertissent un instant. Mais elles sont misérables. Elles ridiculisent ceux qui s'y complaisent et elles injurient les musées et les hommes employés à les créer » (« L'avenir du Musée d'art moderne », *op. cit.*).

rechercher un dépassement de l'alternative classique entre légitimisme et populisme, vers ce que nous avons désigné par la notion de révolutionnarisme culturel, l'interprétation et la mise en œuvre de cette stratégie diffèrent d'un pays à l'autre. Elle est souvent comprise par les curateurs ouest-allemands de manière plus politisée et oppositionnelle, poussant à une solidarité avec les mouvements étudiants et les milieux intellectuels militants de gauche. Par contraste, lié dès ses origines à la réflexion au sommet de l'Etat sur les leçons à tirer de Mai 68, Beaubourg poursuit, nous l'avons vu, une logique plus conciliatrice, visant à canaliser, en leur donnant un exutoire, les contestations des artistes et de la jeunesse, ce qui ne peut manquer de se répercuter, en bout de chaîne, sur les choix artistiques du Centre et sur le type d'avant-gardisme que ses responsables entendent promouvoir : la communion festive plutôt que la révolte[546].

Ce choix est d'ailleurs explicitement assumé dans l'un des premiers documents de préfiguration de l'animation du musée, qui entend placer Beaubourg sur une troisième voie entre deux modèles de centres d'art parisiens de l'époque : d'un côté, le Grand Palais, contrôlé directement par le ministère, tourné vers « un art consacré qui ne se prête guère à la discussion, moins encore à la contestation » et apparait en conséquence comme « un musée mort et silencieux où le public circule avec l'air de gravité qui sied au lieu » ; et, de l'autre, l'ARC, bien plus proche par ses moyens limités comme par son autonomie de fonctionnement des *Kunsthalle* ouest-allemandes, « un centre vivant, voire turbulent », qui « en se consacrant à un art d'avant-garde, engagé et volontiers contestataire, se prête admirablement à des activités diversifiées et "personnalisées" de pure animation », mais qui « reste limité à un petit groupe élitaire […] (artistes et étudiants, principalement) »[547]. Comme le montre cette dernière remarque, au-delà des objectifs politiques distincts qui sous-tendent ces deux modèles, le positionnement spécifique de Beaubourg tient aussi à une ambition bien différente en termes de public et de fréquentation : contrairement à l'ARC ou aux petits centres d'art et musées d'avant-garde en RFA, le Centre Pompidou vise un public de masse et profane, qu'un avant-gardisme trop contestataire, politisé ou transgressif pourrait rebuter. Cette distinction néanmoins n'est pas absolument nette et figée. De même que nous avions observé des tensions parmi les curateurs ouest-allemands entre une fraction politisée et une fraction plus esthète, des

[546] Cette différence n'est cependant pas tranchée et, de même qu'il existe en France des intermédiaires très politisés, comme Gaudibert, il existe en RFA des responsables culturels au discours proche de leurs homologues français : Norbert Sievers explique ainsi que le fameux adjoint à la culture de Nuremberg, Hermann Glaser, « militait pour une déhiérarchisation de la culture et pour une liaison entre culture et vie quotidienne. Son idée était une culture "aléatoire", c'est-à-dire une culture ludique, sans prétention et proche du quotidien. Celle-ci se voulait complémentaire à la "haute culture", dont Hermann Glaser ne contestait pas la pertinence. Il s'opposait simplement aux musées en tant que "dépôts à vénérer" et aux théâtres en tant que "lieux de consécration des classiques". » (Entretien avec Norbert Sievers, 13 février 2019, Annexes V-1.5.). Cela indique qu'aux différences entre espaces nationaux se superposent aussi des différences de position professionnelle : les curateurs et directeurs de lieux d'exposition (plus nombreux et influents en RFA) seraient plus disposés à adopter une position contestataire vis-à-vis des autorités publiques, tandis que les administrateurs culturels (qui contrôlent plus étroitement les lieux d'exposition en France) semblent plus enclins à suivre une ligne conciliatrice et réformatrice.

[547] « Projet d'un service d'animation culturelle. MNAM » (vers 1970), *op. cit.*

aspirations et des discours critiques ou utopiques s'expriment aussi à Beaubourg, notamment dans la bouche de Hultén, même s'il tend, comme nous l'avons vu, à adopter dès le milieu des années 1970 une attitude plus résignée ou désabusée vis-à-vis du rôle social et politique du musée pour lequel il s'était enthousiasmé dans l'immédiat après-68. Rogers, également, tente de défendre, face au risque de réification du projet que menace d'entraîner une mise en œuvre trop technocratique[548], son approche originelle du Centre, plus subversive et révolutionnaire :

> *La culture est statique est reste le privilège de l'élite ; notre problème est de la rendre vivante, il faut qu'elle puisse aussi bien divertir qu'informer […]. Nous devons établir le contact et abattre l'actuelle notion suspecte de culture. […] Tous ces beaux et parfaits schémas de programmation montrent exactement ce qui se passe dans chaque département, mais qui dit qu'il faut des départements ? Pourquoi y aurait-il des murs […] ? Pourquoi les livres d'art devraient-ils être dans la bibliothèque et les œuvres d'art seulement dans le musée ? Pourquoi avons-nous besoin d'une réception ? Est-ce que les informations qui y sont normalement proposées ne peuvent pas être présentées sur la façade, sur les escalators, dans les galeries, par le système de télévision intérieure […] ? Même les murs extérieurs peuvent être créés par des rideaux d'air chaud et la sécurité garantie par des systèmes d'alarme déclenchés par les changements de pression de l'air. Les façades, la piazza et le toit peuvent-ils être une extension de ce qui se passe à l'intérieur ? Pouvons-nous reproduire des œuvres architecturales, des livres, etc. sur la façade, un livre différent par jour accompagné ou non par de la musique ? […] Le Centre doit être organisé […] pour différentes occasions : se promener, courir, s'aimer, communiquer, observer, jouer, dormir, échanger des idées, étudier, patiner, manger, faire du shopping, nager, loisirs d'été en hiver, loisirs d'hiver en été.*[549]

On retrouve là, exprimé par l'architecte du Centre lui-même, l'horizon d'une fusion complète, non plus seulement des arts au sein d'une institution pluridisciplinaire, non plus seulement des formes de la culture savante et de la culture populaire, mais, plus largement encore, de la culture dans sa totalité avec son extérieur social. Cette aspiration fait écho à l'appel de Marcuse, dont nous avons vu l'influence en RFA, à « supprimer » la « culture affirmative », c'est-à-dire à dépasser, par « le rattachement de la culture au processus de vie matériel »[550], la vieille séparation entre la sphère de l'art et l'existence pratique, qui a « relégu[é] le bonheur et l'esprit dans un "domaine réservé" de la "culture" »[551] et réduit du même coup la vie ordinaire à un utilitarisme desséché. Cette utopie d'une culture radicalement dés-institutionnalisée trouve en tout cas une illustration parfaite dans ce fantasme d'un musée sans murs ou, plus exactement, aux murs réduits à de simples flux d'air[552], dans lequel l'art aurait quitté les cimaises pour se

[548] Ce discours date de 1972, à un moment d'inquiétude partagée parmi les concepteurs du Centre, sur le risque d'un abandon des idéaux qui ont guidé le projet jusque-là et d'un retour au modèle d'une institution culturelle monumentale traditionnelle. C'est ce qui motive la rédaction d'une longue « note antipathique » (*op. cit.*) de Sébastien Loste, adressée à tous les membres de l'équipe de préfiguration, et dans laquelle il exprime ses craintes d'une normalisation de Beaubourg, même si son diagnostic et ses propositions diffèrent de ceux de Rogers.

[549] « Changements culturels et conséquences architecturales. Résumé des notes lues par Richard Rogers lors de la réunion des utilisateurs du 28 avril 1972 », AN/87AJ/40, dossier « Notes et lettres sur le Centre Beaubourg ».

[550] Herbert Marcuse, « Réflexion sur le caractère "affirmatif" de la culture » [1937], *op. cit.*, p 144-145.

[551] *Ibid.*, p. 104.

[552] On peut relever là à nouveau une parenté d'inspiration du Centre avec certaines œuvres avant-gardistes : bien que Rogers n'en ait sans doute pas eu connaissance, Klein avait expérimenté en 1959 à Gelsenkirchen, avec

répandre du toit jusqu'aux rues adjacentes. Anti-institution au sens fort, le Centre fantasmé par Rogers est un espace absolument indifférencié : intérieurement, tout d'abord, en se présentant comme un microcosme social complet, où seraient représentées toutes les dimensions de l'existence humaine, y compris dans ses fonctions physiologiques ordinaires, à l'exception notable du travail ; extérieurement, ensuite, dans la mesure où cette architecture aérienne et immatérielle s'insérerait sans aucune solution de continuité dans le tissu social et urbain environnant. Contradictoire d'un point de vue logique – puisqu'à ce degré d'indifférenciation physique et social, un tel lieu n'aurait plus d'existence en tant que tel –, ce modèle rêvé a néanmoins l'intérêt de mettre en lumière, en poussant ses principes aux extrêmes, ce révolutionnarisme culturel qui oriente, à divers degrés, la conception de Beaubourg et dont une telle déclaration est, pour ainsi dire, un exemple chimiquement pur : à savoir, pour reprendre encore une fois les analyses de Passeron, le « projet d'un renouvellement révolutionnaire de la création » qui « transformer[ait] les formes de production et de diffusion des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques, où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous se trouverait abolie »[553]. A cet égard, le discours de l'architecte, qui se retrouve, par principe (en tant que producteur d'un art de commande), à l'intersection entre les intentions proprement artistiques du Centre et les objectifs politico-administratifs qu'il doit satisfaire, est un bon révélateur de la convergence, autour de ces principes et de ces aspirations, d'un large faisceau d'acteurs appartenant à deux champs traditionnellement vus comme incompatibles et opposés par nature : l'Etat et l'avant-garde.

Ceux-ci partagent en fait un problème commun qui est celui de la conciliation entre le maintien inconditionnel (et même l'approfondissement) de l'autonomie de la création artistique, qu'imposent et garantissent les sociétés libérales contemporaines, et la volonté de briser l'isolement social de l'artiste et la restriction de la réception de ses œuvres à un public d'initiés, que tend à produire cette même autonomie, par la liberté qu'elle implique vis-à-vis des conventions du goût moyen et de l'art consacré (voire la tendance à les contester). Face à cela, certains artistes trouvent – dans l'appropriation de matériaux, de techniques et de situations extra-artistiques, dans le brouillage des frontières entre l'œuvre et son environnement extérieur ou son public, dans la mise en cause critique, provocatrice ou humoristique des formes convenues de la culture légitime, etc. – des solutions diverses pour remédier à cet isolement et ce « manque d'impact social »[554] que Bürger a bien identifiées comme un résultat non souhaité de l'autonomisation achevée de l'art. En revanche, et contrairement à ce que celui-ci avance – parce qu'il se concentre trop exclusivement sur une frange minoritaire des discours d'avant-

l'architecte Werner Ruhnau, l'idée utopique d'une « architecture de l'air », déposant une enveloppe Soleau pour le remplacement d'un plafond par un flux d'air (Antje Kramer, *L'Aventure allemande…*, *op. cit.*, p. 111-117).

[553] Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture », *op. cit.*, p. 455 et 449.

[554] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 36.

garde, dont il tend en outre à prendre les déclarations incendiaires un peu trop au pied de la lettre –, ces artistes ne visent pas tant un dépassement de l'autonomie de l'art en tant que telle que le moyen, au contraire, de préserver celle-ci, qui est la condition de leur liberté de création et de leur existence sociale elle-même (celle d'artiste et, a fortiori, d'artiste d'avant-garde)[555], tout en inventant des dispositifs artistiques susceptibles de manifester leur refus de ses contreparties les plus extrêmes, à savoir les formes les plus ésotériques ou esthètes d'isolement social. Tant que l'utopie messianique d'une société entièrement révolutionnée, dans laquelle l'art autonome puisse s'abolir, demeure hors de portée, il faut de toute façon se satisfaire d'agir seulement, pour reprendre à nouveau la formule de Rauschenberg, « dans l'intervalle » entre l'art et la vie. Plus encore, ce cercle vicieux, qui semble corréler tout mouvement dans le sens d'une émancipation de l'art vis-à-vis des conventions établies à un resserrement de son public, ne constitue pas nécessairement une préoccupation de premier plan pour tous les artistes appartenant à la généalogie avant-gardiste que nous venons d'esquisser : certains trouvent simplement dans l'appropriation d'images ou de matériaux non-artistiques de nouvelles sources d'expériences et d'expérimentations, sans leur attribuer la mission de remédier aux lourds problèmes du rapport de l'avant-garde au public ou de la place de l'artiste dans la société. Ces tendances artistiques peuvent découler aussi, plutôt que de réflexions socio-politiques, des dynamiques réactives caractéristiques des processus de renouvellement internes au champ des avant-gardes : comme nous l'avons vu, dans les années 1960, rompre avec la génération avant-gardiste précédente, centrée sur une abstraction formaliste et/ou expressiviste, implique de prendre à revers l'esthétique idéaliste et auto-référentielle qui la sous-tend, pour promouvoir plutôt une conception ironique, anti-esthétique et anti-subjectiviste, de l'œuvre et de l'artiste, indépendamment même de toute forme de révolutionnarisme culturel.

Ceci n'interdit pas néanmoins que les résultats de cette rupture puissent être appropriées sur ce mode « révolutionnariste » par des intermédiaires artistiques poursuivant leurs propres stratégies, même si l'intention en est originellement absente. Car les responsables de la politique de l'art contemporain ou de ses institutions sont en effet confrontés sous une autre perspective à ce même problème, exacerbé même en un sens par la mission de service public dont ils ont la charge. Ce point capital est resté, pour le coup, hors de vue des analyses de Bürger (ou inspirées par Bürger) qui attribuent par définition à « l'institution art », du moins dans les sociétés modernes libérales, une volonté de préservation à tout prix de l'autonomie de l'art, sans voir que les conséquences négatives qui en découlent, selon lui, pour les artistes et contre lesquelles se seraient rebellées en conséquence les avant-gardes historiques, entravent tout autant, sinon plus, l'action des musées ou des administrations culturelles. Ceux-ci cherchent à surmonter par

[555] Voir Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *op. cit.*, en particulier p. 177-180.

leurs propres voies les obstacles, matériels et symboliques qui éloignent la création artistique du grand public et l'isolent de la société dans son ensemble. C'est donc tout naturellement que leur faveur se porte, parmi la masse des œuvres et des tendances avant-gardistes (historiques et contemporaines) dont ils doivent assurer la diffusion, sur ces entreprises artistiques agissant « dans l'intervalle entre l'art et la vie » qui leur offrent, pour ainsi dire, un contenu adapté au contenant qu'ils essaient de construire et, plus encore, des modèles et des sources d'inspiration pour repenser et mettre en forme ce cadre institutionnel[556].

Il s'agit là, bien sûr, d'une reconstruction rétrospective et analytique qui a le défaut, par principe, d'écraser certaines différences et dissensions, d'exagérer la cohérence logique de certaines décisions ou évolutions et, enfin, de décrire comme une interaction entre des processus clairs et distincts des changements inextricablement liés et mal délimités dans les faits (pour reprendre ici le thème bourdieusien de la critique de l'application de la raison scolastique au sens pratique[557]). Mais on ne peut qu'être frappé, néanmoins, lorsqu'on étudie la genèse de Beaubourg, par la convergence idéologique en termes d'options artistiques et muséographiques de toute la chaîne des acteurs impliqués, alors même que leurs parcours, leurs positions, leurs stratégies respectives demeurent assez hétérogènes. C'est ainsi que se réalise un alignement remarquable entre certaines des orientations les plus caractéristiques et novatrices du champ des avant-gardes depuis la fin des années 1950 ; la relecture concomitante par des historiens, des critiques d'art ou des conservateurs de musée, de l'histoire de l'art moderne et la réévaluation de certaines de ses tendances « anti-art » ; les aspirations de toute une constellation de curateurs d'art contemporain, en France et en Europe, à changer radicalement le cadre de l'exposition et le rôle du musée ; et, enfin, l'ambition nouvelle de sortir les artistes contemporains de « leur tour d'ivoire »[558], poursuivie par des décideurs politiques et administratifs qui, parce qu'ils doivent couper avec les apparences, à tout le moins, d'une imposition de la culture légitime, réclament à leur tour de « réinsérer l'art dans la vie », afin de faire advenir une « nouvelle Renaissance […] faite de créativité et de communication »[559] – un exemple parmi d'autres de cette étrange rhétorique, hybride de mots d'ordre situationnistes ou marcusiens, de vocabulaire technocratique et de souvenirs de culture classique, par laquelle se réalise l'ajustement du révolutionnarisme des avant-gardes aux stratégies politico-administratives des hauts fonctionnaires pompidoliens.

[556] C'est ce que relève également Jean-Louis Violeau, sans plus développer cette analyse : « La dissémination esthétique fut pensée et planifiée d'en haut. […] Réconcilier l'art et la vie en étalant [*sic*] "créatif", il s'agit aussi d'une réponse littérale aux vœux du politique » (« Beaubourg et l'effet-Baudrillard : intelligence avec l'ennemi ? », Anne Rey *et al.*, *De Beaubourg à Pompidou. III : La Machine (1977-2017)*, Paris, B2, 2017, p. 86).

[557] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 510-514.

[558] Robert Bordaz, « Lettre-préface », Centre Georges Pompidou, *Rapport d'activité 1975*, p. 5, CP-RA.

[559] *Ibid.*

Conclusion

1. Eléments de synthèse

Nous avons commencé cette étude en soulignant le caractère aussi inédit que surprenant du soutien public apporté à l'art d'avant-garde à partir des années 1960-1970 dans de nombreux pays occidentaux. Les données rassemblées au chapitre 2, complétées au fil des pages suivantes, ont permis de constater l'ampleur et la rapidité de ce changement, qui représente un tournant dans l'histoire longue des relations des pouvoirs publics aux arts plastiques : pour la première fois, les administrations culturelles et les établissements qui leurs sont liés ont non seulement reconnu et diffusé, mais même privilégié et co-produit un art anti-conventionnel, en rupture avec les traditions artistiques les mieux établies et parfois ouvertement critique à l'encontre d'un ordre politique et social dont les institutions publiques de l'art contemporain, par leur dépendance plus ou moins directe vis-à-vis de l'Etat, peuvent pourtant sembler solidaires.

L'analyse des causes et des circonstances de ce tournant se heurte au grand nombre et à la non moins grande diversité des acteurs, individuels et institutionnels, qui y sont impliqués. Cette diversité tient d'abord aux histoires politiques, sociales et culturelles bien différentes de l'Allemagne, des Etats-Unis et de la France, d'où résultent des modes d'institutionnalisation de l'art contemporain tout à fait distincts, ce qui fait d'ailleurs l'intérêt de la comparaison entre ces trois cas – même si l'élargissement de cette enquête à d'autres pays où se sont produites des transformations similaires apporterait sans aucun doute d'instructifs compléments. Elle tient aussi à la variété des types d'organisations étudiées : de la Neue Nationalgalerie au Centre Pompidou, de la Biennale de Paris à la documenta de Cassel, de la myriade de *Kunstvereine* et *Kunsthalle* en RFA aux espaces alternatifs de SoHo, du service de la Création artistique du ministère des Affaires culturelles au Visual Arts Program du New York State Council on the Arts, des panels d'artistes et de critiques d'art du National Endowment for the Arts à l'association des curateurs d'art contemporain ouest-allemands, les buts et les modes d'action de ces institutions et de leurs membres, les contraintes et les dépendances auxquelles ils sont soumis, les moyens humains et financiers dont ils disposent, le rythme et le degré d'achèvement des changements qui les affectent, varient considérablement. Dresser un panorama, sinon exhaustif, du moins représentatif des changements que traversent à cette période les principales structures publiques américaines, françaises et ouest-allemandes impliquées dans l'art contemporain représentait donc une gageure en soi. S'il existe sur certaines d'entre elles une bibliographie consistante, comme les Visual Artists' Fellowships du NEA, le Centre Pompidou ou la documenta de Cassel, la plupart n'ont fait l'objet que de rares publications, souvent datées, incomplètes ou difficilement accessibles. C'est le cas tout particulièrement des musées et

centres d'art ouest-allemands, aussi nombreux que mal connus, malgré leur caractère souvent pionnier – mais aussi de la plupart des organes administratifs en charge de l'art contemporain dans ces trois pays, secteur très spécifique et assez restreint de l'action publique, souvent négligé de ce fait ou dilué dans des histoires plus générales des politiques culturelles. C'est la raison pour laquelle nous avons, d'une part, multiplié les recherches dans les fonds d'archives de ces institutions et mobilisé de nombreuses sources inédites (sans prétendre, évidemment, les avoir épuisés) ; et nous nous sommes efforcés, d'autre part, de faire œuvre de synthèse à partir des publications existantes, en espérant que de futures recherches puissent en profiter. Bien que d'importants travaux, auxquels nous sommes redevables, aient été accomplis ces dernières années sur ses lieux d'exposition ou son marché des œuvres, l'histoire sociale et institutionnelle de l'art moderne et contemporain reste encore un domaine d'étude à explorer et défricher.

1.1. Le soutien à l'art contemporain en régime libéral, une intervention sous contrainte

Si elle pose donc certaines difficultés, la prise en compte d'un ensemble étendu et varié d'acteurs, d'organisations, de contextes est aussi le meilleur moyen tout à la fois de dégager les facteurs généraux de ce changement historique et d'identifier les voies singulières qui s'en écartent – c'est là l'intérêt, sans doute, de tout travail comparatiste. Rappelons-en donc, sous une forme condensée, les principaux enseignements. La première phase d'intégration des avant-gardes aux mécanismes de soutien public tient à la conjonction entre deux phénomènes. Premièrement, l'expansion de l'intervention publique dans la culture en général, pour des motifs largement indépendants des enjeux propres à l'art contemporain, a entraîné par un simple effet de solidarité entre secteurs artistiques un investissement accru dans le champ des arts plastiques, quand bien même ce secteur ne représentait ni une source notable de demande d'intervention (sauf, à la limite, en RFA où existe une tradition particulière d'auto-organisation des artistes), ni un domaine particulièrement propice à l'application des buts et des méthodes de ces politiques culturelles. Le développement de celles-ci – tout à fait inédit aux Etats-Unis, plus diffus et progressif en RFA, stimulé par la création d'un ministère dédié en France – tenait surtout à l'ambition de compléter par un progrès plus « qualitatif » l'essor technique et économique rapide connu depuis l'après-guerre, en prévenant du même coup les risques divers de déshumanisation et d'anomie sociale que l'on jugeait y être associés ; à la volonté également de maintenir, d'étendre ou de regagner certaines positions dans le jeu des rivalités culturelles internationales, alimentées par un contexte géopolitique tendu (celui de la guerre froide et de la fin des empires coloniaux) ; et, enfin, au besoin de remédier aux difficultés économiques de secteurs d'activité confrontés à la massification des loisirs, dont on craignait qu'elle n'entraîne, sans correction des mécanismes de marché par l'intervention publique, l'appauvrissement et la marginalisation d'une culture de « qualité » (et, corrélativement, des artistes), que ce soit à

cause de la concurrence de la culture de masse ou, au contraire, faute de ressources suffisantes pour répondre à une demande croissante (un argument décisif surtout dans le cas américain). Le caractère de contingence de ce premier développement des politiques de l'art contemporain ne doit cependant pas être exagéré. Sans être un objectif prioritaire ni jamais parmi les premiers postes budgétaires, l'action dans le secteur des arts plastiques et, en particulier, en faveur de l'art moderne (au sens large) a pu apparaître pour les responsables politiques qui la soutenait comme un marqueur distinctif valorisant, à la fois par rapport à leurs rivaux dans le champ politique national (ou local) et par rapport à des adversaires étatiques et idéologiques extérieurs (en particulier les régimes de l'Est et leur culture dirigée), en associant par analogie leur image et celle de l'administration qu'ils représentent à des valeurs de modernité et de libéralisme.

Mais cet essor de l'intervention dans le champ des arts plastiques, en général plutôt bien disposée, donc, envers la modernité artistique, n'aurait pu aboutir au développement d'un soutien consistant à l'avant-garde sans la conjonction avec une contrainte incontournable de l'action publique dans les régimes se revendiquant d'un modèle démocratique libéral, à savoir la nécessité, pour que cette action soit reconnue comme légitime (et parvienne donc à ses fins), d'en accorder les buts et les modalités avec les demandes et les normes des acteurs du secteur d'intervention concerné. Cette contrainte est exacerbée dans le cas du secteur culturel et a fortiori de la création contemporaine par l'institutionnalisation progressive depuis la fin du 18e siècle d'un principe de liberté de création (quasi) inconditionnelle de l'artiste d'où résulte une prévention systématique contre toute ingérence extérieure susceptible de restreindre cette liberté. Plus encore, dans la mesure où cette autonomie artistique s'est largement conquise (et a été défendue depuis) contre les volontés de contrôle plus ou moins coercitif et répressif des Etats, l'émergence (ou le retour) d'une importante intervention publique dans ce domaine dans les années 1960 est confronté à un grave déficit de crédit auprès des artistes et autres professionnels du monde de l'art, ce qui renchérit d'autant plus le coût de cette légitimation pour les responsables des politiques artistiques : le risque de reproduire une forme d'art officiel ou même de présenter une simple ressemblance lointaine avec ce type de contre-modèle constitue le grand repoussoir pour la mise en place et le développement des politiques et des institutions publiques de l'art contemporain. Cette conjonction de facteurs a conduit à la mise en place de mécanismes de délégation de la décision publique – plus spécifiquement, de ce que nous avons appelé la décision artistique, c'est-à-dire toutes les décisions publiques impliquant plus ou moins directement l'usage de critères esthétiques – à des intermédiaires, soit directement issus du champ de l'art, soit reconnus et acceptés par ses membres. Ces mécanismes sont toutefois beaucoup plus développés aux Etats-Unis et en RFA qu'en France, sous des formes très différentes d'ailleurs, par la sollicitation d'experts extérieurs (présentés comme

« *peers* ») assistant les choix artistiques des administrations publiques dans le premier cas, par l'importante autonomie accordée par les administrations locales aux directeurs d'établissements publics et parapublics spécialisés (musées, centres d'art, écoles d'art, associations d'artistes, etc.) dans le deuxième cas. En France, la décision artistique est plus intégrée à l'administration, qui dispose elle-même d'une indépendance plus limitée vis-à-vis des représentants politiques, comme l'illustrent bien le cas du ministère des Affaires culturelles sous Malraux ou, dans la décennie suivante, le rôle de Pompidou dans la création du Centre Beaubourg.

Mais, même dans ce cas et en-dehors des mécanismes de délégation au sens strict, les politiques menées dans les trois pays étudiés sont assujetties à la nécessité irréductible d'ajuster *a minima* le résultat des décisions artistiques publiques aux modalités et aux critères de reconnaissance en vigueur dans le champ de l'art. Or, pour obtenir une légitimation pleine et entière, l'action publique ne doit pas rechercher seulement une adhésion majoritaire indifférenciée des membres du champ de l'art, mais doit viser l'assentiment d'un secteur spécifique, celui des acteurs de l'avant-garde, dans la mesure où ceux-ci forment le noyau, en tant que producteurs d'un art non-conventionnel, du pôle le plus autonome de ce champ, c'est-à-dire le moins soumis à des contraintes et des critères de reconnaissance extérieurs : ils sont donc à la fois ceux dont la reconnaissance a le plus de valeur au sein du champ et les plus susceptibles de former une opposition délégitimante face à toute intervention jugée menaçante pour l'autonomie des producteurs artistiques. C'est bien la raison pour laquelle les avant-gardes ont été historiquement à la fois les exclues, les cibles et les critiques principales de la culture d'Etat. Le besoin de rattraper et d'amender ces erreurs, oublis et persécutions passées (en fonction d'histoires assez différentes selon les trois pays) représente d'ailleurs une motivation supplémentaire du soutien qui leur est désormais apporté. La légitimation de l'intervention publique dans le champ de l'art en régime libéral, à cette période du moins, ne peut donc être qu'une légitimation par l'avant-garde : c'est ainsi que s'enclenche la dynamique de sa reconnaissance par les administrations culturelles et les institutions qui en dépendent. Cette reconnaissance n'est donc pas, contrairement à certains lieux communs, une récupération de l'avant-garde par l'Etat, mais bien plutôt une conquête de l'Etat par l'avant-garde, dont le signe le plus clair est la nomination aux postes-clefs d'intermédiaires d'artistes, de critiques d'art, de curateurs directement issus de ses rangs ou en relation étroite avec ses principaux représentants.

Ce processus est redoublé par une autre forme de contrainte structurelle corrélée, celle qu'exerce l'existence d'un champ transnational de l'art, qui tend à s'étendre, se densifier et se consolider à cette période. Non seulement celui-ci médiatise les rivalités poursuivies à travers les différents programmes de diplomatie culturelle, mais, parce que la reconnaissance acquise sur ce terrain est la plus prisée, il oriente même l'action d'institutions beaucoup plus modestes,

comme l'illustre bien l'internationalisation des programmes des petits musées et centres d'art ouest-allemands à cette période. Or, parce qu'il échappe largement au pouvoir de contrainte des Etats, ce champ transnational est mieux protégé des risques d'ingérence extérieure et de mise en cause de l'autonomie artistique que les champs nationaux et, en conséquence, plus entièrement acquis aux valeurs de l'avant-garde, qui a souvent trouvé dans le détour par l'international, au fil de son histoire, un moyen d'affirmation ou un refuge face aux résistances locales. Pour l'Allemagne de l'Ouest qui espère réhabiliter sa scène artistique après la brutale coupure de la période nazie, pour les Etats-Unis qui cherchent à conquérir l'image d'un pays de haute culture dans le contexte de rivalité systémique avec l'URSS, pour la France qui craint de voir son ancien prestige artistique décliner, leurs objectifs ne peuvent donc être atteints qu'en rivalisant pour l'obtention des positions les plus avant-gardistes dans ce champ transnational de l'art, une contrainte suffisamment forte pour que même des responsables publics dont les préférences les portent plutôt vers un art de convention finissent pourtant par s'y soumettre, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises.

1.2. Le tournant avant-gardiste des institutions artistiques publiques comme troisième voie entre légitimisme et populisme culturel

Ces dynamiques de fond continuent dans une large mesure de produire leurs effets au cours de la décennie suivante. La politisation du champ de l'art autour de 1968 tend même à les exacerber. D'une part, les artistes réclament alors une participation directe aux décisions des institutions artistiques ou, du moins, une meilleure prise en compte de leur demandes et aspirations, à commencer par une plus grande place offerte dans les musées et les galeries pour l'art récent et/ou expérimental. D'autre part, cette politisation, qui passe aussi par l'engagement dans des causes extérieures, aux côtés des mouvements étudiants, ouvriers, anti-impérialistes, féministes ou anti-racistes, accroît le degré de conflictualité entre les artistes (et leurs soutiens) et ces institutions publiques, des administrations d'Etat jusqu'aux petits centres d'art, associés à un ordre social contesté. En conséquence, l'action publique dans ce domaine est généralement contrainte à s'assujettir plus encore aux normes propres du champ de l'art, si elle veut préserver et rétablir sa légitimité entamée. Il en résulte un élargissement et un approfondissement de cet engagement en faveur de l'avant-garde, aux effets d'autant plus importants que les moyens accordés à ces politiques et ces institutions augmentent considérablement au tournant des années 1970, en particulier aux Etats-Unis, mais aussi en France et en RFA. Le fait que la première phase de développement du soutien public à l'art d'avant-garde ait précédé (d'assez peu au fond) ces mobilisations de la fin des années 1960 n'est d'ailleurs pas anodin et cette chronologie elle-même doit être considérée comme l'un des facteurs de cette transformation : c'est parce que de premiers jalons avaient été posés, parce que ces institutions avaient

commencé à s'arrimer à la création actuelle et qu'un retour en arrière paraissait difficilement concevable, qu'elles ont dû suivre jusqu'à un certain point le mouvement de radicalisation à la fois politique et artistique des avant-gardes à la fin des années 1960 – même si, dans chacun des trois pays étudiés, certains conservateurs de musées importants, assez isolés néanmoins, ont défendu un retrait vis-à-vis de cette actualité artistique et un repli sur l'art moderne consacré.

Mais ces « années 68 » ont aussi affecté ces dynamiques d'une autre manière, par un changement cette fois de nature plus que de degré, lié à l'émergence ou la redéfinition des enjeux relatifs à la mission sociale de ces institutions et à leur rapport au public. Jusqu'alors en effet, le problème ne se posait pas ou bien il était, pour ainsi dire, résolu avant que d'avoir été posé. La conception légitimiste de l'action culturelle qui prédominait avant la fin de la décennie, aussi bien dans les administrations publiques qu'à la tête des lieux d'exposition, permettait en effet d'articuler de manière cohérente et non problématique (car non problématisée) ces deux missions fondamentales de toute politique artistique que sont le soutien à la création et la diffusion de ses produits vers le plus grand nombre. La sélection des œuvres récentes de qualité, conçue comme le prolongement au présent de la haute culture historicisée, est effectuée par une expertise spécialisée (interne ou externe) pour être ensuite distribuée à une population dont l'indifférence ou les résistances sont simplement attribuées à un manque de culture ou d'habitude (et, parfois, aux méfaits de la culture de masse), ce qui justifie d'autant plus le recours à une expertise artistique d'Etat et la diffusion de ses résultats. Corrélativement, cette doctrine légitimiste permet de réduire les tensions éventuelles suscitées par le soutien à un art non-conventionnel en réinsérant ces tendances avant-gardistes dans la continuité d'un patrimoine artistique national et/ou universel. Le prix d'une telle intégration est double : c'est, d'une part, une certaine atténuation, au moins dans les discours d'accompagnement de ces œuvres et leurs modes de présentation, de leurs aspects les plus transgressifs ; et, d'autre part, une relative marginalisation dans les années 1960 encore des choix les plus risqués, c'est-à-dire des tendances artistiques les plus récentes et/ou les moins conventionnelles. Cette manière de résoudre, sur un plan purement doctrinal, le problème des tensions inhérentes à l'intervention publique dans le champ de l'art contemporain, vole en éclat à la fin des années 1960, à travers les multiples remises en cause, à l'échelle des politiques et des institutions culturelles dans leur ensemble, de cette doctrine légitimiste. S'y substitue alors, sous les mots d'ordre de « démocratie culturelle », de « socio-culture » ou de « participation », une approche plus populiste de ces politiques, reposant à la fois sur une relativisation ou, du moins, une atténuation des hiérarchies culturelles que tendait à reproduire et renforcer le légitimisme des années 1960 (donc un relâchement et/ou une pluralisation des critères de qualité artistique retenus par les responsables publics) et sur une participation accrue à la définition des formes et des contenus

de l'action culturelle de ses destinataires eux-mêmes (c'est-à-dire à la fois les différents publics, effectifs ou potentiels, et les artistes et autres professionnels du secteur).

Or, cette critique populiste du légitimisme culturel ne peut être pleinement endossée par les responsables des institutions publiques de l'art contemporain, quelque sympathie qu'ils puissent avoir par ailleurs pour ces revendications soixante-huitardes. D'une part, les arts plastiques et leurs institutions (à commencer par le musée) appartiennent, sans doute plus que toute autre discipline artistique, à la haute culture et n'offrent guère de prise, contrairement à des secteurs d'intervention comme le théâtre ou la musique, pour l'inclusion même modérée de formes et pratiques culturelles populaires. D'autre part, les intermédiaires placés à la tête de ces programmes et de ces institutions sont généralement rétifs aux demandes de participation aux décisions artistiques et de pluralisation de leurs critères de sélection, qui risquent d'entraîner tout à la fois une dilution de leur pouvoir spécifique, voire une délégitimation plus radicale de la compétence qui fonde leur position d'intermédiaires, et une mise en cause de l'engagement avant-gardiste des organisations qu'ils dirigent ou représentent – engagement qui a motivé leur recrutement à ces postes –, les préférences du public profane étant généralement associées, non sans raison, à un goût plus conservateur. Cependant, si les programmes de financement des espaces alternatifs du NEA et du NYSCA, l'avant-gardisation du réseau des musées et centres d'art ouest-allemands ou la conception de Beaubourg ne peuvent être décrits comme des exemples de « démocratie culturelle » à proprement parler, ils ne semblent pas non plus correspondre tout à fait à une conception légitimiste de la culture. Au contraire, les avant-gardes artistiques que ces organisations soutiennent, et dont elles adoptent même certaines des formes et des valeurs, attaquent plus ou moins directement les traditions et les conventions de la haute culture : elles représentent en ce sens une critique non populiste de la culture légitime.

C'est cette troisième voie que nous avons désignée, en reprenant cette formule à Jean-Claude Passeron, comme l'option révolutionnariste, quand bien même ses adeptes n'en assument pas nécessairement une interprétation révolutionnaire au sens strict. Nous y avons d'autant plus insisté que les débats sur la politique culturelle dans l'après-68 sont généralement résumés à une alternative binaire entre « démocratisation » et « démocratie culturelle », qui conduit à oblitérer d'autres stratégies possibles et effectivement employées à cette époque[1]. Dans ses formes les plus convaincues et utopistes, cette troisième voie repose sur la croyance en une relation, souvent moins logique qu'analogique, entre révolution artistique et révolution sociale, directement empruntée aux discours d'avant-gardes qui entendaient ainsi résoudre, de

[1] Une quatrième option offerte aux responsables des institutions artistiques est d'ailleurs trop souvent négligée : la pure et simple indifférence au public (du moins au grand public), qui n'est que très rarement assumée ouvertement – nous en avons vu un exemple toutefois à travers le discours de Werner Schmalenbach – mais qui est sans doute assez répandue parmi les acteurs institutionnels de l'art contemporain, auxquels elle permet un engagement sans contrainte dans les activités de soutien à la création artistique.

manière fantasmatique ou, du moins, très spéculative, l'antinomie inhérente à leur position : la contradiction entre l'ambition d'une transformation radicale de l'art de leur temps et le rejet ou la marginalité auxquels les condamnent le caractère non-conventionnel de leurs œuvres devait être surmontée en visant une novation artistique telle qu'elle provoque (ou accompagne activement) l'abolition même des normes qui fondent la hiérarchisation sociale des pratiques culturelles et la réduction de la réception de leurs œuvres à une petite élite d'initiés. Sous sa forme pour ainsi dire sécularisée, c'est-à-dire expurgée de cet horizon quasi messianique, telle qu'elle est adoptée le plus souvent par les acteurs institutionnels, elle vise plutôt à attribuer à certaines caractéristiques des productions d'avant-gardes une valeur instrumentale pour la transformation du rapport de l'art et de ses institutions à leur environnement social et, partant, à leur public : ces œuvres novatrices, par la seule vertu du changement artistique dont elles sont porteuses, seraient susceptibles de résoudre, au moins partiellement, les difficultés posées par l'autonomisation de l'art moderne, dont le résultat positif – la liberté de création de l'artiste – s'est payée d'un écart grandissant vis-à-vis des normes sociales extérieures et de l'horizon d'attente des publics les moins familiers de ce monde.

Ces espoirs sont favorisés (et en partie causés) par les évolutions contemporaines du champ de l'art, qui voit l'émergence à partir de la fin des années 1950 d'un nouveau cycle avant-gardiste, en rupture avec la peinture abstraite non géométrique qui triomphait depuis l'après-guerre et les esthétiques formalistes et/ou expressivistes qui l'accompagnaient. Que ce soit sous la forme d'un art activiste et politisé, d'appropriations « Pop » de la culture de masse, d'œuvres dématérialisées indéfiniment reproductibles, d'installations contextuelles et *in situ*, de dispositifs participatifs, d'actions éphémères – et cette liste n'est pas exhaustive –, les principales tendances qui animent alors la scène d'avant-garde ont pour point commun de brouiller, selon des méthodes et avec des objectifs bien différents, la frontière entre éléments artistiques et extra-artistiques, entre « l'art et la vie », en s'appuyant sur la réévaluation concomitante d'avant-gardes historiques pionnières à cet égard. Ce faisant, elles s'écartent du modèle traditionnel de l'œuvre muséale sacralisée, isolée de son contexte matériel, social et historique, pour être livrée au plaisir distant et respectueux d'une contemplation individuelle. Ce modèle traditionnel, que prolongeaient certaines conceptions modernistes de l'avant-garde dominantes dans les années 1950 – parfois en dépit des intentions des artistes et au détriment des œuvres qu'elles entendaient promouvoir –, apparaît comme l'incarnation exemplaire de ce légitimisme culturel pris pour cible surtout à la fin des années 1960, pour sa dissimulation des conditions sociales de production et d'appréciation des œuvres, comme le montrent au même moment l'histoire sociale de l'art et la sociologie du goût. Il devient ainsi, du point de vue des administrateurs culturels (souvent bien au fait d'ailleurs de ces travaux académiques), l'un des

principaux obstacles à l'élargissement de la diffusion de l'art, par la distance symbolique inhibitrice qu'il instaure entre celui-ci et le public. Les tendances avant-gardistes qui se sont imposées dans les années 1960 ont donc représenté une ressource opportune pour résoudre, au moins superficiellement, le problème de la conciliation entre soutien inconditionnel à la création (c'est-à-dire sans restriction de son autonomie) et élargissement et diversification du public. C'est ce qui explique qu'elles aient été particulièrement soutenues et encouragées par les intermédiaires publics de l'art contemporain, non seulement dans le contenu de leurs programmes d'exposition, d'acquisition ou de commande, mais également par la redéfinition des lieux d'exposition, de leur architecture générale et de leurs dispositifs scénographiques jusqu'aux discours d'accompagnement et aux activités d'animation – ce que nous avons appelé, d'un terme un peu barbare, l'« avant-gardisation » des musées et centres d'art, dont le Centre Pompidou ou la documenta 5 sont, chacun à leur manière, des exemples emblématiques.

Ce révolutionnarisme culturel ajusté aux buts et aux contraintes des institutions artistiques peut correspondre enfin à une stratégie plus modeste de légitimation de l'action publique dans l'art contemporain, sans implications artistiques aussi spécifiques : à défaut de pouvoir démontrer positivement l'adhésion du public profane à la programmation soutenue, du moins peut-on afficher sa distance vis-à-vis des formes traditionnelles de la culture d'élite par la promotion d'un art anti-conventionnel, bien que celui-ci ne semble pas mieux reçu et apprécié par le grand public que l'art consacré – ce serait même plutôt le contraire. Cette contradiction secondaire apparaît néanmoins comme un inconvénient mineur au regard des bénéfices que les intermédiaires de l'art contemporain peuvent retirer de cette solution : elle permet non seulement de préserver leur engagement avant-gardiste, mais, plus encore, de l'étendre et de l'exacerber au nom même de l'intérêt du public ou, du moins, de la mission sociale des institutions dont ils ont la charge. Il sert du même coup les intérêts et les dispositions spécifiques de ces intermédiaires, en associant à la critique des contenus traditionnels de la culture légitime, la préservation de ses principes formels, c'est-à-dire la priorité accordée à la hiérarchisation des valeurs artistiques et la rareté de la compétence nécessaire pour distinguer et classer ces valeurs. Cette critique avant-gardiste de la culture légitime peut même être considérée comme sa préservation sous une forme négative, la reconnaissance de la valeur des œuvres d'avant-garde nécessitant la maîtrise des références, souvent tacites et complexes, aux conventions artistiques dont celles-ci s'écartent : elle consolide en ce sens les prérogatives d'intermédiaires dont les goûts et les compétences se fondent sur leur formation en histoire de l'art. Ces considérations peuvent sonner comme une critique de la duplicité ou des calculs intéressés de ces responsables publics. Ce n'est pas notre intention : elles visent seulement à caractériser la manière dont sont articulées les demandes et les contraintes difficilement conciliables qui pèsent sur ceux-ci, par

leur position même d'intermédiaires, et auxquelles s'ajoutent leurs propres dispositions, croyances et intérêts catégoriels, poursuivis plus ou moins consciemment – même s'il est clair que, pour certains, cette stratégie révolutionnariste a pu représenter un moyen commode d'éviter la mise en place de dispositifs didactiques ou participatifs autrement plus coûteux (aussi bien matériellement que symboliquement) que le simple accrochage d'œuvres d'avant-garde.

Ces processus cumulés, que nous avons tenté de rappeler ici de manière aussi resserrée que possible, s'exercent néanmoins différemment selon les institutions considérées et selon les pays que nous avons étudiés. Leur dynamique semble nettement plus marquée en RFA et tient à l'émergence d'un champ dense et structuré de curateurs d'art contemporain, en mesure tout à fois d'assumer une position relativement antagoniste vis-à-vis des pouvoirs publics dont ils dépendent pourtant et d'affirmer de manière plus autonome leurs intérêts spécifiques, ce qui les conduit, pour partie du moins, à soutenir les franges les plus politisées et « anti-art » des avant-gardes. En France, la rareté de ce type d'intermédiaires – du fait de la quasi absence de centres d'art et du conservatisme traditionnel du corps des conservateurs de musée – ainsi que l'intégration des responsables des institutions de l'art contemporain à l'administration d'Etat (voire leur dépendance directe vis-à-vis des décideurs politiques) donnent à ce révolutionnarisme un tour plus consensuel et conciliateur, au service de projets, diversement formulés, de pacification des tensions sociales post-soixante-huitardes, privilégiant donc plutôt une veine avant-gardiste « pop », joyeuse et festive. Aux Etats-Unis, la focalisation de la politique artistique fédérale sur le soutien aux artistes vivants, confortée par sa faible implication dans des musées et centres d'art traditionnellement privés, conduisent à une moindre remise en cause du légitimisme culturel de ses débuts et parfois à un désintérêt marqué de ses responsables pour le problème de la démocratisation de l'art. Même si le NYSCA se distingue du NEA par des initiatives plus originales en matière de diffusion de la création contemporaine vers un public non averti, le tournant expérimental que prennent les départements d'arts visuels des deux agences dans les années 1970 vise surtout à répondre aux besoins et aux demandes d'artistes en rupture (de manière choisie ou subie) avec l'« *art establishment* ». Seules les commandes publiques embrassent des stratégies qui s'apparentent véritablement à ce que nous avons qualifié de révolutionnarisme culturel, en s'appuyant notamment sur des œuvres contextuelles minimales et post-minimales porteuses d'une critique (très théorique) de l'autonomie de l'œuvre d'art moderniste.

De nombreuses études ont été publiées au cours des dernières décennies sur les usages idéologiques et politiques des avant-gardes abstraites aux débuts de la guerre froide, surtout d'ailleurs dans les cas américain et ouest-allemand, cette relation étant moins évidente dans le cas français. Mais le véritable moment d'extension de l'intervention publique dans le champ de

l'art contemporain s'est produit à une période ultérieure, avec d'autres motivations et d'autres enjeux, où les questions de politique intérieure ont joué un rôle autant, sinon plus important que les rivalités strictement géopolitiques – de l'intégration de l'art à un projet général de modernisation qualitative des démocraties libérales au problème d'un soutien à la création artistique et à sa diffusion hors des cadres contestés de la haute culture. C'est ce qui explique que les tendances avant-gardistes a priori les moins bien disposées à répondre aux objectifs de l'action culturelle – les plus novatrices et antagonistes –, se soient finalement mieux accordées que le modernisme puriste et élitiste de l'après-guerre avec les buts et les mécanismes, assez contraints, de l'action publique dans le champ de l'art contemporain. Les orientations artistiques qui pouvaient apparaître à la fin des années 1960 comme les critiques les plus radicales du modernisme et de ses instrumentalisations, réelles ou supposées, au service d'intérêts publics ou privés, sont devenues un objet et un véhicule privilégiés de l'intervention publique dans le champ de l'art, non pas parce que ces administrations et ces lieux d'exposition auraient voulu les récupérer ou les neutraliser, mais, plus simplement, parce qu'ils ont dû répondre aux critiques dont elles étaient porteuses, et ce avec d'autant plus de vigueur qu'elles s'articulaient à la fin des années 1960 à des contestations politiques et des changements sociaux de grande ampleur, auxquels des démocraties libérales revendiquées ne pouvaient se permettre de répondre uniquement par des stratégies répressives[2].

2. De l'art moderne à l'art-contemporain : une révolution institutionnelle

Au terme de l'analyse des circonstances et des causes de ce tournant institutionnel vers l'avant-garde, comment en évaluer et en caractériser les effets sur le champ de l'art à plus grande échelle ? Les années 1960-1970 occupent en effet une place singulière mais ambivalente dans l'histoire de l'art. Elles représentent d'abord un moment charnière, communément identifié au passage de l'art moderne à l'art-contemporain, et semblent pour cette raison devoir contenir en germe les traits essentiels du « régime » artistique auquel nous appartenons depuis. Mais cette double décennie apparaît aussi, rétrospectivement, comme une période brève et exceptionnelle de multiplication des expérimentations artistiques, à un rythme élevé et dans des directions très variées, en lien plus ou moins direct avec les importantes transformations sociales et mobilisations politiques de l'époque. Elle se distingue à ce titre des quinze années d'après-guerre, plus homogènes et continues, mais aussi de la période ultérieure, qui semble clore, affaiblir ou oblitérer une large part de ces critiques et de ces utopies indissociablement artistiques et sociales. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle nous nous sommes

[2] Cette analyse de la convergence partielle entre les nouvelles politiques culturelles de l'après-1968 et certaines avant-gardes historiques ou contemporaines n'implique aucun jugement sur la valeur des œuvres et des tendances artistiques concernées : ce point, a priori évident, paraît important à rappeler tant la mise au jour des instrumentalisations politiques et idéologiques de l'abstraction aux débuts de la guerre froide s'est souvent accompagnée d'un discrédit porté sur cette peinture, certains historiens et critiques d'art étant prompts à rabattre la valeur et le sens même des œuvres sur les usages publics, intentionnels ou non, qui peuvent en être faits.

attardés, au fil de ce travail, sur plusieurs projets mineurs, interrompus, déçus, contestés ou oubliés, manière tout à la fois de restituer la complexité de cette époque, au-delà de ce qu'en a retenu et prolongé notre présent, et d'éviter de construire un schéma causal trop téléologique du changement historique analysé, en soulignant la diversité des voies empruntées – ce que conforte l'approche comparatiste, en s'opposant par principe aux récits trop uniformisateurs[3].

2.1. La dépolarisation du champ de l'art

Au-delà de la complexité et des ambivalences propres à toute période de changement, d'autres raisons plus spécifiques rendent difficile la caractérisation de ce moment de transition. Les notions de révolution artistique ou symbolique, développées respectivement par Becker et Bourdieu[4], qui paraissent si bien s'appliquer à la naissance de l'art moderne au 19e siècle – sans doute parce que celle-ci constitue l'un des principaux cas historiques dont ces concepts sont induits – ne semblent pas pouvoir être aussi facilement calquées sur l'émergence de l'art-contemporain près d'un siècle plus tard. Il est intéressant de remarquer en effet que, même chez les sociologues les plus critiques vis-à-vis du mythe du « créateur incréé »[5] et prêts à défendre le caractère social et collectif de la production d'œuvres d'art[6], les conceptions singularisantes de l'artiste font retour de manière subreptice, en ceci qu'ils n'envisagent guère le changement dans les mondes ou les champs de l'art que sous l'espèce de l'innovation artistique ou, du moins, comme principalement défini et orienté par celle-ci, même si c'est pour la lier, bien sûr, à diverses conditions sociales et institutionnelles. Dans le modèle de Becker, la cause initiale ou, du moins, le facteur déterminant du changement dans le monde de l'art réside ainsi dans l'émergence de nouvelles conventions artistiques se substituant aux anciennes. Il définit donc le changement (qu'il soit continu ou révolutionnaire) par la notion d'innovation et, tout en cherchant à « souligner le rôle déterminant des organisations dans le changement artistique »[7], il le considère essentiellement comme un rôle secondaire, conditionnant la généralisation et le succès d'une innovation artistique donnée : « les innovations naissent et se nourrissent de changements dans une conception de l'art, mais elles ne s'imposent que dans la mesure où leurs producteurs parviennent à s'assurer le concours d'autres participants »[8]. En revanche, dans les

[3] Le détachement vis-à-vis de cette « philosophie implicite de l'histoire qui est inscrite dans le fait d'accepter la suite comme ce qui devait arriver, de postuler la nécessité de la suite » représente aussi, au-delà de sa valeur méthodologique et scientifique, une manière de rappeler des voies de changement inabouties ou abandonnées, qui peuvent constituer une ressource pour l'action présente : « Une des forces de la nécessité historique qui s'exerce à travers l'objectivation et l'incorporation tient au fait que les possibles compossibles, […] les possibles qui entourent le possible réalisé, non seulement sont écartés, mais ils sont effacés comme possibles. […] Une des vertus de la sociologie historique ou de l'histoire sociale est précisément de réveiller les possibles morts, les possibles latéraux et de donner une certaine liberté. » (Pierre Bourdieu, *Sur l'Etat*, *op. cit.*, p. 218-219).

[4] Et que nous avons déjà commencé à discuter : voir *supra*, chapitre 8, 2.2.1.

[5] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? » [1980], *Questions de sociologie*, *op. cit.*, p. 207.

[6] « Les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés », mais « la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art » (Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 59).

[7] *Ibid.*, p. 301.

[8] *Ibid.*, p. 310.

pages qu'il consacre au changement plus spécifique que représente la naissance d'un monde de l'art, il recense une plus grande diversité de facteurs possibles – trois exactement : l'innovation artistique au sens le plus ordinaire (« une idée neuve »), mais aussi l'apparition d'une nouvelle technique ou d'un nouveau public[9]. Même dans ce cas, cependant, « les institutions du monde de l'art » sont considérées surtout comme un instrument de validation et de diffusion de ces innovations à l'origine d'un nouveau monde de l'art, plutôt que comme de possibles causes premières[10]. Pour autant, si Becker n'envisage pas le cas de figure d'une évolution, d'une révolution ou de la naissance d'un monde de l'art déclenché et façonné par des transformations institutionnelles au premier chef, rien dans son modèle théorique assez souple ne l'interdit.

La persistance d'une forme d'héroïsation individualisante des porteurs de révolution dans le champ de l'art est peut-être plus patente chez Bourdieu, qui se reproche lui-même dans ses notes manuscrites de parfois « tombe[r] dans l'idéalisme en privilégiant la rupture héroïque de l'hérésiarque en sous-estimant l'effet des conditions qui l'ont rendue possible »[11]. Une révolution symbolique, définie comme bouleversement de « nos catégories de perception et d'appréciation »[12], doit se comprendre toutefois selon un « modèle multifactoriel »[13] fondé sur la conjonction entre « des conditions favorisantes » mais non « nécessitantes »[14] (changements morphologiques, techniques, économiques, institutionnels, politiques, etc.), qui mettent en crise un système de croyances établi[15], et les subversions d'un « hérésiarque » qui, sans ces pré-conditions, seraient restées à l'état d'« aventure isolée »[16]. Ces subversions individuelles doivent en outre être analysées à travers une « philosophie de la disposition » plutôt qu'« une philosophie de l'intention »[17] : ce modèle sociologique aboutit donc à se concentrer, en dernière instance, sur l'analyse des positions, trajectoires et dispositions sociales résultantes de l'artiste « hérétique » (Manet pour l'art moderne)[18], dont l'individualité exceptionnelle – elle-même produite par la rencontre entre son histoire sociale singulière et un certain état du champ de l'art – constitue l'élément déclencheur, transmutant une situation de crise socio-institutionnelle et cognitive en une révolution symbolique. Comme chez Becker, celle-ci doit toutefois, pour devenir une révolution pleine et entière, trouver ensuite l'appui d'institutions nouvelles ou renouvelées pour légitimer et diffuser les nouvelles « catégories de perception et d'appréciation » dont elle est porteuse[19].

[9] *Ibid.*, p. 310-321.
[10] *Ibid.*, p. 335-344.
[11] Pierre Bourdieu, *Manet*, *op. cit.*, p. 593.
[12] *Ibid.*, p. 14.
[13] *Ibid.*, p. 388.
[14] *Ibid.*, p. 390.
[15] *Ibid.*, p. 223-224.
[16] *Ibid.*, p. 647.
[17] *Ibid.*, p. 103.
[18] L'attribution de cette révolution à *un* artiste étant au fond l'élément le plus discutable de ce modèle explicatif.
[19] « La force de subversion ainsi accumulée ne peut trouver son expression complète que si elle se dote des

Ces deux modèles, dont nous ne discutons pas ici de la valeur pour d'autres cas historiques et notamment pour l'émergence de l'art moderne au 19e siècle, nous semblent insuffisants pour appréhender la genèse du champ de l'art-contemporain. Si les deux décennies 1960 et 1970 sont un moment d'intense inventivité artistique, qui n'a sans doute guère d'équivalent au 20e siècle que dans les vingt années séparant 1905 et 1925 – par le nombre et la diversité des nouveaux groupes et tendances, indépendamment même de leur évaluation esthétique –, il semble difficile d'attribuer à l'une de ces innovations en particulier ou à un trait commun à plusieurs d'entre elles une capacité transformative spécifique et suffisante pour soutenir l'idée d'une rupture entre art moderne et art-contemporain, ne serait-ce, d'ailleurs, que parce que ce siècle d'art moderne a été lui-même scandé de multiples innovations artistiques, dont celles des années 1960-1970 ne semblent pas, en principe, foncièrement différentes. C'est pourquoi, sans négliger, bien sûr, la dimension proprement artistique de ces années de transition, ni préjuger de son intérêt ou de sa valeur, nous proposons de considérer que le sentiment d'un changement profond d'époque, que formulent de nombreux acteurs du monde de l'art dès ce moment et qui s'est imposé avec une confuse évidence depuis, recouvre, plutôt qu'une révolution artistique au sens strict, ce que l'on pourrait appeler une révolution institutionnelle : une reconfiguration des structures du champ de l'art dans son ensemble (du système de relations des organisations et des individus qui le composent), plutôt qu'une rupture esthétique[20]. Le choix méthodologique d'une approche socio-institutionnelle de l'émergence du champ de l'art-contemporain, qu'a suivi la présente recherche, ne doit donc pas être compris seulement comme une tentative de renouveler l'étude de cette période en adoptant une autre perspective que les interprétations esthétiques ou intellectualistes traditionnellement privilégiées par l'histoire de l'art ; elle correspond à la conviction plus substantielle que ces changements socio-institutionnels constituent, dans ce cas précis, le moteur de la genèse de ce champ et donc le niveau le plus adapté pour l'analyser et l'expliquer. Certes, le renouvellement des techniques, des formes et des contenus des œuvres d'art à cette époque a contribué à motiver et façonner cette recomposition du champ de l'art – nous avons insisté par exemple sur l'adoption par les musées de stratégies de monstration empruntées aux artistes d'avant-garde

institutions spécifiques capables de faire pièce aux contraintes et aux injonctions de l'Académie » (*ibid.*, p. 590).

[20] C'était d'ailleurs l'intuition de Gombrich dans une réédition de son *Histoire de l'art* : « Quand j'ai commencé à écrire […] sur l'art expérimental, je considérais comme évident que le devoir du critique et de l'historien de l'art était d'expliquer toutes les expériences artistiques et de les défendre contre une critique hostile. Mais, aujourd'hui, le choc a perdu de sa violence, la presse et le public sont prêts à accueillir presque n'importe quelle expérience. Si quelqu'un a besoin d'être défendu, c'est bien l'artiste qui se garde de toute attitude révolutionnaire ! L'événement majeur de l'histoire de l'art depuis la première édition de ce livre en 1950 serait, au fond, ce revirement spectaculaire plutôt que telle ou telle tendance artistique. » (Ernst Gombrich, *Histoire de l'art* [1994], Paris, Phaidon, 2006, p. 475). Le succès des divers retours à la peinture à partir de la fin des années 1970 montre cependant que « l'artiste qui se garde de toute attitude révolutionnaire » n'a sans doute pas plus besoin d'être défendu désormais que le « révolutionnaire » : la coexistence relativement pacifique de ces différentes orientations apparaît justement comme un trait distinctif de l'art-contemporain par rapport à l'art moderne.

eux-mêmes –, mais sans en être la cause suffisante, ni même principale. En ce sens, l'ordre de priorité des facteurs de « révolution » dans le modèle de Becker (ou de Bourdieu, assez proche sur ce point) doit être inversé : les diverses mises en cause des conventions artistiques ont moins provoqué qu'elles n'ont tiré parti des changements de personnels, d'organisations et de modes de coopérations dans le monde de l'art. Nombre d'expérimentations en matière de nouveaux médiums et de pratiques artistiques « alternatives », qui pour certaines étaient en fait pratiquées sous des formes plus ou moins proches par divers artistes et groupes d'avant-garde depuis plusieurs années, voire plusieurs décennies, n'auraient pu s'épanouir avec la même force à partir des années 1960 sans le développement de lieux d'exposition et de programmes de soutien publics, qui ont suppléé les insuffisances à cet égard du marché des œuvres, support plus traditionnel de l'avant-garde depuis le 19e siècle, mais moins propice à accueillir les remises en cause de l'œuvre-objet, peinte ou sculptée.

Ce modèle explicatif permet en ce sens de répondre à la difficulté des historiens de l'art à s'accorder sur les traits stylistiques qui caractériseraient le passage de l'art moderne à l'art-contemporain, en mettant en doute la possibilité même d'une telle caractérisation. Cette difficulté conduit souvent à des définitions purement négatives, par la différence avec le siècle des avant-gardes qui a précédé, que traduit bien la litanie des « post- » et des « néo- », ou bien par le constat d'un « pluralisme »[21] esthétique résistant aux catégorisations historiennes ou théoriciennes, qui se répand dès la fin des années 1970 comme une (non) réponse à ce sentiment d'indétermination relative – que ce soit pour s'en réjouir ou pour le dénoncer (comme triomphe du « n'importe quoi »[22] ou du « *anything goes* »[23]). Ce pluralisme cependant ne doit pas être rapporté prioritairement à l'élévation particulière du nombre d'innovations et de leur diversité à cette période : d'autres moments de l'histoire de l'art moderne ont connu une importante variété de tendances artistiques novatrices sans qu'émerge un sentiment d'éparpillement comparable. Il ne suffit pas non plus de le décrire sous les traits d'une rupture « époche » marquant l'avènement d'une forme de relativisme esthétique aux dépens des supposés dogmes avant-gardistes et « grands récits » modernistes, selon un usage rebattu, quelque peu oraculaire et surtout faiblement explicatif de la notion de postmodernité. Il apparaît plutôt comme la résultante de l'affaiblissement progressif de la polarisation du champ artistique entre ses composantes conservatrices et innovatrices[24], dont la confrontation et les échanges

[21] Voir notamment Irving Sandler, « Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism », *op. cit.*

[22] Selon un lieu commun de la critique de l'art-contemporain en France (Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 164).

[23] Autre lieu commun de la critique de l'art postmoderniste ou, du moins, de l'une de ses veines : voir par exemple Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 13.

[24] Si nous employons la métaphore de la (dé)polarisation du champ, c'est, comme l'avons déjà souligné (voir *supra*, chapitre 1, 3.3.1.), que cette dynamique binaire entre conservation et innovation, schéma commode pour l'analyse socio-historique, doit être comprise et appliquée avec une certaine prudence, non pas comme une opposition simple et tranchée entre deux camps, mais comme une série de tensions et conflits, latents ou ouverts, entre des réseaux de solidarité parfois très lâches, sans solution de continuité de l'un à l'autre, et admettant eux-

nourrissaient la dynamique des avant-gardes, suite à la conversion des appuis institutionnels des premières à l'art « avancé » que soutenaient les secondes, laissant dans son sillage l'impression d'une dispersion inorganisée des positions et des tendances artistiques. Cette hypothèse d'une dépolarisation générale du champ de l'art mériterait une étude plus systématique, incluant les changements qu'ont connu au même moment (ou à des périodes antérieures) le marché des œuvres, la critique d'art ou les musées et le mécénat privés[25] – ainsi que des facteurs favorisants extérieurs au champ de l'art *stricto sensu*[26]. Mais la transformation que nous avons analysée à travers ce travail de recherche, centré sur le rôle des institutions artistiques publiques, en constitue sans doute le trait le plus frappant et l'un des facteurs les plus décisifs, parce que celles-ci ont constitué historiquement (surtout en Europe) la principale force d'opposition aux avant-gardes au sein du champ de l'art et parce qu'indépendamment même de cette histoire, les choix artistiques de l'Etat (des organisations qui en dépendent à divers degrés) sont dotés par principe d'une valeur normative supérieure à celles d'acteurs privés, ce qui semble devoir les éloigner plus que d'autres d'un art anti-conventionnel et donne d'autant plus de valeur (et d'influence) à leur adoption de cette « anomie » des avant-gardes.

De ce point de vue, les appels à un retour ou un prolongement des avant-gardes semblent voués à l'échec[27] : si nombre de leurs buts, de leurs valeurs et de leurs pratiques caractéristiques, comme l'ambition de nouer expérimentation artistique et changement social, continuent d'animer de larges secteurs du champ de l'art-contemporain et de nourrir le travail d'artistes ou d'intermédiaires de premier plan, ils ne s'inscrivent plus dans la même configuration sociale, qui sous-tendait la dynamique oppositionnelle propre à l'art moderne. Les modes d'intervention publique dirigistes ou autoritaires dans les mondes culturels et intellectuels n'ont certes jamais disparu et semblent même connaître un certain regain aujourd'hui, y compris dans des régimes et sous des gouvernements libéraux revendiqués. Mais, quelle que soit leur force, ils ne peuvent en revenir à un état antérieur du champ de l'art, où les puissances normatives contre lesquelles

---

mêmes une grande diversité et conflictualité internes (ce pour quoi la notion de pôle semble bien adaptée).

[25] Un programme de recherche pour vérifier cette hypothèse pourrait consister, par exemple, à évaluer les modalités et la chronologie de la reconnaissance (critique, marchande, muséale, officielle) d'un échantillon suffisant de carrières artistiques sur une longue durée, aux 19e et 20e siècles, qui devrait faire apparaître dans la seconde moitié du 19e siècle un allongement des processus de reconnaissance pour les artistes non-conventionnels (du moins de certains types de reconnaissance), puis sa résorption progressive un siècle plus tard. L'analyse quantitative de longue durée de la collection du CNAP (créée en 1791) semble confirmer (partiellement) cette hypothèse : la moyenne de l'âge des artistes achetés par l'Etat français atteint un plancher historique dans les années 1830-1840 puis connaît une augmentation (discontinue) jusque dans les années 1970, période où s'engage à nouveau un rajeunissement relatif. Ces deux bornes chronologiques recoupent bien (approximativement) celles de l'art moderne (Laurent Jeanpierre, « Temps de l'art vivant de 1791 à nos jours… », *op. cit.*, p. 250).

[26] On peut ainsi considérer que la clôture des « années 1968 », marquées par un haut niveau de politisation et de conflictualité sociale, a contribué à un affaiblissement des positions les plus critiques et contestataires au sein du champ des avant-gardes – une évolution souvent résumée sous la formule simplificatrice de « fin des utopies » – et ainsi contribué à la dissolution progressive de cette structure oppositionnelle du champ de l'art. De même, les changements de goût du public cultivé que nous évoquons dans la dernière partie de cette conclusion représentent sans doute un autre facteur sous-jacent à ce processus de réduction de l'antagonisme au cœur de l'art moderne.

[27] Voir quelques exemples récents de ce type de tentatives théoriques *supra*, introduction, 2.3., note 67.

se définissaient les novations avant-gardistes n'étaient pas seulement le fait d'ingérences extérieures répressives, mais venaient de forces conservatrices non (ou peu) coercitives, pour ainsi organiques, celle d'institutions spécialisées traditionnelles (académies, salons, musées, écoles des beaux-arts, etc.), structurant de longue date le champ de l'art et reconnues à ce titre, jusqu'à un certain point du moins, comme relativement légitimes par les artistes modernes eux-mêmes (comme des adversaires réguliers, pour ainsi dire). La disparition de telles structures traditionnelles est, par définition, irrémédiable. Le temps des avant-gardes apparaît donc bel et bien clos et les nostalgies néo-avant-gardistes ne peuvent espérer le ranimer, pas plus que les réactions modernistes ou antimodernes ne peuvent ressusciter les conditions dans lesquelles ont prospéré l'abstraction lyrique d'après-guerre ou le néoclassicisme académique au 19e siècle.

Caractériser le passage de l'art moderne à l'art-contemporain en termes de révolution institutionnelle ne revient pas toutefois à privilégier dans l'analyse les transformations de l'« infrastructure » à celles de la « superstructure » – ni à reprendre d'aucune autre façon cette opposition figée – mais vise seulement à indiquer, au sein d'un modèle explicatif lui-même à facteurs et dimensions multiples, un certain ordre de priorité et un type d'articulation des causes de ce changement. Parler de révolution institutionnelle ne signifie donc pas que celle-ci soit neutre sur le plan artistique, ni qu'elle n'ait de conséquences, plus généralement, sur les croyances, les représentations et les catégorisations (réfléchies ou spontanées) qui ont cours dans le champ de l'art. Au contraire, elle tend d'abord, comme nous l'avons déjà suggéré, à favoriser la diffusion à grande échelle et, dans certains cas, l'approfondissement d'innovations artistiques jusque-là poursuivies de manière plus limitée, confidentielle ou discontinue, en faisant sauter les dernières résistances qui s'y opposaient au sein du champ de l'art et en mettant à leur disposition des moyens inédits, au point que certaines expérimentations jusqu'alors relativement isolées ou sporadiques peuvent se constituer en sous-genres artistiques à part entière : l'installation ou la performance représentent des cas exemplaires en la matière. Certains traits distinctifs associés spontanément à l'art-contemporain dans l'esprit du grand public ou dans les analyses (souvent critiques) de commentateurs mal informés se révèlent être ainsi, à l'examen, la poursuite de pistes artistiques non-conventionnelles déjà explorées dans l'art moderne mais qui étaient alors plus entravées dans leurs possibilités d'exposition et de reconnaissance et donc moins largement et moins systématiquement pratiquées par les artistes – ce qui peut conduire par contrecoup le spectateur profane à les identifier rétrospectivement à de l'art-contemporain avant la lettre[28]. D'autre part, la disparition objective de cette polarisation du champ de l'art a au moins un résultat évident sur le plan subjectif des catégories de perception et d'appréciation de l'art-contemporain, à savoir la disparition d'une clef de lecture

[28] C'est aussi le raisonnement de Nathalie Heinich, dont nous avons déjà esquissé une critique *supra*, chapitre 1, 4, note 179.

efficace (car objectivement fondée) des propositions artistiques coexistant dans le champ à un moment donné, qui pouvaient jusqu'alors être distribuées assez simplement sur un axe allant de l'art traditionnel ou consacré à l'art le plus novateur et anti-conventionnel ou, plus subtilement, comprises à travers le système complexe des oppositions et contre-oppositions qui les liait les unes aux autres (ce qui n'empêchait pas, bien sûr, l'existence de confusions et de désaccords). Cette dissolution d'un principe d'ordonnancement majeur des tendances artistiques émergentes pose des difficultés pour les professionnels eux-mêmes, non seulement pour les critiques d'art et conservateurs de musées dont nous avons évoqué les analyses quelque peu désemparées face au « pluralisme » artistique contemporain, qui les prive de cette ressource classificatrice qu'est « l'historicisme génétique » critiqué par Compagnon[29] ; mais aussi pour les artistes, qui perdent un certain nombre de repères pratiques (surtout en début de carrière) pour se positionner et se définir relativement à la masse de la production existante et s'engagent de ce fait dans des démarches plus individualisées et atomisées – et enfin, bien sûr, pour le public également, y compris dans ses fractions les plus familières du monde de l'art et amatrices d'art moderne, qui avouent souvent leur désorientation face à l'art-contemporain.

2.2. D'une opposition intérieure à une opposition extérieure au champ de l'art

Cette reconfiguration du champ de l'art permet de mieux comprendre les spécificités des rejets dont l'art-contemporain fait l'objet et qui, comme nous l'avons déjà suggéré, ne correspondent qu'en partie aux épisodes similaires qui ont émaillé l'histoire de l'art moderne[30]. D'un côté, en effet, ils signalent la persistance d'un certain imaginaire avant-gardiste prisant les ruptures, les transgressions et les succès de scandale. Au-delà même des cas d'œuvres polémiques, qui ne sont pas toujours représentatives de la majorité de la production, ce constat peut être conforté par l'examen des critères couramment employés au sein du monde de l'art, en particulier par les intermédiaires en charge de la sélection des œuvres et des artistes, parmi lesquels se perpétue la valorisation de la singularité, de l'originalité, de l'écart aux conventions, de la référence négative ou ironique à la tradition, du brouillage de la frontière entre « l'art et la vie », etc.[31]. En ce sens d'ailleurs, si ce passage de l'art moderne à l'art-contemporain peut bien être décrit comme une révolution au sens de Becker, pour qui ce type de changement se distingue des évolutions plus continues par des différences de degré plus que de nature[32], il n'est qu'une révolution inaboutie au sens de Bourdieu, dans la mesure où sa dimension de subversion « symbolique » s'avère en fait limitée : les catégories de perception et d'appréciation

[29] Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, p. 78. Voir *supra*, chapitre 1, 3.1.

[30] Voir *supra*, chapitre 1, 4.

[31] Voir par exemple à ce sujet Nathalie Heinich, « Expertise et politique publique de l'art contemporain : les critères d'achat dans un FRAC », *Sociologie du Travail*, vol. 39, n°2, 1997, p. 189-209.

[32] Elle est définie, rappelons-le, comme un changement suffisamment rapide et important des conventions artistiques et des modes de coopération qui les supportent pour qu'une partie au moins des acteurs individuels et organisationnels d'un monde de l'art voient leur positions remises en cause (*Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 308).

des œuvres ne paraissent pas avoir autant changé entre l'art académique classicisant du 19e siècle et l'art des avant-gardes qu'entre ce dernier et l'art-contemporain. Contrairement à ce qu'ont pu prétendre certaines thèses postmodernes trop empressées à adopter un discours de rupture totale, certains des critères d'évaluation les plus fondamentaux de la modernité artistique demeurent largement usités, même sous des formes vagues ou atténuées, précisément parce que, comme nous y avons suffisamment insisté, l'épuisement des avant-gardes résulte moins de leur échec que de l'assujettissement complet du champ de l'art à leurs valeurs. A cet égard, la révolution institutionnelle de l'art-contemporain peut même être considérée comme le parachèvement des révolutions symboliques cumulées depuis l'avènement de l'art moderne : replacé dans l'histoire longue, le siècle des avant-gardes apparaît ainsi comme une grande période de transition, des premiers signes de la « dérégulation » des modes de production et d'appréciation des arts (pour reprendre à nouveau la formule de Christophe Charle) à sa généralisation, sinon à l'échelle des sociétés toutes entières – les cas fréquents de scandales et de censures signalent bien l'hostilité persistante d'une partie de la population, du champ politique, intellectuel ou médiatique à certains de ces produits artistiques « dérégulés » –, du moins à celle du champ de l'art dans son ensemble, par la délégitimation achevée et la quasi disparition (ou la réorientation) des forces de résistance traditionnelles à cette dérégulation : l'« institutionnalisation de l'anomie » que Bourdieu associait à l'émergence du champ de l'art moderne correspond peut-être mieux en ce sens à l'avènement de l'art-contemporain.

Cette victoire a toutefois une contrepartie. Dès lors que ces critères avant-gardistes sont partagés, sous diverses formes, par la quasi-totalité des acteurs du monde de l'art, garantis et repris par les instances les plus officielles, ils tendent à ne plus rencontrer d'opposition qu'extérieure, c'est-à-dire celles surtout du public profane et de la presse non spécialisée[33], et il devient plus difficile, dans ces conditions, de faire jouer ce que Menger décrivait comme le syllogisme de l'avant-garde, reposant sur l'assimilation du combat contre le conservatisme esthétique au combat contre la domination des classes dirigeantes[34]. Dans la mesure où les distinctions officielles, la reconnaissance muséale ou la valorisation marchande leur sont désormais acquises ou, du moins, ne leur sont pas opposées en principe, les subversions de l'artiste anti-conventionnel tendent à apparaître comme des agressions dirigées uniquement contre le goût conventionnel du public non-initié et ne peuvent plus guère assimiler l'hostilité

[33] Ce qui explique aussi le sentiment d'autarcie qui peut émaner de ce champ (sentiment exprimé par exemple par Nathalie Heinich, « Expertise et politique publique de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 208) : la dépolarisation du champ de l'art par conversion progressive de l'ensemble de ses structures à un art non-conventionnel peut être perçue comme une clôture du champ sur ses valeurs autonomes et spécifiques et, corrélativement, comme la disparition en son sein des derniers relais institutionnels des goûts plus conservateurs du public profane, quand bien même les options défendues par les académies ou les musées des beaux-arts traditionnels ne correspondaient en réalité qu'assez peu aux préférences artistiques majoritaires du public éloigné de ce champ.

[34] « Art, politisation et action publique », *op. cit.*, p. 179. A ce propos, voir *supra*, chapitre 9, 2.5.4.

de celui-ci aux répressions d'un ordre politique, social ou moral dominant : le dédain pour le goût « bourgeois » se mue en embarras face aux rejets du goût « populaire ». Ainsi, à mesure que les institutions publiques s'emparent de l'art d'avant-garde pour en faire, au moins par analogie, l'emblème d'une politique des arts plastiques non légitimiste, en reprenant donc à leur compte le syllogisme avant-gardiste, elles contribuent à dissoudre la valeur oppositionnelle de cet art anti-conventionnel pour ne plus en laisser subsister que son éloignement vis-à-vis du goût des « non-publics » de l'art contemporain, c'est-à-dire à le faire apparaître, désormais sans nuance possible, comme un art d'élite, soit précisément le résultat opposé à leur intention initiale. C'est là une contradiction majeure de l'adoption par les institutions publiques du révolutionnarisme culturel typique des avant-gardes : à mesure que cette stratégie d'action s'étend parmi ces institutions, elle fragilise le postulat d'une équivalence entre art anti-conventionnel et contestation de la culture des dominants sur lequel elle est pourtant fondée.

C'est ce qui explique que les institutions artistiques publiques soient une cible privilégiée des contempteurs de l'art-contemporain : parce qu'elles doivent se justifier (au moins pour partie) comme un service rendu à la communauté des citoyens dans son ensemble (contrairement à des lieux d'exposition à but lucratif ou financés par le mécénat privé), les insuffisances et les contradictions de ces tentatives diverses d'accommodement entre soutien à la création et démocratisation de l'art les exposent particulièrement à la critique. Trois registres critiques surtout se voient employés, correspondant aux trois manières possibles de cadrer la mise en relation du public à l'art contemporain. Une critique légitimiste traditionnelle, attachée à la préservation d'une conception esthète et sacralisée de l'œuvre d'art et à la solennité de l'expérience contemplative qui lui donne accès, s'oppose tout à la fois à la promotion des avant-gardes ou d'une partie d'entre elles (les plus critiques ou ironiques vis-à-vis de ce type de valeurs esthétiques) et aux modalités de monstration et de diffusion correspondantes employées par ces nouveaux lieux d'exposition que nous avons étudiés. Une telle critique peut être d'ailleurs aussi bien motivée par un franc antimodernisme, hostile à tout avant-gardisme en général et regrettant une tradition classique plus ou moins fantasmée, que par un attachement au modernisme encore prédominant dans les années d'après-guerre, qui préservait autour de certaines œuvres d'avant-garde un esprit de sérieux et l'hostilité au moindre mélange « impur » avec les formes ou les contenus de la culture populaire – allant donc souvent de pair avec certaines réticences à l'égard de l'élargissement de cet art vers les « masses ». Nous en avons vu divers exemples à travers les cas de conservateurs de musées d'art moderne comme Dominique Bozo, Werner Haftmann ou William Rubin, tandis que la première position, plus rare, serait mieux représentée par des figures comme celles du critique d'art autrichien Hans Sedlmayr, qui présentait en 1948 dans *Die Verlust der Mitte* le romantisme comme le début de

la décadence artistique moderne ou du vice-président du NEA Michael Straight qui prônait la mise en retrait de son agence de l'art-contemporain au motif que « les critères de jugements établis par Platon et Aristote » n'y avaient plus court – soit deux nostalgiques, à divers degrés, d'un idéal de beauté pré-moderne. Le deuxième type de critique, que l'on qualifiera donc de populiste, est souvent confondu avec le premier. De fait, s'agissant en tout cas des attaques contre l'art-contemporain et ses institutions, légitimistes et populistes semblent se retrouver autour de certains mots d'ordre et d'une communauté de goût ou plutôt de dégoût, vis-à-vis des résultats de l'expérimentation artistique libre – ce qui permet d'ailleurs aux premiers de se prévaloir du bon sens et de l'intérêt des classes populaires, quand bien même le contre-modèle qui sous-tend leurs critiques s'oppose radicalement à toute forme de concession à la culture populaire. En effet, leurs motivations comme la sociologie de leurs porteurs diffèrent nettement et c'est moins au nom de l'irrespect d'une tradition de haute culture en tant que tel que par opposition à l'ésotérisme d'un art qui s'écarte des conventions esthétiques les plus communes que ces critiques populistes s'attaquent à l'art-contemporain. Ce registre admet également une certaine diversité interne et peut, notamment, se lier aussi bien avec des positionnements politiques de gauche que de droite, les deux se distinguant surtout par la manière de définir la culture populaire (schématiquement culture des dominés *versus* culture traditionnelle et nationale) et en conséquence sur le type d'esthétique (et de classes sociales) au nom de laquelle vilipender le soutien public à l'art-contemporain. Enfin, une critique de type révolutionnariste peut non seulement s'attaquer aux défauts des deux autres doctrines d'action culturelle – en leur reprochant leur conservatisme esthétique ou leurs atteintes à la liberté de création des artistes – mais aussi, peut-être plus encore, aux interprétations institutionnelles du révolutionnarisme culturel même, considérées comme une dégradation ou une trahison de ses visées initiales, mettant au service d'institutions jugées par nature oppressives et aliénantes des pratiques artistiques conçues au contraire pour renverser ou dépasser ce type d'institutions (voire toute institution en général). Souvent réductrice, voire trompeuse sur l'analyse des processus concernés, cette critique de l'institutionnalisation ou de la récupération des subversions artistiques tombe (involontairement) juste quant à leur résultat objectif : de fait, la généralisation du soutien et de la reconnaissance apportées par les institutions du monde de l'art à ce type d'œuvres a bien conduit, sans que ce soit le fait d'une intention maligne, à la dissolution d'une partie de leur valeur oppositionnelle, comme nous venons de l'expliquer[35].

[35] Un quatrième type de critique pourrait être ajouté, mais qui vise moins les illusions ou les insuffisances de la démocratisation de l'art contemporain qu'elle ne remet en cause, plus fondamentalement et par principe, l'intervention publique dans les arts : une critique que l'on peut qualifier de libérale (au sens économique du terme), défendant le retrait de l'Etat et l'abandon plus ou moins complet du soutien à la création artistique aux mécanismes du marché et au mécénat privé. Elle est, sans surprise, moins fréquente en Europe qu'aux Etats-Unis, où l'intervention culturelle de l'Etat fédéral demeure, comme nous l'avons vu, un phénomène récent, mal institutionnalisé et d'importance limitée. Voir par exemple Edward C. Banfield, *op. cit.* ; ou Tyler Cowen, *op. cit.*

Ces trois critiques ont leurs propres contradictions et angles morts, notamment le fait qu'elles semblent paradoxalement regretter, chacune à leur manière et sans l'assumer ouvertement, une conception non-libérale ou plus autoritaire de l'action publique dans le champ de l'art contemporain – les deux premières pour imposer une certaine esthétique prédéterminée (traditionnelle ou populaire), la troisième pour exister comme subversion authentique (c'est-à-dire pour se crédibiliser par une opposition officielle). Elles recouvrent bien cependant un problème objectif, à savoir que les solutions adoptées par les politiques et les institutions artistiques dans l'après-1968 reposent, comme nous l'avons détaillé dans les trois derniers chapitres, sur une série de compromis contradictoires quant aux buts et aux modalités de l'action publique en matière d'art contemporain. Si ces contradictions n'empêchent pas d'agir, elles suscitent au sein au champ de l'art et dans son public, effectif ou visé, des insatisfactions et des oppositions : la juxtaposition ou la combinaison des doctrines d'action culturelle a certes l'intérêt d'offrir à ses responsables des justifications adaptées à la plupart des types de critiques qu'ils peuvent rencontrer ; mais, réciproquement, elle donne de la matière à toutes leurs catégories de détracteurs. C'est ainsi que, de manière caractéristique, le Centre Beaubourg, en tant que compromis multilatéral entre ces approches légitimiste, populiste et révolutionnariste, a concentré lors de sa conception les trois types de critiques correspondantes[36].

3. Le révolutionnarisme culturel, une illusion ?

3.1. Un élargissement « longitudinal » du public de l'art contemporain

Que faut-il alors en déduire quant aux succès ou aux échecs de ces institutions artistiques et des stratégies pratiques qui président à leur conception et leur fonctionnement ? Si nous nous sommes concentrés jusqu'à présent sur les conditions structurelles et les motivations subjectives qui ont mené à l'adoption de telles modalités d'action et à la réorientation des choix artistiques de ces institutions, nous n'avons évoqué qu'à la marge leurs effets objectivement mesurables. Bien que l'on ne puisse pas en extrapoler directement les enseignements aux situations américaines et ouest-allemandes, le Centre Pompidou offre à cet égard un bon cas d'étude, non seulement parce qu'il est, malgré certaines caractéristiques singulières, assez représentatif de ce type de conceptions nouvelles des lieux d'exposition de l'art moderne et contemporain, mais aussi parce qu'il a fait l'objet dès ses débuts et tout au long de son histoire de nombreuses enquêtes sociologiques sur son public, qui demeurent rares s'agissant des autres programmes publics et lieux d'exposition étudiés au fil de cette recherche[37].

[36] On peut trouver des exemples s'apparentant à ces critiques légitimistes, populistes et révolutionnaristes, respectivement dans : Raymond Cogniat, « Qui ? Pour faire quoi ? », *op. cit.* ; Marie Leroy, *Le Phénomène Beaubourg*, *op. cit.* ; Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, *op. cit.*

[37] Le ministère de la Culture mène depuis 1973 de grandes enquêtes régulières sur les « pratiques culturelles des Français » et le National Endowment for the Arts une similaire « Survey of Public Participation in the Arts » depuis 1982 (Angèle Christin, Olivier Donnat, « Pratiques culturelles en France et aux Etats-Unis. Eléments de comparaison 1981-2008 », *Culture études*, année 2014, n°1, p. 1-16). Outre qu'elles ne remontent pas assez avant

Le « phénomène Beaubourg » tient d'abord, bien sûr, à son succès public inattendu : si une fréquentation de masse était visée, elle n'était pas anticipée dans de telles proportions par ses responsables[38]. Au lancement du projet en 1970, ceux-ci étaient convaincus que le Centre, du fait de son orientation plus avant-gardiste, « n'aur[ait] pas à affronter les cohues du Grand Palais »[39] et même la prévision, en fait largement dépassée, de 10 000 visiteurs journaliers[40] paraissait excessive à une période où seuls 375 visiteurs en moyenne se rendaient chaque jour au Palais de Tokyo[41]. Hultén, rare optimiste parmi une équipe inquiète du succès de l'entreprise, n'envisageait guère que 200 000 visiteurs annuels pour son musée[42]. Il en reçoit finalement 1,4 million la première année[43]. « L'effet multiplicateur » espéré par les concepteurs du Centre fonctionne donc à plein et doit être comparé aux chiffres de fréquentation des autres institutions de l'art contemporain à Paris. La seule fréquentation quotidienne d'une exposition Sam Francis à Beaubourg (4700)[44] équivaut ainsi au nombre d'entrées total d'une exposition du CNAC, même en prenant des artistes d'importance comparable comme Nevelson (3900 entrées) ou Lichtenstein (5000)[45]. Duchamp attire à l'ouverture en 1977 plus de 90 000 visiteurs, là où une rétrospective Moholy-Nagy au Musée des arts décoratifs l'année précédente en recevait 6000[46]. Et la fréquentation de l'une des grandes expositions internationales de Hultén au Centre, comme « Paris-Berlin » en 1978 (400 000)[47] suffit à dépasser, et de loin, les visiteurs cumulés des principaux lieux d'exposition d'art contemporain à Paris au début de la décennie, à savoir le MNAM (164 864 en 1971)[48], le CNAC (23 390 en 1969)[49], la Biennale de Paris (37 000 en 1969)[50] et le Grand Palais (75 000 pour « Douze ans d'art contemporain » en 1972)[51]. Ces chiffres ramènent ainsi le MNAM au niveau de ses homologues et rivaux étrangers[52].

pour estimer les effets des politiques et institutions artistiques créées dans les années 1960-1970 par rapport à la période antérieure, elles ne distinguent pas le cas spécifique de l'art contemporain d'évaluations sur la fréquentation des musées ou des expositions d'art en général – où la nécessité d'en passer plutôt par l'examen de l'évolution du public d'institutions particulières, lorsque ces données existent. Nous évoquerons plus loin le cas de la documenta, moins renseigné toutefois que celui du Centre Pompidou.

[38] Robert Bordaz parle de « divine surprise » (*Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 62).

[39] « Projet d'un service d'animation culturelle. MNAM » (vers 1970), *op. cit.*

[40] Sur les onze mois d'exercice de l'année 1977, le Centre dans son ensemble accueille plus de 6 millions de visiteurs, soit un doublement de la fréquentation quotidienne prévue (20 000 visiteurs par jour), ce qui le place d'emblée en situation de quasi-saturation (Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, *op. cit.*, p. 13).

[41] François Lombard, « La longue aventure du Centre Beaubourg », *op. cit.*, p. 106.

[42] Guy de Faramond, « Les incertitudes de Pontus Hulten », *Le Monde*, 29 juin 1973.

[43] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, *op. cit.*, p. 13.

[44] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1978*, *op. cit.*, p. 38.

[45] Assemblée générale de l'Association du CNAC, 19 juin 1974, CP-CNAC/8.

[46] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, *op. cit.*, p. 13 ; *Rapport d'activité 1976*, *op. cit.*, p. 28.

[47] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1978*, *op. cit.*, p. 38.

[48] Bernadette Dufrêne, *La Création…*, *op. cit.*, p. 33. Celle-ci semble toutefois avoir augmenté assez fortement dans les années suivantes, peut-être en partie sous l'effet de l'anticipation de Beaubourg : un article du *Monde* estime ainsi que le Palais de Tokyo reçoit 400 000 à 500 000 visiteurs à la veille de son déménagement en 1972-1973 (Jacques Michel, « Le Musée national d'art moderne mis en sommeil », *Le Monde*, 11 avril 1974).

[49] CP-CNAC/68, dossier « Prévisions budgétaires et versements au titre des expositions », chemise « 1969 ».

[50] Georges Boudaille, « Rapport du Délégué général pour la VIIIème Biennale de Paris », *op. cit.*

[51] D'après Alfred Pacquement, « 1960-1972… », *op. cit.*, p. 70.

[52] Tandis que le Palais de Tokyo reçoit environ 100 000 visiteurs en 1960 et 165 000 en 1971, le Moderna

On ne saurait sous-estimer, sur le plan quantitatif, cette réussite du Centre. Ces chiffres apparaissent d'ailleurs aux yeux de ses responsables comme la confirmation de l'orientation qu'ils ont décidé d'adopter à l'égard du public[53]. Pourtant, malgré cette satisfaction sans réserve affichée en façade, la diversification espérée des visiteurs du musée ne s'est pas produite. Si l'on peut trouver, selon le choix des indicateurs, des éléments d'encouragement[54], il apparaît tout à fait abusif d'affirmer, comme le fait Bordaz, que le Centre aurait « touché le non public, enfin »[55], ce que contredisent clairement les enquêtes menées à l'ouverture du Centre. Comme l'admet un rapport en 1977, « l'effet d'événement de l'ouverture du Centre passé, le public s'est révélé […] comme étant très proche du public traditionnel des équipements culturels et artistiques »[56]. Si les enquêtes montrent, conformément à ce qui était espéré, la présence d'un fort public jeune, celui-ci est surtout dû à la BPI, devenue une sorte de bibliothèque étudiante qui ne dit pas son nom, tandis qu'au MNAM, « l'origine socio-professionnelle du public diffère peu de celle du public des musées »[57] : il y est plus âgé, plus diplômé, plus aisé, plus extra-parisien que la moyenne du Centre[58]. Une autre enquête, deux ans plus tard, constate que « 84 % du public non scolaire se déclare titulaire d'un diplôme équivalent ou supérieur au baccalauréat »[59], à une époque où l'on estime à 8,5% la part de bacheliers dans la population totale et la barre des 25% d'obtention du baccalauréat dans une classe d'âge commence tout juste à être dépassée[60]. Si l'on pouvait encore espérer à la fin des années 1970 que ces résultats décevants soient dus à un effet de latence entre les débuts de ces nouvelles initiatives publiques dans les arts plastiques et leurs premiers effets, les données sur la composition du public du Centre ont été confirmées par la suite et celui-ci « semble même se recruter encore davantage dans les catégories les plus favorisées »[61]. Beaubourg oscille ainsi entre un indéniable succès quantitatif, à l'origine d'enthousiasmes parfois excessifs, y compris dans certains travaux

Museet en accueille 250 000, dans une ville, Stockholm, pourtant nettement moins peuplée que Paris (900 000 habitants) (Bernadette Dufrêne, *La Création…*, *op. cit.*, p. 33). La Neue Nationalgalerie de Berlin reçoit 330 000 visiteurs en 1969, le Stedelijk Museum d'Amsterdam 422 000 en 1970 et le MoMA environ un million par an (« Note sur le Centre Beaubourg », 13 février 1974, AN/20090131/178, dossier « IV/ Activités et bâtiment »).

[53] « Le flux de visiteurs qui assaille le Centre dans les semaines qui suivent l'inauguration confirme que la voie à suivre est celle qui avait été tracée. Le premier rôle de l'établissement est, en effet, de faire tomber les barrières qui séparent le public de l'art de son temps » (Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1976*, *op. cit.*, p. 3).

[54] D'après Bordaz, à l'ouverture, 34% du public appartiennent aux plus favorisés contre 60% pour les musées nationaux en général, mais ces chiffres, non détaillés, concernent le Centre dans son ensemble, bibliothèque incluse (*Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 64). Selon une enquête plus tardive (1997), quatre Français sur dix de plus de 15 ans, 37,5% des employés et 29% des ouvriers déclarent avoir déjà visité Beaubourg, même si, là encore, ces chiffres ne précisent pas comment se distribuent ces visites entre les différentes parties du Centre (Christopher Evans, « Intrigants visiteurs », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 431).

[55] Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 64.

[56] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, *op. cit.*, p. 13.

[57] *Ibid.*, p. 14.

[58] *Ibid.*, p. 15.

[59] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, *op. cit.*, p. 27.

[60] Sylvaine Breillot, Serge Peano, « L'évolution du nombre de bacheliers (1851-1979) et ses conséquences sur le niveau d'instruction de la population totale », *Etudes et documents*, n°81-02, 1981, p. 14 et p. 17.

[61] D'après les enquêtes menées dans les années 2000 : Alain Quemin, « Trente ans d'enquêtes sur les publics du Centre Pompidou », Bernadette Dufrêne (éd.), *op. cit.*, p. 497.

universitaires[62], et un constat d'échec « qualitatif » non moins indubitable. Il peut apparaître en ce sens comme un symbole des limites des politiques de démocratisation culturelle en général, pour lesquelles ce constat d'une incapacité à passer de l'élargissement de l'accès aux institutions de la culture savante à une diversification sociale de leur public est devenu un lieu commun sociologique et s'est imposé comme une décourageante conclusion aux grandes ambitions qui avaient nourri le développement de ces politiques depuis les années 1960[63].

Néanmoins, on risque de passer à côté de certaines spécificités du cas Beaubourg et, plus généralement, du secteur d'intervention particulier que constitue l'art contemporain, en l'identifiant trop rapidement aux caractéristiques et aux résultats de l'action culturelle dans son ensemble. De plus, une focalisation trop exclusive sur l'évaluation de l'objectif princeps de diversification sociale du public des lieux de la culture légitime peut conduire à négliger l'importance des autres effets produits par ces institutions et ces politiques[64]. En l'occurrence, le succès quantitatif du Centre ne peut être balayé d'un revers de main, comme pesant finalement peu de choses face à la reproduction des inégalités culturelles dont atteste la composition sociale de son public. Il indique un changement notable par rapport à la situation qui prévalait auparavant dans les rapports entre art contemporain et grand public en France et permet ainsi de poser un autre regard sur les analyses dépréciatives que porte Menger sur les résultats du soutien de l'Etat à la création contemporaine dans la musique savante, a priori assez proche du secteur des arts plastiques – Beaubourg réunissant d'ailleurs, avec le MNAM et l'Ircam, leurs deux fleurons institutionnels respectifs. Menger déplore dans le cas de la musique un effet pervers de l'intervention de l'Etat, à savoir la création, par la substitution de la subvention publique à la demande marchande privée, d'un « marché assisté » produisant *in fine* une « marginalisation administrée », c'est-à-dire une production soutenue artificiellement en dépit de l'absence de public – en-dehors de cercles de pairs et d'amateurs très restreints, que le soutien public tend même à resserrer, contre sa propre intention, en empêchant l'offre (les artistes) de s'ajuster à la demande (le public élargi) via les mécanismes de marché[65]. Menger semble étendre abusivement ces conclusions à d'autres secteurs du soutien à la création, et en

[62] Bernadette Dufrêne affirme ainsi, sans élément de preuve, que la fréquentation du MNAM par les classes moyennes et populaires auraient augmenté sous la direction de Hultén (*La Création…*, *op. cit.*, p. 215).

[63] Par exemple pour le cas français : Olivier Donnat, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, mars 1991, p. 65-82 ; Laurent Martin, « The democratisation of culture in France in the nineteenth & twentieth century: an obsolete ambition? », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 20, n°4, 2014, p. 440-455.

[64] Comme le note Passeron : « la faible amplitude des mouvements allant dans le sens de ce qui était classiquement attendu comme démocratisation de la culture ne doit pas cacher l'ampleur et la diversité des renouvellements de la vie culturelle dans tous les groupes sociaux […]. Presque toutes les modalités s'en sont transformées depuis les années 1960. […] La *silhouette* psychologique des usagers savants ou sauvages, amateurs ou professionnels, impies ou catéchumènes, n'est plus guère reconnaissable, mais *l'ossature* sociologique des inégalités reste de même allure et de mêmes proportions entre des groupes redécoupés ou renouvelés par l'histoire » (« Consommation et réception de la culture », Olivier Donnat, Paul Tolila (éd.), *op. cit.*, p. 388).

[65] Pierre-Michel Menger, « L'Etat-providence et la culture », *op. cit.* ; *Id.*, *Le Paradoxe du musicien*, *op. cit.*, p. 242-257. Philippe Urfalino résume (et endosse) aussi cette thèse sur « les effets contre-intuitifs de la socialisation des risques du pari artistique » dans « Les politiques culturelles : mécénat caché… », *op. cit.*, p. 88-90.

particulier donc à celui des arts plastiques, dont l'une des différences essentielles avec les autres champs artistiques tient, comme nous l'avons déjà souligné, à l'unicité (ou la rareté) de ses œuvres. Le mécénat d'Etat ne se substitue donc pas à une demande (ou une absence de demande) d'une foule de consommateurs anonymes, comme dans un modèle classique de marché, mais s'ajoute à un nombre par principe restreint d'acheteurs et de commanditaires individuels ou institutionnels que sont les collectionneurs privés (ou des collectionneurs publics étrangers). Cette demande publique ne peut être qualifiée d'assistance artificielle que si l'on tient à l'idéal d'un marché entièrement expurgé de toute intervention de l'Etat, mais ne saurait être considérée comme une soustraction de l'œuvre vis-à-vis du « test » du public. C'est même l'inverse puisque, bien plus qu'un acheteur ou un mécène privé, le mécène public est tenu, d'une part, de motiver les raisons de son choix et/ou de le garantir par le recours à des experts reconnus, et, d'autre part, il agit généralement avec pour objectif (ou du moins pour condition) de rendre public le résultat de son action, c'est-à-dire d'exposer le plus largement possible les œuvres acquises, commandées, soutenues, distinguées. De fait donc, l'intervention accrue de l'Etat est plutôt corrélée dans le cas des arts plastiques, à l'inverse des analyses de Menger sur le secteur musical[66], à une publicisation croissante de la production artistique actuelle – c'est là un point fondamental. Le cas de la politique artistique française au cours du 20e siècle en est un exemple emblématique : dans la première moitié du siècle, à un moment où les musées français se désintéressaient à peu près complètement de l'art moderne, celui-ci n'était connu que d'un public très restreint, parisien, essentiellement composé de professionnels du monde de l'art[67] ;

[66] Même dans le cas de la musique, l'hypothèse de Menger d'une soustraction de l'avant-garde musicale à l'épreuve du public à mesure que s'accroît la part du mécénat officiel dans sa production, séduisante sur un plan théorique, ne paraît pas entièrement démontrée : il n'est pas impossible qu'une étude statistique puisse indiquer une augmentation relative des auditeurs de ce genre musical, obtenue grâce à la croissance de ses moyens de diffusion publics, par rapport à la période antérieure où l'Etat intervenait peu en faveur de ce type d'esthétique avant-gardiste ou même s'y opposait. Autrement dit, comme nous le défendons pour les arts plastiques, l'absence de diversification du public n'implique pas nécessairement un rétrécissement de ce même public sur le plan quantitatif : il n'y a pas de lien logique entre échec de la démocratisation culturelle et « marginalisation administrée » des œuvres concernées par cet effort de démocratisation (*Le Paradoxe du musicien*, *op. cit.*, p. 244).

D'autre part, ces politiques publiques reposent sur le postulat que les résultats marchands n'expriment qu'imparfaitement les demandes réelles (les « besoins culturels ») du public, à la fois parce que l'horizon d'attente du public serait plus lent à changer que les formes de production artistique – réclamant donc un « pont » assuré par le financement de l'Etat entre le moment de l'innovation et le moment de la généralisation de son appréciation – et parce que les intermédiaires marchands distordraient eux-mêmes l'offre artistique en sélectionnant les productions culturelles les plus susceptibles de satisfaire un plaisir immédiat et pulsionnel (selon une interprétation critique de la culture de masse) quand bien même celles-ci ne répondent pas aux supposées aspirations profondes du public pour des œuvres moins standardisées, plus sophistiquées et donc plus coûteuses à produire, qui demeureraient insatisfaites sans la volonté des pouvoirs publics d'assumer des investissements culturels à perte (ou du moins relativement plus risqués et moins profitables). Si ces arguments, souvent mobilisés par les défenseurs des politiques de soutien à la création, comportent aussi une part de *wishful thinking*, l'hypothèse de Menger semble bien reposer sur une opposition quelque peu idéalisée entre un fonctionnement supposé spontané des marchés de biens symboliques et les marchés « assistés » que créerait artificiellement l'intervention publique : les premiers connaissent également des médiations non neutres entre offre et demande, tandis que, réciproquement, ces marchés « assistés » ne sont pas nécessairement des marchés indifférents à la demande : ils peuvent prétendre répondre plus efficacement à certains types de demandes et ils peuvent effectivement susciter de la demande.

[67] Dans l'une des premières enquêtes sociologiques sur le public d'un musée en France, menée lors de l'une des premières expositions muséales d'art contemporain à Paris (« Antagonismes » en 1960 au Musée des arts

du milieu du siècle jusqu'à la fin des années 1960, l'ouverture du MNAM et les initiatives diverses de rattrapage des institutions françaises en matière d'art moderne ont permis, assez lentement, de familiariser le public français avec les innovations artistiques du début du siècle – au moment de sa rétrospective au Grand Palais en 1966 [43], Picasso pouvait encore apparaître, même pour un public familier des musées, comme la pointe avancée de l'art actuel ; enfin, la création de Beaubourg a permis de faire entrer les évolutions artistiques survenues depuis 1945 dans la conscience du public, et l'on pourrait d'ailleurs se demander si une partie des vifs débats sur l'art-contemporain des années 1980-1990 ne doivent pas être rapportés à l'effet quelque peu brutal de cette réception finalement récente d'une grande partie de l'art des avant-gardes, à un rythme plus rapide que la chronologie de sa production. Une même analyse pourrait être établie à propos de la RFA – où la population était en 1945, après plus d'une décennie de politique culturelle répressive, plus étrangère encore aux expérimentations artistiques modernes – et des Etats-Unis – même s'il faudrait dans ce cas l'adapter au rôle particulier joué par les musées privés dans ce processus. La conjonction entre ces deux mouvements faussement contradictoires d'élargissement quantitatif du public et de conservation qualitative de sa composition sociale peut être analysée comme un processus de massification « longitudinale » de l'art contemporain, c'est-à-dire de diffusion auprès de classes sociales déjà dotées d'un important capital culturel, mais qui n'avaient auparavant guère de possibilité d'accéder à la production artistique la plus récente (ou même simplement d'en connaître l'actualité) : autrement dit, le paradoxe d'une démocratisation à destination des élites. L'avant-garde, autrefois souvent limitée, dans le moment où elle se faisait, à l'appréciation des pairs, tend à entrer dans la gamme des marqueurs ordinaires de la classe cultivée[68].

décoratifs), les questionnaires remplis par 4400 visiteurs indiquent un public composé à un tiers de professionnels du monde de l'art, sans compter les étudiants, alors même que l'exposition a bénéficié d'un certain succès (Brigitte Gilardet, « L'action originale de François Mathey en faveur de la démocratisation culturelle (1953-1985) », *Politiques de la culture* [En ligne], 22 mars 2014, https://chmcc.hypotheses.org/154 (consulté le 5 mars 2021)).

[68] Nous avons appuyé cette hypothèse sur le cas des lieux d'exposition de l'art moderne et contemporain à Paris (et en particulier Beaubourg), mais cette massification du public semble s'observer également dans d'autres pays, comme le montraient les chiffres de fréquentation lieux d'exposition d'art contemporain réunis par l'IKT : +77% entre 1968 et 1973 pour les musées, +36% pour les *Kunstvereine* (voir *supra*, chapitre 9, 2.1.). La documenta quant à elle passe d'environ 130 000 visiteurs lors de ses deux premières éditions en 1955 et 1959 à près de 350 000 en 1977 (+169%). En revanche, elle n'a pas fait l'objet, à notre connaissance, d'enquêtes de public détaillées à cette période, qui auraient pu fournir un point de comparaison intéressant avec Beaubourg. Une étude assez partielle menée en 1977 indique une surreprésentation de la jeunesse dans le public (43,9% sont âgés entre 20 et 30 ans), ce que semble confirmer une œuvre de Haacke [100] présentée lors de l'édition 1972, *Documenta-Besucherprofile*, qui consistait en un questionnaire aux visiteurs, sous une forme évidemment moins contrôlée méthodologiquement qu'une enquête sociologique plus académique : 63% des répondants avaient moins de 25 ans, ce qui s'accompagne logiquement d'un faible niveau de revenus (55% vivant avec moins de 700 DM par mois). En revanche, ce public semble bien appartenir aux classes à haut capital culturel : les étudiants sont les plus représentés (29%), ce que confirment les chiffres de la billetterie de la documenta. Ils sont suivis, après les écoliers (26%), des cadres et professions libérales et intellectuelles (12%). L'enquête de 1977 relève quant à elle une proportion élevée de visiteurs réguliers puisque 46,8% ont déjà visité une documenta (« Jung, arm, links », *Der Spiegel*, n°35, 20 août 1972 ; Statistisches Amt und Wahlamt der Stadt Kassel (éd.), « Documenta 6. Besucherbefragung Sommer 1977 », *Kasseler Statistik Sonderaufgabe*, DA-6/40). Une autre enquête de Haacke menée à la Haus Lange de Krefeld la même année sur la moitié des visiteurs de son exposition (22 mai-16 juillet

3.2. L'avant-garde et les redéfinitions de la légitimité culturelle

Quel rôle effectif attribuer dans ces résultats à l'adoption par les institutions artistiques d'une contestation de la culture légitime inspirée des avant-gardes – ce que nous avons appelé le révolutionnarisme culturel ? Faut-il en conclure avec Passeron que, même s'il existe de proche en proche des exemples d'œuvres novatrices qui ont « jusqu'à un certain point réalisé cet idéal de s'offrir à des lectures multiples en brassant dans leur audience des groupes qui ne se côtoyaient guère », « l'histoire sociale de la littérature ou de la peinture montrerait que ces "renaissances", ces subversions ou ces refondations artistiques, qui ont renouvelé ou parfois bouleversé les admirations et pratiques des groupes cultivés, n'ont jamais vraiment déplacé ou effacé les frontières entre ces groupes et les masses »[69] ?

D'abord, comme nous l'avons souligné, à propos des politiques culturelles en général et du secteur des arts plastiques en particulier, il y a souvent loin des déclarations aux faits et la mise en œuvre des ambitieux mots d'ordre et programmes de réforme en vogue dans l'après-1968 s'avère parfois bien moins transformative qu'elle n'espérait l'être. C'est particulièrement le cas s'agissant de choix relevant d'une forme ou une autre de révolutionnarisme culturel. En effet, celui-ci repose en grande partie sur le pouvoir de renouvellement du public attribué à certaines esthétiques novatrices ou, du moins, sur la foi en leur capacité à signifier ostensiblement leur différence vis-à-vis d'une culture d'élite exclusive. Or, l'écart peut être considérable entre le sens social attribué aux œuvres d'avant-garde par des critiques d'art, des conservateurs de musée ou divers fonctionnaires culturels, qui suivent activement cette actualité artistique et entretiennent des liens de sympathie avec ses acteurs, et le sens que leur accorde un public plus éloigné de ces enjeux propres au champ des avant-gardes et moins informé de l'histoire spécifique vis-à-vis de laquelle ces œuvres se positionnent[70]. C'est ce que nous avons bien vu à propos du programme d'œuvres dans l'espace public du NEA aux Etats-Unis : le passage de la sculpture moderniste aux installations contextuelles d'artistes minimalistes ou Land art, vue comme une rupture fondamentale par les spécialistes engagés dans les débats

1972) aboutit à des résultats similaires : les étudiants et les écoliers constituent près de 35% du public, là où les ouvriers n'en représentent que 3,1% et la part des visiteurs ayant effectué des études universitaires (25,4%) ou secondaires (43,9%) est relativement importante (Irmeline Lebeer, « Le profil du visiteur de musée 1972 : un projet de Hans Haacke », *Chroniques de l'art vivant*, n°35, décembre 1972-janvier 1973, p. 22-23).

[69] Jean-Claude Passeron, « Figures et contestations de la culture », *op. cit.*, p. 456.

[70] C'est bien pourquoi l'interprétation des intentions de l'artiste ou du sens interne de l'œuvre, à laquelle se cantonne souvent l'histoire de l'art, ne peut pas faire l'économie d'une étude de sa réception effective, si elle prétend formuler une analyse pertinente de ses effets sociaux ou politiques. C'est ce que Jean-Claude Passeron appelle « le *principe de perceptibilité*, qui impose à l'enquêteur de n'attribuer au sens social d'une œuvre que les aspects de l'œuvre qui ont été perçus par des publics réels » (« Consommation et réception de la culture. La démocratisation des publics », *op. cit.*, p. 387). C'est là un reproche que l'on peut adresser à un certain nombre de critiques, théoriciens ou historiens de l'art qui se sont intéressés à la valeur politique des œuvres d'avant-garde en attribuant trop vite une réalité effective aux intentions affichées par leurs auteurs ou à celles qu'eux-mêmes leur imputent (à l'instar de Benjamin Buchloh, Peter Bürger ou Hal Foster, que nous avons déjà critiqués sur ce point) – et que l'on peut aussi appliquer, donc, aux responsables d'institutions artistiques qui voient dans le soutien à ces œuvres une manière de réaliser leur mission sociale, sur la base d'une foi non vérifiée.

postmodernistes, n'est guère perceptible pour un public peu familier de l'art contemporain. Il peut, du moins, n'être pas compris et apprécié comme une tentative de sortir l'œuvre d'art plastique de son traditionnel isolement social, soit l'intention exprimée par certains de ces artistes postmodernistes et qui justifie en partie leur sélection par les décideurs publics. De même, il est intéressant de comparer les intentions qui président au « choix stratégique »[71] pour ouvrir Beaubourg d'une rétrospective Duchamp [121], considérée comme l'une des références principales de la muséographie désacralisante et « révolutionnaire »[72] de Pontus Hultén (par opposition à la modernité plus consacrée et esthète que privilégiait l'ancien musée du Palais de Tokyo), et les réactions effectives qu'elle recueille à cette période : loin de l'image rêvée d'un « lieu de culture sans examen », « où les diplômes ne sont pas nécessaires »[73], une critique de l'exposition estime ainsi en 1977 que « l'accès à cette œuvre est quasiment interdit aujourd'hui à quiconque n'a rien lu sur Duchamp »[74], tandis que le secrétaire à l'action culturelle du Parti socialiste voit dans ce choix d'un artiste « des plus ésotériques, des moins accessibles au large public » le signe que « le musée "différent" dont parlait M. Pontus Hulten n'est pas pour aujourd'hui »[75]. Ces réactions dubitatives semblent indiquer que la capacité à percevoir et mesurer ces écarts, brouillages et transgressions des conventions artistiques et des hiérarchies culturelles établies est proportionnée au capital culturel du spectateur et, plus spécifiquement, à sa familiarité avec le monde muséal, l'histoire et l'actualité de l'art, ce qui tend à saper la pertinence même de l'utilisation de telles œuvres anti-conventionnelles pour atténuer les effets excluants de l'inégale distribution des compétences culturelles. Plus encore, on peut se demander si ces efforts de désacralisation du cadre muséal et d'hybridation des genres culturels, même lorsqu'ils sont perçus comme tels, sont appréciés par le public dont ils sont censés faciliter l'accès au musée et à l'art contemporain. Les premières enquêtes commandées par le Centre Pompidou sur son public constatent ainsi que « les catégories les plus "intellectuelles" de la population, qui ont peu à peu pris une place grandissante dans le Centre, semblent plus favorables au projet que les classes moyennes des premiers mois, surprises par l'hétérogénéité des niveaux de culture et polarisées par les débats extérieurs sur l'architecture d'un lieu »[76].

Le questionnement sur la réception par le public de ce type d'institutions, d'expositions et d'œuvres novatrices peut être replacé dans une problématique plus générale, celle des effets sociaux du relâchement, apparent du moins, des frontières hiérarchiques et des rituels d'accès aux productions culturelles au cours des dernières décennies, que la sociologie du goût a étudié surtout à partir de la notion d'« omnivorisme ». Selon cette hypothèse formulée d'abord par

[71] Selon les mots déjà cités d'Alfred Pacquement (« La place de l'art contemporain », *op. cit.*, p. 355).
[72] Selon Olle Granath, « Pontus Hulten à Stockholm », *op. cit.*, p. 34.
[73] Document attribué aux « délégués du Centre » dans Bernadette Dufrêne, *La Création…*, *op. cit.*, p. 127.
[74] Article de Jacques Leenhardt dans le *Journal de Genève* cité dans *ibid.*, p. 198.
[75] Rapport de Dominique Taddéi de janvier 1976 cité dans Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou*, *op. cit.*, p. 116.
[76] Centre Georges-Pompidou, *Rapport d'activité 1977*, *op. cit.*, p. 15.

Richard Peterson[77], et comprise comme une révision du modèle plus stratifié proposé par Bourdieu dans *La Distinction*, l'évolution des pratiques culturelles dans la seconde moitié du 20e siècle se caractériserait par une tendance lourde à la montée de l'éclectisme, surtout parmi les classes à haut capital culturel. Autrement dit, la légitimité culturelle se manifesterait moins désormais par la pratique exclusive des formes traditionnelles de la haute culture que par la capacité à alterner avec une égale maîtrise les divers genres et disciplines, y compris les plus populaires. Loin d'indiquer pour autant une disparition des inégalités socio-culturelles, ce changement apparaît asymétrique, dans la mesure où les membres des classes populaires restent quant à eux cantonnés dans leurs loisirs à des pratiques et des œuvres à faible légitimité, sans bénéficier d'une amélioration en retour de leur accès aux produits traditionnels ou nouveaux de la haute culture[78]. En outre, plutôt qu'à une reconnaissance de la valeur des produits et pratiques culturelles populaires à proprement parler, l'éclectisme cultivé tend à y appliquer des catégories de perception et d'appréciation issues de la culture savante : il réinsère ainsi des formes de distinction sociale dans le rapport aux mêmes œuvres[79] et opère en outre des classifications au sein de ces « sous-genres » qui peuvent, à terme, conduire à les élever, en totalité ou en partie, au rang de composantes de la culture savante, non moins exclusives que d'autres de ses productions plus traditionnelles[80]. Cette hypothèse, qui a fait l'objet de très nombreuses discussions et approfondissements depuis[81], pourrait expliquer les limites de ces programmes et institutions mixtes, mêlant culture populaire et culture légitime, à la manière des concerts de musiques « jeunes » qu'emploient Gaudibert à l'ARC, Schneede au Kunstverein de Hambourg ou Winer à Artists Space comme moyen d'attirer un nouveau public dans leurs expositions d'avant-garde : il est possible que ce type de programmation touche moins les « non-publics » qu'il n'entre en résonance avec les nouvelles dispositions de classes culturellement bien dotées.

[77] Richard Peterson, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, n°5, octobre 1996, p. 900-907 ; *Id.*, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, printemps 2004, p. 145-164.

[78] La thèse de l'« univorisme » des classes populaires a été approfondie notamment par Bethany Bryson : « What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education », *Poetics*, n°25, 1997, p. 141-156. Elle a fait aussi l'objet de nuances et de critiques : voir par exemple Agathe Voisin, « Des jeunes "univores" ? Musique, ethnicité et (il)légitimité culturelle dans l'East-End londonien et en Seine-Saint-Denis », Philippe Coulangeon, Julien Duval (éd.), *op. cit.*, p. 113-126.

[79] Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux : le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n°1, janvier-mars 2003, p. 7.

[80] Voir par exemple sur le cas paradigmatique du jazz : Olivier Roueff, « De la légitimité du jazz », Olivier Donnat, Paul Tolila (éd.), *op. cit.*, p. 319-341.

[81] Une critique importante en France est venue de Bernard Lahire, à partir d'une mise en évidence du caractère quasi généralisé et trans-classes de ce qu'il nomme, plutôt qu'éclectisme ou omnivorisme, « dissonances culturelles » (*La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006, en particulier p. 255-260). Voir aussi une recension de quelques objections possibles à la thèse de l'omnivorisme dans Guy Bellavance, « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitatives et qualitatives », *Sociologie de l'art*, n°9-10, 2006, p. 125-143. Et, pour un bilan plus récent et très renseigné, qui tend plutôt à confirmer les analyses de Peterson : Philippe Coulangeon, *Culture de masse et société de classes. Le goût de l'altérité*, Paris, PUF, 2021, p. 193-222.

Cette grille d'analyse ne s'applique toutefois qu'imparfaitement aux institutions que nous avons étudiées. L'exemple des concerts de *pop music* joués à quelques mètres de sérigraphies de Warhol [81] demeure une pratique assez marginale dans la programmation de ces lieux d'exposition. Ceux-ci sont de toute façon limités, par leurs moyens et par leur domaine de spécialité – les arts plastiques – dans leur capacité à introduire une dose de populisme culturel dans le légitimisme qui était traditionnellement le leur. La troisième voie qu'ils adoptent, celle du révolutionnarisme, ne consiste pas tant à mêler les genres savants et populaires qu'à promouvoir des œuvres et des modes de présentation non-conventionnels, certes issus de la culture légitime, mais entretenant avec celle-ci un rapport critique et négatif ou simplement relâché et ironique, censé fonctionner, selon le degré de foi qui lui est accordé, comme un instrument véritable ou comme un simple symbole de la volonté de dépassement des limites du légitimisme culturel traditionnel. En ce sens, cette stratégie peut être considérée comme le revers de l'omnivorisme : à l'appropriation par les « classes cultivées »[82] des cultures populaires répondrait l'adoption par ces mêmes classes d'un rapport moins solennel et codifié à la culture savante, dont la maîtrise continue néanmoins de fonder leur différence et leur prestige social. Autrement dit, l'application des critères d'appréciation de la haute culture aux genres jusqu'alors déconsidérés de la culture populaire aurait pour contrepartie l'adaptation à la « culture froide » de dispositifs de monstration et de modes d'expérience issus de la « culture chaude »[83], mais entièrement contrôlée par les classes cultivées – c'est là la grande limite de cette apparente symétrie. Rompant avec l'ascétisme et le purisme habituellement associés aux activités de haute culture, elles n'y mêlent pas cependant des produits de la culture populaire à proprement parler : les performances et les happenings du forum de Beaubourg, des *Kunsthalle* ouest-allemandes ou des espaces alternatifs new-yorkais sont certes bien éloignées des formes traditionnelles de l'expérience muséale, ils s'efforcent certes, pour reprendre les mots de Hultén, de n'être « pas trop emmerdant[s] »[84], mais ils ne sont pas près pour autant de devenir un nouveau genre de festivité ou de divertissement populaire.

La thèse que nous avons soutenue plus haut d'une dissolution autour des années 1960-1970 de la ligne d'opposition interne au champ de l'art peut ainsi être reconsidérée à la lumière

[82] C'est-à-dire les classes composées d'individus dotés d'un important capital culturel.

[83] Pour reprendre là une distinction employée par Bernard Lahire (*La culture des individus*, *op. cit.*, p. 72-76), qu'il emprunte lui-même à Florence Dupont (dans *L'Invention de la littérature*). La « culture froide » correspond à « une culture ascétique, la distance à l'œuvre (contemplation), la maîtrise de soi et la retenue (que réclament les salles de concerts classiques ou de théâtre, les musées, etc.), le commentaire plus ou moins savant ou esthétique sur les œuvres et, du même coup, l'importance de la dimension cognitive (et pas seulement émotionnelle ou sensible) du rapport aux œuvres », tandis que la « culture chaude » est « une culture hédoniste de la participation et de l'identification (positive ou négative), une culture de l'engagement corporel, de la détente, du plaisir partagé, de la convivialité et de l'informalité » (p. 72). Lahire parle aussi d'opposition entre « *culture du monument* » et « *culture de l'événement* » (p. 74) et nous avons vu combien des institutions caractéristiques de cette évolution, comme la documenta 5 ou le Centre Pompidou, cherchaient à passer de la première à la seconde.

[84] Voir *supra*, chapitre 10, 2.5.3.

de cette hypothèse d'une redéfinition de l'*habitus* cultivé dans la seconde moitié du 20e siècle : le fait que l'art non-conventionnel ne paraisse plus tant s'opposer au goût « bourgeois », adversaire traditionnel des avant-gardes, qu'au goût « populaire », ne serait pas seulement un effet secondaire d'une transformation institutionnelle interne au champ de l'art, sur le fond d'une réalité sociale inchangée – l'adoption par l'ensemble du monde de l'art des valeurs de l'avant-garde révélant l'appartenance de celle-ci à une culture d'élite, jusqu'alors dissimulée ou déniée grâce à l'opposition de certaines institutions traditionnelles de la haute culture –, mais il correspondrait plus profondément à une redéfinition objective des contenus et des pratiques associées à la haute culture, au-delà même du champ de l'art. Le tournant des institutions publiques vers l'avant-garde peut en ce sens être compris comme le produit d'un changement de rapport à la culture légitime parmi ses possesseurs et bénéficiaires habituels, à commencer par les intermédiaires publics en charge des décisions artistiques, issus, par définition, des catégories sociales les mieux dotées culturellement, dont ils sont, en quelque sorte, les nomothètes. Ceux-ci contribueraient en retour à consolider et à diffuser beaucoup plus largement ce nouveau rapport à l'art, au-delà des cercles réservés familiers de l'avant-garde, mais essentiellement au profit des classes sociales supérieures, suivant cette dynamique de massification « longitudinale » de l'art contemporain que nous avons précédemment évoquée.

Les enquêtes sociologiques sur les évolutions des stratifications socio-culturelles peuvent donc fournir une clef d'explication supplémentaire au changement que nous avons analysé, sous-jacente aux facteurs institutionnels sur lesquels nous nous sommes concentrés. Réciproquement, l'histoire des institutions de l'art contemporain apparaît comme un terrain propice à l'explicitation des transformations plus étendues, mais souvent diffuses, inconscientes ou tacites, du rapport des classes cultivées à la culture savante. De ce point de vue, les compromis contradictoires que nouent les décideurs artistiques, sous la pression de contraintes extérieures et d'intérêts propres difficilement conciliables, tels que nous les avons analysés, peuvent être vus comme un miroir grossissant de situations vécues par des fractions importantes des classes cultivées, au-delà du monde de l'art. Plutôt que de considérer ces intermédiaires publics comme des pionniers isolés de la reconnaissance institutionnelle de l'avant-garde, on peut donc les voir comme la frange avancée d'un changement plus général de pratiques et de préférences culturelles, qu'ils contribuent à renforcer en retour par leur capacité à imposer ces goûts nouveaux aux postes de pouvoir qu'ils occupent : le passage d'un Dorival à un Hultén ou d'un Haftmann à un Szeemann peut ainsi être compris comme l'exemplification et l'instrument d'une transformation des contenus et des modes d'imposition de la légitimité culturelle, ce qui conforte l'idée, au passage, que le révolutionnarisme culturel, loin de se résumer à une stratégie calculée, répond aux dispositions profondes de ces nouveaux décideurs artistiques.

Nous n'avons ni la place ni les moyens d'examiner ici les causes sociales de cette transformation des contenus et des modes d'expression des hiérarchies culturelles. Mais l'on peut supposer que la massification scolaire (en particulier celle de l'enseignement supérieur) et le développement des politiques culturelles constituent deux facteurs majeurs de transformation sociale dans la seconde moitié du 20e siècle, susceptibles à la fois d'expliquer partiellement et de répercuter largement ces redéfinitions de la culture légitime. D'abord parce qu'elles ont permis un élargissement quantitatif du public pour des œuvres non conventionnelles jusqu'alors réservées à des cercles restreints qui pouvaient presque se réduire, dans le cas des avant-gardes du début du siècle, à une audience de pairs. Bourdieu suggérait ainsi dès 1971 que l'accroissement et la professionnalisation de certaines « catégories participant au système de production culturelle », combinée à « l'accroissement considérable de la population des étudiants » puissent avoir pour effet de « fournir à la production "d'avant-garde" ce dont "l'art bourgeois" était seul à disposer, c'est-à-dire un public assez important pour justifier le développement et le fonctionnement d'instances de production et de diffusion spécifiques […] et de contribuer par là à la fermeture sur soi du champ intellectuel »[85].

D'autre part, cette double « démocratisation », scolaire et culturelle, si elle s'est heurtée aux limites et aux échecs que l'on sait, a pu participer d'un changement plus qualitatif du rapport des classes cultivés à leur culture distinctive. Guy Bellavance suggère ainsi, à propos de l'évolution vers l'éclectisme (ou l'omnivorisme), que cette transformation de la « disposition cultivée » a sans doute partie liée avec « le glissement des idéologies classiques de la "démocratisation de la culture" à celles, plus récentes, de la "démocratie culturelle" »[86]. En ce sens, d'ailleurs, les transformations du goût légitime ne sont pas insensibles aux évolutions de la réflexion théorique sur la légitimité culturelle et en particulier les travaux de sociologie du goût, que le public cultivé peut connaître, directement ou indirectement, à travers son parcours scolaire et par la médiation des administrateurs culturels publics ou privés, qui s'en inspirent pour repenser le fonctionnement des institutions artistiques que ce public fréquente[87]. Plus généralement, la diffusion de la critique de la légitimité culturelle – qui n'est évidemment pas

[85] « Le marché des biens symboliques », *op. cit.*, note 1, p. 100. A notre connaissance, Bourdieu n'a pas repris et développé cette hypothèse par la suite, ce que traduit la séparation assez nette de ses études socio-historiques de la genèse du champ de la littérature ou de l'art modernes d'une part et ses travaux de sociologie du goût d'autre part, où les rares mentions de l'avant-garde la font apparaître comme l'objet d'un goût sans base sociale, sinon celle, tout au plus, des artistes (voir *La Distinction*, *op. cit.*, p. 335-336) – ce qui correspond peut-être à la situation qui prévalait encore au milieu des années 1960, au moment des enquêtes sur lesquelles se fonde *La Distinction*.

[86] « Distinction, omnivorisme et dissonance », *op. cit.*, p. 136.

[87] Il est possible, si l'on veut, qu'une part importante des individus à haut capital culturel connaisse, même de seconde main, les leçons de *La Distinction*. Antoine Hennion souligne ainsi que la vision sociologique des goûts comme jeu de « différenciation sociale » s'est « désormais généralisée, au point que des amateurs présentent souvent eux-mêmes leurs goûts exclusivement comme des signes sociaux, déterminés par leur origine, qu'ils savent relatifs, historiques, prétextes à des rituels divers – et c'est paradoxalement le sociologue qui doit "dé-sociologiser" l'amateur pour qu'il reparle de son plaisir » (« Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût », Olivier Donnat *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 289).

portée par les seuls sociologues, surtout dans ces « années 1968 » auxquelles nous nous sommes intéressés – ne laisse pas indemnes ceux qui en profitent et qui doivent, dans un effort de relégitimation, compléter et/ou réinterpréter leur capital culturel en le distinguant de ces formes traditionnelles, ascétiques et sacralisées de la haute culture que les enquêtes universitaires, les expertises publiques et les contestations sociales ont dénoncé comme des instruments de domination cachés. Désormais, se légitimer culturellement, c'est aussi, paradoxalement, se différencier des marques traditionnelles de la légitimité culturelle, devenues délégitimantes (en partie du moins ou dans certains contextes) – passer de « l'évitement des classes inférieures au refoulement des sentiments de supériorité », pour reprendre une formule de Cas Wouters[88] –, ce que permet l'investissement contrôlé dans les cultures populaires ou l'adoption d'un rapport plus hédoniste et/ou transgressif aux produits de la culture savante[89]. On peut se demander aussi si les effets de mobilité socio-culturelle, même limités, provoqués par ces entreprises de démocratisation et par les transformations sociales concomitantes n'ont pas participé à faire entrer à la fois parmi les publics et parmi les producteurs et intermédiaires des différents genres de la culture légitime des individus plus sensibles, par leurs origines et leurs trajectoires, aux bénéfices possibles d'un desserrement des contraintes et des hiérarchies culturelles[90].

Les différentes doctrines d'action culturelle dont nous avons analysé les usages au fil de cette étude ne doivent donc pas être comprises seulement comme des réponses à de nouveaux problèmes politiques et à des critiques extérieures ; elles se produisent aussi sur le fond de ces transformations plus générales du corps social. De même que l'on pourrait associer au développement d'un goût cultivé « omnivore » l'émergence de politiques culturelles plus

[88] Cas Wouters, « Comment les processus de civilisation se sont-ils prolongés ? De la "seconde nature" à la "troisième nature" », *Vingtième siècle*, n°106, 2010, p. 170.

[89] Nous rejoignons là les analyses stimulantes de Sam Friedman et Aaron Reeves dans un article récent : « From Aristocratic to Ordinary Shifting Modes of Elite Distinction », *American Sociological Review*, vol. 85, n°2, 2020, en particulier p. 341-343. A partir d'un recensement des loisirs affichés par les membres du *Who's Who* depuis 1850, ceux-ci identifient l'émergence progressive, depuis l'après-Seconde guerre mondiale, d'un nouveau mode de distinction, qualifié d'« ordinaire », car fondé sur l'« expression de préférences culturelles du quotidien » : loin de marquer la dissolution des stratifications culturelles et sociales, celle-ci permettrait de répondre à une insécurité croissante des élites quant aux fondements de leur position sociale et à prévenir les critiques éventuelles d'un public élargi, hostile aux formes agressives et condescendantes de domination sociale associées aux modes traditionnels de distinction culturelle – et ces élites y seraient d'autant plus portées que les inégalités socio-économiques dont elles profitent se sont accrues depuis les années 1980.

[90] C'est plus ou moins l'hypothèse de Louis Pinto, en apparence contraire donc à celle de Friedman et Reeves, mais pas nécessairement incompatible avec celle-ci : « On peut voir dans l'élévation des taux de scolarité secondaire et supérieure parmi de nouveaux groupes sociaux l'une des conditions de possibilité de la nouvelle définition anti-élitiste de la culture : entre les individus qui sont détenteurs de la culture légitime et ceux qui en sont dépossédés apparaît un ensemble de positions intermédiaires caractérisées par une expérience négative de l'ordre culturel jugé "rigide", "répressif", etc. » (« Déconstruire Beaubourg », *op. cit.*, p. 102). Cependant l'observation, dans les enquêtes de publics, de classes moyennes particulièrement désorientées par Beaubourg peut laisser planer certains doutes sur la validité de cette hypothèse (non démontrée) d'une révolte contre la haute culture traditionnelle de la classe moyennement et/ou nouvellement cultivée, si l'on peut dire. Il pourrait être intéressant à cet égard de se pencher de manière plus systématique que nous ne l'avons fait sur la sociologie des décideurs artistiques, pour vérifier si, au-delà de l'effet de renouvellement générationnel, les intermédiaires publics les plus avant-gardistes correspondent effectivement à des trajectoires de « nouveaux arrivants » dans les classes cultivées, par opposition aux profils plus conservateurs du type Bozo ou Haftmann.

populistes, à la fois comme effet et comme facteur de ce développement, on peut décrire le révolutionnarisme culturel comme une traduction possible, en termes de stratégie d'action artistique ou institutionnelle, d'un processus diffus d'informalisation du rapport à la culture – pour reprendre cette fois une notion de Norbert Elias. Elaborée plutôt à partir d'une sociologie des mœurs[91], mais extensible à d'autres activités sociales comme les pratiques culturelles[92], la notion d'informalisation vise à décrire le relâchement ou la disparition d'anciennes conventions sociales plus ou moins formalisées comme une nouvelle étape du « processus de civilisation » théorisé par le sociologue dans les années 1930 : après un second stade marqué par la lente constitution d'un surmoi contraignant, c'est-à-dire d'une contrainte sociale intériorisée se substituant à l'exercice violent et désordonné de la contrainte physique extérieure dans les sociétés féodales, l'époque contemporaine verrait l'encouragement à un paradoxal « relâchement contrôlé des contrôles »[93], compris comme une nouvelle étape dans l'intériorisation des mécanismes de contraintes du comportement. L'intérêt de la notion d'informalisation appliquée à la culture est d'abord qu'elle permet de compléter les diverses thèses sur le développement de l'éclectisme ou de l'omnivorisme culturel, en faisant porter l'attention sur les transformations des rapports des classes cultivées non plus seulement aux genres populaires mais à leur propre « culture cultivée », qui semblent avoir suscité moins d'intérêt et d'enquêtes[94], en partie peut-être parce qu'il est moins aisé de les objectiver par des données statistiques[95]. Concentrées sur les divers modes d'appropriation légitimes et légitimantes des cultures populaires, les nombreuses enquêtes et discussions dérivées de la thèse de Peterson n'envisagent généralement le changement du rapport à la culture savante traditionnelle que négativement, sous l'angle d'un déclin généralisé de sa pratique[96]. Celle-ci

[91] Notamment la redéfinition, depuis surtout les années 1960, des rapports entre génération ou entre femmes et hommes : voir « Transformations des standards européens de comportement au cours du XXe siècle » dans Norbert Elias, *Les Allemands. Luttes de pouvoir et développement de l'habitus aux XIXe et XXe siècles* [1989], Paris, Seuil, 2017, p. 37-64. La notion d'informalisation a été reprise et approfondie surtout par un ancien élève d'Elias, Cas Wouters : voir notamment « Comment les processus de civilisation se sont-ils prolongés ? », *op. cit.* ; et « Have Civilising Processes Changed Direction? Informalisation, Functional Democratisation, and Globalisation », *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 45, n°2, 2020, p. 293-335.

[92] Comme le défend notamment en France Erik Neveu : Annie Collovald, Erik Neveu, « Les grands lecteurs de romans policiers. Plaisirs et appropriations lectorales entre logiques de trajectoires et informalisation du rapport à la culture », Philippe Coulangeon, Julien Duval (éd.), *op. cit.*, p. 127-140 ; *Id.*, « Elias, Wouters et la théorie de l'informalisation. Un outil conceptuel pour sociologiser des régimes émotionnels et leurs effets », Isabelle Sommier, Xavier Crettiez (éd.), *Les dimensions émotionnelles du politique*, Rennes, PUR, 2012, p. 273-291.

[93] Cas Wouters, « Comment les processus de civilisation se sont-ils prolongés ? », *op. cit.*, p. 174.

[94] Cette évolution était cependant déjà esquissée dans *La Distinction* : « la distinction bourgeoise se définit toujours, tant dans la manière de parler que dans la manière de tenir le corps, par la *détente dans la tension*, l'aisance dans la tenue et la retenue, combinaison rare, hautement improbable, de propriétés antagonistes. Et tout se passe comme si la lutte qui oppose la vieille bourgeoisie à la nouvelle avait pour enjeu le privilège accordé à l'un ou l'autre des contraires que la distinction doit concilier : tandis que les juniors de la classe dominante et la nouvelle bourgeoisie dénoncent la rigueur crispée de la vieille bourgeoisie collet monté et prêchent la "décrispation" et le style de vie "détendu", la vieille bourgeoisie condamne le style de vie "relâché" de la nouvelle bourgeoisie et réclame, en matière de langage ou de mœurs, plus de tenue et de retenue » (*op. cit.*, p. 358).

[95] Voir les remarques à ce sujet d'Antoine Hennion dans « Ce que ne disent pas les chiffres… », *op. cit.*

[96] Un constat largement documenté : voir, dans le cadre français, Olivier Donnat, *Les Français face à la culture.*

pourtant n'a pas disparu, elle continue d'accaparer la majeure part des investissements scolaires et culturels publics, mais elle n'est pas pratiquée de la même manière qu'elle pouvait l'être cinquante ans auparavant : la seule comparaison d'une salle d'exposition de la Biennale de Venise, de la documenta ou du MNAM à quinze ans d'intervalle, entre la fin des années 1950 [6, 7, 8, 10, 14] et le début des années 1970 [56, 75, 76, 80, 81, 95], fait apparaître très visiblement cette transformation, qui touche aussi bien au choix et à la présentation des œuvres qu'au comportement du public et à sa manière de se rapporter à celles-ci, quand bien même la structure de sa composition sociale n'a pas fondamentalement changé. En ce sens, la « baisse d'intensité de la foi en la culture littéraire et artistique »[97] ne doit pas seulement être lue comme une dégradation progressive et subie du respect des individus à faible et moyen capital culturel envers les produits traditionnels de la culture savante, mais aussi comme un abandon assumé des formes les plus ritualisées et hiératiques de cette foi par les initiés eux-mêmes : on n'imagine plus guère, y compris parmi les représentants publics de ces classes cultivées, tenir un discours sur l'art à la manière de Malraux. Le culte de l'« Art » apparaît comme une religion en déclin, que les réformateurs des politiques culturelles après 1968 aussi bien que les hérétiques des avant-gardes « anti-art » ont participé à profaner et séculariser.

D'autre part, la thèse de l'informalisation culturelle souligne que, pas plus que l'éclectisme des classes cultivées ne signifie la disparition de la stratification entre pratiques culturelles légitimes et moins légitimes, l'informalisation, c'est-à-dire le relâchement du rapport aux codes traditionnels de la haute culture, ne signifie sa dissolution dans le grand tout d'une culture désormais partagée. Loin de représenter « une transition vers l'absence de règles », un « relâchement du canon comportemental et sans lequel une société se décomposerait »[98], comme le veut une certaine déploration conservatrice sur « la perte des valeurs » provoquée par 1968 ou plus subtilement sur les dangers de la « permissivité »[99], cette informalisation représente non pas moins d'autocontrôle mais bien plus d'autocontrôle. Appliquée au cas de la production et de l'appréciation des œuvres d'art, elle s'accompagne donc, non pas une disparition pure et simple de toute convention de création ou de tout critère d'évaluation, mais du passage de règles formalisées (ou du moins explicitables) et relativement stables à des normes beaucoup plus diffuses, ineffables et mouvantes, réclamant une grande maîtrise de l'histoire de l'art et une connaissance étendue de son actualité pour identifier les

De l'exclusion à l'éclectisme, Paris, La Découverte, 1994, p. 127-140 ; Bernard Lahire, *La culture des individus*, *op. cit.*, p. 559-612 ; Philippe Coulangeon, *Culture de masse et société de classes*, *op. cit.*, p. 209-217.

[97] Bernard Lahire, *La culture des individus*, *op. cit.*, p. 559.

[98] Norbert Elias, « Transformations des standards européens de comportement… », *op. cit.*, p. 64.

[99] Une déploration qu'applique par exemple Nathalie Heinich à l'art-contemporain dans *Le Triple jeu…*, *op. cit.*, p. 338 *sqq*. Wouters explique d'emblée que la notion d'informalisation est pensée comme un substitut à celle de « permissivité » jugée trop normative et considérée comme une source possible de confusion sur la nature véritable du processus en question, notamment parce que celui-ci n'implique pas un affaiblissement pur et simple du degré de contrainte sociale (« Have Civilising Processes Changed Direction? », *op. cit.*, p. 294).

références négatives ou positives à d'autres œuvres et tendances passées et contemporaines et pour sentir intuitivement, à force de comparaisons, les différences et les similarités qui permettent de se repérer dans la masse de la production artistique. Si l'on admet donc que l'informalisation du rapport aux produits de la haute culture n'est pas tant l'expression d'une perte de respect pour « la valeur esprit »[100] qu'un trait en voie de diffusion de la légitimité culturelle, on peut en déduire qu'elle produit aussi ses propres effets d'exclusion. Comme le suggère Elias, l'« informalisation implique […] une sollicitation plus forte de l'appareil de contrôle de soi et, en même temps, une expérimentation plus fréquente, une insécurisation culturelle : on ne peut plus vraiment s'en tenir à des modèles »[101]. Dans le cas des arts plastiques, comme le montrait l'enquête sur le public du Centre Pompidou par laquelle nous avons ouvert cette réflexion, il est possible en particulier que, pour qui ne dispose pas d'un capital culturel élevé, la confrontation directe avec ce type de production artistique non-conventionnelle, qui plus est dans des cadres institutionnels qui la redoublent par leurs modes de monstration, plutôt que de produire le soulagement d'un relâchement de normes inhibitrices, produise chez une partie de ce public une forme d'inquiétude. Ils peuvent aussi, pour un public à capital culturel intermédiaire, apparaître comme une agression envers des valeurs qu'il s'efforce (ou s'est efforcé) d'acquérir avec une certaine peine et vis-à-vis desquelles il entretient encore la relation de déférence d'un demi-initié[102]. De fait, même pour un public de « bonne volonté », l'accession à la légitimité culturelle est compliquée d'un degré supplémentaire par ce type d'évolution, puisqu'il s'agit désormais à la fois de maîtriser les conventions et traditions de l'art muséal et les modalités acceptables et reconnues de leur remise en cause. A l'inverse, le plaisir pris à ces jeux de transgressions codées et maîtrisées est peut-être surtout sensible, praticable et appréciable pour des classes auxquelles ces normes et le respect qui leur est dû ont été inculquées dès le plus jeune âge et sont au principe de l'autocontrôle qu'elles exercent habituellement sur l'expression de leurs goûts et leurs manières de se rapporter aux œuvres[103].

[100] Selon la formule de Paul Valéry, que reprend Bernard Lahire dans *La culture des individus*, *op. cit.*, p. 559.

[101] Norbert Elias, « Transformations des standards européens de comportement… », *op. cit.*, p. 57.

[102] C'est une hypothèse que formulait déjà Bourdieu dans *La Distinction*, à propos justement de la réception par les classes populaires des reportages télévisés sur les œuvres de Beaubourg : « on observe ainsi le désarroi, qui peut aller jusqu'à une sorte de panique mêlée de révolte, devant certains objets exposés – je pense au tas de charbon de Ben exposé à Beaubourg peu après l'ouverture – dont l'intention parodique, entièrement définie par référence à un champ et à l'histoire relativement autonome de ce champ, apparaît comme une sorte d'agression, de défi au bon sens et aux personnes de bon sens. […] Les spectateurs des classes populaires s'insurgent, non seulement parce qu'ils ne sentent pas la nécessité de ces jeux purs, mais parce qu'ils comprennent parfois qu'ils tiennent leur nécessité de la logique d'un certain champ de production, qui, par ces jeux mêmes, les exclut » (*op. cit.*, p. 34-35). Nous nous aventurons néanmoins dans ces dernières pages vers des hypothèses assez spéculatives, qu'il faudrait pouvoir étayer par des enquêtes empiriques : il serait intéressant surtout de pouvoir objectiver et mesurer la répartition relative des effets de désinhibition et d'insécurisation culturelles que peuvent susciter ce type d'institutions artistiques, en les rapportant aux principales variables sociales.

[103] De même, Passeron note que « *la "démocratisation" d'un rapport social* », comprise comme « diminution de l'autorité d'imposition que possède sur son partenaire le bénéficiaire de la dissymétrie dans une interaction », « n'est que rarement ou faiblement corrélée avec la démocratisation du *recrutement social* d'une institution selon les domaines, les publics et les générations », donnant pour exemple le domaine éducatif où telle « enquête montrait

La persistance de fortes inégalités socio-culturelles face à ces institutions artistiques novatrices apparaît d'autant plus probable que, comme nous l'avons suffisamment souligné, ce relâchement culturel n'implique pas, le plus souvent, l'abandon des logiques sélectives, classificatrices et hiérarchisantes au principe de la constitution d'une culture légitime, de sorte que ce type de rapport informalisé à l'art muséal, que promeut le révolutionnarisme culturel, peut produire aux yeux d'un public profane une expérience contradictoire et déstabilisante, vécue non sans raison comme une nouvelle forme d'exclusion, redoublée par la dénégation apparente ou la mise à distance ironique, dans les œuvres et les manifestations hautement référencées qui en sont à l'origine, de leur appartenance à une culture d'élite. Elle produit ainsi un type d'exclusion sociale qui n'offre pas de prise évidente à la dénonciation classique des contraintes imposées par des mécanismes de domination. Plus encore, elle peut tendre, au contraire, à rabattre la réaction à l'exclusion sociale sur une dénonciation de la dissolution des normes autrefois dominantes. Autrement dit, si la contestation des conventions traditionnelles et effectivement excluantes de la culture légitime ne s'accompagne pas d'entreprises visibles et d'effets objectifs de réduction de ces privilèges, à la fois en termes d'amélioration des chances d'accès d'un public élargi (par l'éducation et par des accompagnements didactiques notamment) et en termes de reconnaissance concrète de sa dignité culturelle (par une meilleure prise en compte de ses attentes et volontés, des dispositifs de médiation aux modes de fonctionnement mêmes de ces institutions), la contestation du privilège culturel peut se transformer en une critique de l'autonomie artistique et un appel à renverser le mouvement de dérégulation des critères de production et d'appréciation des œuvres. Sans épuiser bien sûr l'explication des expressions populaires de conservatisme esthétique ou d'anti-intellectualisme[104], ce mécanisme encourage bien l'alliance a priori contre-nature, que nous avons déjà évoquée plus haut, entre les critiques des inégalités socio-culturelles et les défenseurs traditionnalistes de la culture légitime, dont les valeurs sont objectivement déclinantes (d'après toutes les enquêtes sur les pratiques culturelles de la population), mais qui bénéficient ainsi d'un soutien populaire nouveau et, en un sens, inespéré. On peut certes dénoncer la confusion à l'origine de cette convergence entre critiques populistes et légitimistes, mais elle apparaît comme le reflet symétrique (et au moins en partie comme l'effet) d'une critique non moins contradictoire des formes traditionnelles de la légitimité culturelle qui ne remet pas en cause pour autant les effets de domination et d'exclusion dont elle est au principe –

au contraire qu'en cette période de transformation rapide des mœurs et des recrutements sociaux de l'École et de l'Université, les élèves d'origine populaire restaient plus demandeurs d'organisation rationnelle et de directives explicites que les élèves originaires de familles à capital culturel élevé, plus demandeurs, eux, d'autonomie » (« Consommation et réception de la culture », *op. cit.*, p. 379).

[104] Pour un très intéressant essai d'appariement des préférences culturelles et des préférences politiques (rapportées aux appartenances socio-professionnelles et générationnelles des populations concernées), voir Philippe Coulangeon, *Culture de masse et société de classe*, *op. cit.*, p. 333-353.

et une telle hypothèse pourrait sans doute être étendue à d'autres secteurs de la vie culturelle et intellectuelle, au-delà du seul cas de l'art-contemporain. Le révolutionnarisme culturel, en tant que stratégie d'action institutionnelle, peut donc bien s'apparenter, s'il se limite au seul choix des œuvres et de la programmation, sans agir sur les modalités de leur réception, à « une transgression légitime des hiérarchies » et finalement, le temps passant, à « une forme routinisée et stéréotypée de subversion symbolique, à la fois proche et lointaine des formes plus nobles pratiquées par les avant-gardes artistiques »[105], désormais tout à fait détachée de leurs ambitions originelles d'ébranlement de l'ordre établi.

D'un autre côté, s'il ne bouscule peut-être pas l'existence d'une stratification socio-culturelle en tant que telle, il en modifie en revanche les critères et les modalités d'expression, dont il n'est pas impossible de penser qu'ils puissent avoir à plus ou moins long terme des effets sur cette stratification inégalitaire (dans un sens ou dans l'autre). Il révèle surtout deux changements majeurs dans la définition de la légitimité culturelle, qui se sont lentement affirmés depuis le 19e siècle jusqu'à leur sanction officielle au cours des années 1960-1970. Celle-ci a dû, d'une part, intégrer les conséquences de l'autonomisation des producteurs artistiques en renonçant à se définir par l'imposition, plus ou moins répressive, de normes du bon goût aux artistes et à leurs intermédiaires. De cette libéralisation des modes d'affirmation de la haute culture résultent des gains de liberté effectifs et importants (quoique toujours fragiles et contestés) pour les membres des mondes de l'art. D'autre part, la légitimité culturelle ne peut plus se soutenir par elle-même, dans l'ignorance ou l'exclusion du goût populaire : dans une société démocratique libérale à haut niveau d'éducation, elle doit lui concéder certaines formes. De ce fait, elle semble se définir désormais, jusque dans une culture aussi savante et exclusive que la création plastique contemporaine, par la reconnaissance même partielle et superficielle des aspirations du populisme culturel ou, du moins, dans la mise au jour d'un écart à elle-même qui répond à une préoccupation pour ses effets sociaux, dont on peut penser qu'elle était largement absente de la formation et de l'expression des goûts des classes cultivées au début du 20e siècle encore. Cette préoccupation demeure toutefois conditionnée, consciemment ou inconsciemment, à la préservation de certains intérêts et valeurs de ces élites cultivées, plutôt que rapportée aux demandes et aux intérêts effectifs du reste de la population, dont elle ne réduit pas objectivement la marginalisation. La question reste donc ouverte quant à savoir s'il s'agit vraiment là d'un coin enfoncé dans les mécanismes de la domination socio-culturelle ou d'une manière paradoxale de les perpétuer, en refondant la légitimité qui leur permet de s'exercer.

[105] Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg », *op. cit.*, p. 102.

Liste des graphiques, tableaux et encadrés

Graphique 1. Rajeunissement des artistes exposés dans les pavillons ouest-allemand, français et américain à la Biennale de Venise, 1948-1980.

Graphique 2. Evolution de l'âge des artistes vivants exposés au MNAM et au CNAC de 1947 à 1980 (expositions monographiques).

Graphique 3. Rajeunissement des artistes allemands exposés à la documenta, 1955-1977.

Graphique 4. Rajeunissement et internationalisation des expositions personnelles d'artistes contemporains dans les institutions publiques ouest-allemandes, 1945-1980.

Tableau 1. Répartition par décennie des expositions personnelles en RFA d'artistes ouest-allemands actifs au 20e siècle, 1945-1980.

Tableau 2. Répartition par décennie des expositions personnelles en RFA d'artistes étrangers actifs au 20e siècle, 1945-1980.

Tableau 3. Le soutien du NEA aux néo-avant-gardes américaines, 1967-1980.

Graphique 5. Budget du ministère de la Culture, 1960-1983.

Graphique 6. Budget du National Endowment for the Arts, 1966-1983.

Graphique 7. Répartition du budget du département Arts visuels, 1967-1970.

Graphique 8. L'évolution des dépenses de politique culturelle en RFA et leur répartition entre l'Etat fédéral, les *Länder* et les municipalités, 1959-1971 (en millions DM).

Graphique 9. Part du budget total consacré à la dépense culturelle, pour l'Etat fédéral, les *Länder* et les municipalités, 1959-1971.

Graphique 10. Répartition des dépenses culturelles des *Länder* par secteurs, 1956-1971 (en millions de Deutsche Mark).

Graphique 11. Parts respectives de l'Etat fédéral, des *Länder* et des villes dans les dépenses artistiques (« *Kunst- und Kulturpflege* »), 1959-1971.

Graphique 12. Budget du NYSCA en valeur absolue et relative, 1961-1980.

Graphique 13. Budget du VAP et part dans le budget du NEA, 1967-1983.

Encadré 1. Expansion des activités du Visual Arts Program dans les années 1970.

Graphique 14. Evolution du nombre d'expositions, du budget et de la fréquentation annuels des musées et *Kunstvereine* ouest-allemands, 1968-1973.

Graphique 15. Age et renouvellement des directeurs de lieux d'exposition d'art contemporain en RFA, 1945-1980.

Graphique 16. Dépenses du SCA, 1969-1974 (en millions de Francs).

Graphique 17. Budget d'acquisition du SCA, 1969-1974 (en millions de Francs).

Bibliographie

1. Sources primaires

1.1. Divers

APOLLINAIRE Guillaume, « Les peintres futuristes italiens », *L'Intransigeant*, 7 février 1912.

BARR Jr. Alfred H., « Is Modern Art Communistic? On the contrary, says an expert, it is damned in Soviet Russia as it was in Nazi Germany », *New York Times*, 14 décembre 1952, p. 22.

BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE VENEZIA (éd.), catalogues d'exposition, 16 volumes (24e à 39e édition), 1948-1980.

BOSQUET Alain, « Trahison à Venise », *Combat*, 23 juin 1964.

BROCK Bazon, « Funktionen der bildenden Kunst » [1974], Karla Fohrbeck (éd.), *Bazon Brock. Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1977, p. 178-197.

CABANNE Pierre, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, n°968, 24-30 juin 1964.

CAMERON Duncan F., « The Museum: A Temple or the Forum », *Journal of World History*, vol. 14, n°1, 1972, p. 197-201.

CASSOU Jean (éd.), *Art et contestation*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1968.

COURTHION Pierre, *L'Art indépendant. Panorama international de 1900 à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1958.

DE KERROS Aude, *Art Contemporain, manipulation et géopolitique. Chronique d'une domination économique et culturelle*, Paris, Eyrolles, 2019.

FIEDLER Leslie, « The New Mutants », *Partisan Review*, vol. XXXII, n°4, automne 1965, p. 505-525.

GRAY Camilla, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Londres, Thames & Hudson, 1962.

HAFTMANN Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel 1954.

HIGGINS Dick, « Sur les intermédia » [1966], *Appareil* [En ligne], n°18, 2017. https://journals.openedition.org/appareil/2379 (consulté le 31 mai 2021).

JAPPE Georg, « Die Kunst wird autonom sein, oder sie wird nicht sein. Kölner Konferenz zur Kunsttheorie », Jürgen Harten, Horst Richter, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Kunstjahrbuch 2*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1972, p. 71-76.

KAPROW Allan, « The Legacy of Jackson Pollock », *ARTnews*, vol. 57, n°6, octobre 1958, p. 24-26 et 55-57.

KUSTOW Michael, « Profiles and situations of some museums of contemporary art », *Museum*, vol. XXIV, n°1, 1972, p. 33-57.

LAVERDANT Gabriel-Désiré, « De la mission de l'art et du rôle des artistes », *La Phalange* (1845), Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources* [En ligne], 2014, http://journals.openedition.org/inha/5083 (consulté le 18 avril 2019))

MARINETTI Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, accessible en ligne : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730 (consulté le 19 septembre 2019).

MCWILLIAM Neil, MENEUX Catherine, RAMOS Julie (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources* [En ligne], 2014, http://journals.open edition.org/inha/5083 (consulté le 18 avril 2019).

MOTHERWELL Robert, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn, Schultz, 1951.

NAGY Peter, « From Criticism to Complicity », *Flash Art*, n°129, été 1986, p. 46-49.

PLAGEMANN Christine et Volker, « Kunst als Ware ? », *Das Kunstwerk*, vol. XXIV, n°2, 1971, p. 3-80.

RAUSCHENBERG Robert, « Robert Rauschenberg: Between Art and Life. "Painting Relates to Both Art and Life. Neither Can Be Made. I Try to Act in the Gap between the Two." », *MoMA*, n°2, printemps 1977, p. 1-2.

SAINT-SIMON Henri de, *L'Artiste, le Savant et l'Industriel* (1824), Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (éd.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources* [En ligne], 2014, http://journals.openedition.org/inha/5083 (consulté le 18 avril 2019).

SIMON Angelika, « Ein Direktor schlägt zurück: Gegen die Programmierer der Kunst », *Die Zeit* [En ligne], n°36, 5 septembre 1969, https://www.zeit.de/1969/36/gegen-die-programmierer-der-kunst (consulté le 17 mars 2021).

1.2. Institutions artistiques

1.2.1. Allemagne de l'Ouest

AUST Günter (éd.), *Hommage à Fontana*, Von der Heydt-Museum, Wuppertal (20 septembre-2 novembre 1969), Wuppertal, Lucas-Druck, 1969.

BODE Arnold, MÜLLER-HAUCK Janni (éd.), *4. Documenta*, cat. exp., Galerie Schöne / Museum Fridericianum / Orangerie, Cassel (27 juin-6 octobre 1968), Cassel, Druck + Verl., 1968.

BOTT Gerhard (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970.

BROCK Bazon, « Das Museum als Arbeitsplatz », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 26-34.

BUNDESKUNSTSAMMLUNG (éd.), « Datenbank der Sammlung », *Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland* [En ligne] www.kunstsammlung-bund.de/kunstdatenbank/ (consulté le 15 février 2021).

BUREN Daniel, « Exposition d'une exposition », Harald Szeemann (éd.), *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*, cat. exp., documenta, Cassel (30 juin-8 octobre 1972), Cassel, Verlag documenta, 1972, p. 29.

BUSSMANN Georg (éd.), *Kunst in der Revolution : Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917-1932*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (14 avril-11 juin 1972), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1972.

BUSSMANN Georg (éd.), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, cat. exp., Frankfurter Kunstverein (15 octobre-8 décembre 1974), Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Kunstverein, 1975.

DER SPIEGEL (éd.), « Mittel mit Folgen », *Der Spiegel*, n°49, 30 novembre 1965.

DER SPIEGEL (éd.), « Jung, arm, links », *Der Spiegel*, n°35, 20 août 1972.

DOCUMENTA (éd.), *4. Documenta. Internationale Ausstellung*, cat. exp., Museum Fridericianum, Cassel (27 juin-6 octobre 1968), Cassel, Museum Fridericianum.

DOCUMENTA (éd.), *Documenta 6*, vol. 1, cat. exp., Cassel (24 juin-2 octobre 1977), Cassel, Dierichs, 1977.

FRANKE Herbert W. (éd.), *Impulse Computerkunst*, cat. exp., Kunstverein München, Munich (8 mai-7 juin 1970), Munich, Kunstverein München, 1970.

GRAF Urs et Rös, « Agence pour le travail intellectuel à la demande. Entretien avec Harald Szeemann. 28 décembre 1970 », Florence Derieux (éd.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Grenoble / Zurich, Le Magasin / JRP Ringier, 2007, p. 87-94.

HAFTMANN Werner (éd.), « Das Museum der Gegenwart », Georg Bott, *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 107-115.

HAFTMANN Werner (éd.), *documenta : Kunst des 20. Jahrhunderts*, cat. exp., Museum Fridericianum, Cassel (15 juillet-18 septembre 1955), Munich, Prestel, 1955.

HAFTMANN Werner (éd.), *II. Documenta '59*, cat. exp., Cassel (11 juillet-11 octobre 1959), Cologne, Verlag M. DuMont Schauberg, 1959.

HAFTMANN Werner (éd.), *Documenta III*, cat. exp., Alte Galerie / Museum Fridericianum / Orangerie, Cassel (27 juin-5 octobre 1964), Cologne, Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.

HAFTMANN Werner, « Aus dem Festvortrag zur Jahrhundertfreier der Hamburger Kunsthalle, 1969 », *Id.*, *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Cologne, DuMont, 1980, p. 131-135.

HARTEN Jürgen, DE LA MOTTE Manfred, RUHRBERG Karl, SCHMIED Wieland (éd.), *Kunstjahrbuch 1*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1970.

HARTEN Jürgen, RICHTER Horst, RUHRBERG Karl, SCHMIED Wieland (éd.), *Kunstjahrbuch 2*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1972.

HARTEN Jürgen, « Wem dienen wir eigentlich, warum und wie? Von der Schwierigkeit, zeitgenössische Kunst öffentlich zu vermitteln », Horst Richter, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Das Kunstjahrbuch 77/78*, Mayence, Alexander Baier-Presse, 1978, p. 126-125-131.

HERZOGENRATH Wulf (éd.), *50 Jahre Bauhaus*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (5 mai-28 juillet 1968), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1968.

HERZOGENRATH Wulf (éd.), *Video-Bänder aus Anlass der Austellung « Projekt 74. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre »*, cat. exp. Kunsthalle Köln / Kölnischer Kunstverein, Cologne (6 juillet-8 août 1974), Cologne, Kölnischer Kunstverein.

HERZOGENRATH Wulf (éd.), *Radical Software: contents 1970-74*, cat. exp., Kölnischer Kunstverein, Cologne (14 janvier-23 février 1975), Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1975.

HERZOGENRATH Wulf (éd.), *Vom Dadamax zum Grüngürtel – Köln in den 20er Jahren*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein (15 mars-11 mai 1975), Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1975.

JOACHIMIDES Christos M., « Versuch einer Strukturanalyse der Situation der Bildenden Kunst in Berlin », *Id.* (éd.), *Szene Berlin Mai '72*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein Stuttgart (26 mai-18 juin 1972), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1972, n.p.

LEBEER Irmeline, « Le profil du visiteur de musée 1972 : un projet de Hans Haacke », *Chroniques de l'art vivant*, n°35, décembre 1972-janvier 1973, p. 22-23.

LEERING Jean, « Primäre und sekundäre Wirkung der Kunst in unserer Wirklichkeit », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 27-36.

LEPPIEN Helmut R., « Das Museum hat einem Januskopf », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 171-174.

LEPPIEN Helmut R., SCHNEEDE Uwe M. (éd.), *Vom Surrealismus bis zur Pop-art 100 Werke aus dem Museum of Modern Art, New York*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (12 novembre-27 décembre 1970), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1970.

LEUTHÄUßER Franziska (éd.), *Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD* [En ligne], https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/ (consulté le 25 novembre 2021).

MACK Heinz, UECKER Günther, « Setzt das Museum noch Maβstäbe? », *Die Zeit* [En ligne], n°38, 19 septembre 1969, https://www.zeit.de/1969/38/setzt-das-museum-noch-massstaebe (consulté le 17 mars 2021).

MAHLOW Dietrich, ROTERS Eberhard, « Ein konkreter Vorschlag », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 178-184.

MERKERT Jörn, FILLOU Robert, KAHLEN Wolf (éd.), *Aktionen der Avantgarde : ADA. Environments, Happenings, Prozesse, Aktionen, Video*, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1975.

MORRIS Robert, « Regarding Documenta V », lettre datée du 6 mai 1972, initialement publiée dans *Flash Art*, n°32-33-34 [En ligne], https://flash---art.com/article/robert-morris/ (consulté le 7 septembre 2020).

MUSEUMSVEREIN ABTEIBERG (éd.), « Sammlung Etzold. 40 Jahre Mönchengladbach » [En ligne], *Mitteilungen*, septembre-octobre 2010, https://www.museumsverein-moenchengladbach.de/HTML/mitteilungen /mitteilungen_10.0910.html (consulté le 23 février 2021).

NGBK (éd.), « Archiv », *neue Gesellschaft für bildende Kunst* [En ligne], https://archiv.ngbk.de/index/jahre/ (consulté le 23 mars 2021).

NGBK (éd.), « Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft », *neue Gesellschaft für bildende Kunst* [En ligne], https://archiv.ngbk.de/projekte/funktionen-bildender-kunst-in-unserer-gesellschaft/ (consulté le 23 mars 2021).

ROSSI Horacio Garcia, THIEMANN Eugen (éd.), *Participation : à la recherche d'un nouveau spectateur. Groupe de Recherche d'Art Visuel*, cat. exp., Museum am Ostwall, Dortmund (11 février-31 mars 1968), Dortmund, Museum am Ostwall, 1968.

ROTERS Eberhard, « Zwölf Punkte zur gesellschaftlichen Relevanz der Kunst », Jürgen Harten, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Kunstjahrbuch 1*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1970, p. 63-64.

RUHRBERG Karl, « Läβt sich Kunst demokratisieren ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3 mars 1969.

RUHRBERG Karl, « Wann ist Kunst "gesellschaftlich relevant"? », Jürgen Harten, Manfred de la Motte, Karl Ruhrberg, Wieland Schmied (éd.), *Kunstjahrbuch 1*, Hanovre, Fackelträger Verlag, 1970, p. 61-63.

SCHMALENBACH Werner, « Kunst und Gesellschaft » [1968], Renate Buschann, Jörg Borström (éd.), *Zeitsprung. Rebellisches Düsseldorf 1966-1972*, Bielefeld/Leipzig, Kerber Verlag, 2007, p. 104-111.

SCHMALENBACH Werner, « Museum – quo vadis ? », Gerhard Bott (éd.), *Das Museum der Zukunft. 48 Beiträge zur Diskusion über die Zukunft des Museums*, Cologne, DuMont, 1970, p. 227-234.

SCHMIED Wieland, « Der Auftrag lautet Gegenwart. Gedanken zu einem erweiterten Museum » [En ligne], n°37, 12 septembre 1969, https://www.zeit.de/1969/37/der-auftrag-lautet-gegenwart (consulté le 17 mars 2021)

SCHNEEDE Uwe M. (éd.), *Aspekte der engagierte Kunst*, cat. exp., Hambourg, Kunstverein in Hamburg (13 septembre-11 octobre 1974), Hambourg, Kunstverein in Hamburg, 1974.

SCHELLEMANN Carlo (éd.), *Kunst als Waffe : die "ASSO" und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre*, Düsseldorf, DKP, 1971.

SELLO Gottfried, « Schau von Kassel », *Die Zeit*, 5 juillet 1968 [En ligne], https://www.zeit.de/1968/27/schau-von-kassel (consulté le 8 septembre 2020).

SMITHSON Robert, « Cultural Confinement », *Artforum*, vol. 11, n°2, p. 39.

SOHM Hanns (éd.), *Happening. Die Geschichte einer Bewegung*, cat. exp., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (28 janvier-7 mars 1971), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1971.

SZEEMANN Harald (éd.), *Documenta 5. Befragung der Realität, Bildwelten heute*, cat. exp., documenta, Cassel (30 juin-8 octobre 1972), Cassel, Verlag documenta, 1972.

VIRMOND Wolfgang (éd.), *Guernica : Kunst und Politik am Beispier Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*, cat. exp., Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (juin-juillet 1975), Berlin, NGBK, 1975.

WEDEWER Rolf, FISCHER Konrad (éd.), *Konzeption-conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung = documentation of a to-day's art tendency*, cat. exp. Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen (23 octobre-23 novembre 1969), Cologne, Westdeutscher Verlag, 1969.

1.2.2. Etats-Unis

ART WORKERS COALITION (éd.), « Documents 1 » [1969], *Primary Information* [En ligne], 2008, https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-documents-1/ (consulté le 19 mars 2020).

ART WORKERS COALITION (éd.), « Open Hearings » [1969], *Primary Information* [En ligne], 2008, https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing/ (consulté le 19 mars 2020).

GENERAL SERVICES ADMINISTRATION (éd.), *Art in Architecture Program*, Washington, General Services Administration, 1979.

HEISS Alanna (éd.), *Rooms*, cat. exp., P.S.1., New York (1er septembre-26 juin 1976), New York, Institute for Art and Urban Resources, 1977.

LARSON Kay, « Rooms with a point of view », *ARTnews*, vol. 76, n°8, octobre 1977, p. 32-38.

NATIONAL RESEARCH CENTER OF THE ARTS (éd.), *Museums USA: A Survey Report*, Washington D. C., NEA, 1975.

PISSARRO Joachim, CARRIER David, COLLINS-FERNANDEZ Gaby, « In Conversation with Alanna Heiss », *The Brooklyn Rail* [En ligne], décembre 2014-janvier 2015, https://brooklynrail.org/2014/12/publishersmessage/editorial-dec-14 (consulté le 8 novembre 2021).

1.2.3. France

ARTITUDES, n° 5, « Panique au Grand Palais », mars 1972.

BIENNALE DE PARIS (éd.), *Cinquième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (29 septembre-5 novembre 1967), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967.

BIENNALE DE PARIS (éd.), *8e Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris / Musée national d'art moderne, Paris (14 septembre-21 octobre 1973), Paris, Idea Books, 1973.

BIENNALE DE PARIS (éd.), *10e Biennale de Paris : manifestation internationale des jeunes artistes*, cat. exp. Musée d'art moderne de la ville de Paris (17 septembre-1er novembre 1977), Paris, Biennale de Paris, 1977.

BORDAZ Robert, *Le centre Beaubourg, Nouvelle Approche de l'Architecture et de la Culture*, Paris, Les Conférences des Ambassadeurs, avril 1972.

BORDAZ Robert, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Editions Ramsay, 1977.

BORDAZ Robert, « Une merveilleuse aventure », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 107-110.

BOUDAILLE Georges (éd.), *Septième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Parc Floral de Paris, Bois de Vincennes (24 novembre-1er novembre 1971), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1971.

BOUDAILLE Georges (éd.), *8e biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (14 septembre-21 octobre 1973), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1973.

BOUDAILLE Georges, « Ce qu'il faut savoir », *8e Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris / Musée national d'art moderne, Paris (14 septembre-21 octobre 1973), Paris, Idea Books, 1973, n. p.

BOUDAILLE Georges (éd.), *9e biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (19 septembre-2 novembre 1975), Paris, La Biennale / Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1975.

BOUDAILLE Georges (éd.), *10e biennale de Paris : manifestation des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (17 septembre-1er novembre 1977), Paris, La Biennale, 1977.

BOUDAILLE Georges (éd.), *XIe biennale de Paris : manifestation des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris / Centre Georges Pompiou (20 septembre-2 novembre 1980), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris / Centre Georges Pompidou, 1980.

CASSOU Jean, « L'avenir du Musée d'art moderne », *Le Monde*, 20 septembre 1973.

CASSOU Jean, « L'art et la marche du temps », *Le Figaro*, 12 février 1976.

CENTRE POMPIDOU (éd.), *Le Crocrodrome de Zig et Puce* [En ligne], https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ciyo9r/r6rA6Ld (consulté le 9 juillet 2019).

COGNIAT Raymond (éd.), *Troisième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris (28 septembre-3 novembre 1963), Paris, Musée des arts décoratifs, 1963.

COGNIAT Raymond (éd.), *Quatrième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris (29 septembre-3 novembre 1965), Paris, La Biennale, 1965.

COGNIAT Raymond, « Qui ? Pour faire quoi ? », *Le Figaro littéraire*, 4 août 1973.

COGNIAT Raymond, « Hors de toute partialité », *Le Figaro littéraire*, 11 août 1973.

DAS WERK (éd.), « Ein polyvalenter Raum für das Museum für Malerei und Skulptur, Grenoble », *Das Werk*, vol. 59, n°3, 1972, p. 162-164.

DE FARAMOND Guy, « Les incertitudes de Pontus Hultén », *Le Monde*, 29 juin 1973.

FAUCHEREAU Serge, « Conversation avec Pontus Hulten », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°141, automne 2017, p. 9-29.

FERMIGIER André, « Un trou sur la carte », *Nouvel Observateur*, n°280, 23 mars 1970.

GAUDIBERT Pierre, *Action culturelle : intégration et/ou subversion*, Paris, Casterman, 1972.

GIRAUDY Danièle, « The Children's Museum, Marseille », *Museum*, vol. 22, n°3-4, 1969, p. 226-234.

HAHN Otto, « A propos de la position communiste sur Beaubourg », *Artpress*, n°16, février 1975, p. 18-19.

HAHN Otto, « Entretien avec Pontus Hultén. Beaubourg », *Artpress*, n°8, décembre-janvier 1974, reproduit dans Catherine Millet (éd.), *Le Centre Pompidou. Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Artpress, 2017, p. 10-23.

HULTEN Pontus, « Un lieu de rencontre pour le passé et la recherche », *Le Monde*, 16 mai 1974.

HULTEN Pontus, « Le musée, lieu de communication », *Skira annuel : Art actuel*, n°, 1975, p. 126-128.

HULTEN Pontus, « Toutes les muses », *L'Arc*, n°63, 1975, p. 4-5.

HULTEN Pontus, « Le cinquième étage de Beaubourg », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 125-128.

JAMEUX Dominique, MILLET Catherine, « Beaubourg, un débat manqué », *Artpress*, n°16, février 1975, p. 2 et p. 17.

L'ARC (éd.), « Entretien avec Pontus Hulten », *L'Arc*, n°63, 1975, p. 12-16.

LASSAIGNE Jacques (éd.), *Cinquième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (28 septembre-3 novembre 1967), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967.

LASSAIGNE Jacques (éd.), *Sixième biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris (2 octobre-2 novembre 1973), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1969.

LASSAIGNE Jacques, « Tableaux à vendre ? », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1973.

LASSAIGNE Jacques, « Et les tableaux ne seront pas vendus… », *Le Figaro littéraire*, 4 août 1973.

LE MONDE (éd.), « La presse et la nomination de M. Hulten au Centre Beaubourg », *Le Monde*, 3 juillet 1973.

LEROY Marie, *Le Phénomène Beaubourg*, Paris, Syros, 1977.

MICHA René, « Débat ouvert », *L'Arc*, n°63, 1975, p. 1-3.

MICHEL Jacques, « Le Musée à la veille d'une mutation », *Le Monde*, 29 juin 1973.

MICHEL Jacques, « Le Musée national d'art moderne mis en sommeil », 11 avril 1974.

MILLET Catherine, « La 8e biennale de Paris. Un entretien avec Georges Boudaille », *Artpress*, n°6, septembre/octobre 1973, p. 4-5.

MILLET Catherine, « Beaubourg : projets et réalités », *Artpress*, n°19, juillet-août 1975, p. 10.

MILLET Catherine, « Entretien avec Pontus Hulten », Artpress, n°19, juillet-août 1975, p. 11-12.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE (éd.), *Dada. Exposition commémorative du cinquantenaire*, cat. exp. Musée national d'art moderne, Paris (30 novembre 1966-30 janvier 19767), Paris, Musée national d'art moderne, 1966.

MILLET Catherine (éd.), *Le Centre Pompidou. Les grands entretiens d'artpress*, Paris, Artpress, 2017.

PAVIE Yann, « Entretien avec Pontus Hulten », *Opus international*, n°24-25, mai 1971, p. 56-65.

PAVIE Yann, « Vers le musée du futur. Pierre Gaudibert = l'A.R.C. », *Opus International*, n°28, novembre 1971, p. 27-33.

PIANO Renzo, « Gentil mais impossible ! », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 115-118.

RADIODIFFUSION TELEVISION FRANÇAISE, « Le musée du Havre Maison de la culture », 25 juin 1961, INA [En ligne], https://www.ina.fr/video/CAF94055641 (consulté le 20 avril 2020).

RANCILLAC Bernard, *Le Regard idéologique*, Paris, Somogy / Mariette Guéna, 2000.

ROGERS Richard, « Sans Georges Pompidou… », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 111-114.

SCHNEIDER Pierre, « Beaubourg : un Concorde des arts et lettres », *L'Express*, 15 avril 1974.

WARNOD Jeanine, « Appel à tous les architectes du monde pour construire le centre d'art contemporain », *Le Figaro*, 20 novembre 1970.

1.3. Politiques culturelles

1.3.1. Allemagne de l'Ouest

BAUM Gerhard Rudolf, « Plädoyer für den Kulturstaat », *Kunstreport*, « Kunst und Staat », 4/75-1/76, p. 8-13.

BAUMANN Josef (éd.), *Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1969*, Cologne, Statistisches Amt der Stadt Köln, 1969.

BIERMANN-RATJEN Hans Harder, *Kultur und Staat. Reden und Schriften aus den Jahren 1945-1959*, Hambourg, Hauswedell, 1961.

BRANDT Willy, « Regierungserklärung vor dem Deutschen Bundestag in Bonn, 28. Oktober 1969 », Bundeskanzler Willy Brandt Stiftung (éd.), *Willy Brandt. Online Biografie*, « Bedeutende Reden » [En ligne], https://www.willy-brandt-biografie.de/quellen/bedeutende-reden/regierungserklaerung-vor-dem-bundestag-in-bonn-28-oktober-1969/ (consulté le 11 octobre 2020).

BRANDT Willy, « Materialen zum Bericht zur Lage der Nation », 11 janvier 1970 [En ligne], p. 20, https://dserver.bundestag.de/btd/06/002/0600223.pdf (consulté le 16 février 2021).

BRANDT Willy, « Braucht die Politik den Schriftsteller? Rede des Bundeskanzlers auf dem Schriftstellerkongreß am 21. November 1970 in Stuttgart », Dieter Lattmann (éd.), *Einigkeit der Einzelgänger. Dokumentation des ersten Schriftstellerkongresses des Verbandes Deutscher Schriftsteller*, Kindler, Munich, 1971, p. 9-18.

BROCK Bazon, « Die Funktion der Kunst in der Gesellschaft von morgen », Hilmar Hoffmann (éd.), *Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 255-274.

BUNDESGESETZBLATT (éd.), « Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland », *Bundesgesetzblatt*, n°1, 23 mai 1949.

COMMISSION DE LA REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE POUR L'UNESCO (éd.), *La politique culturelle de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, UNESCO, 1973.

D'HONE Armida, FREY Kurt (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1967 und 1968*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1968.

DER SPIEGEL (éd.), « Datum: 13. Dezember 1971 Betr.: Autoren-Enquete », *Der Spiegel*, n°51, 13 décembre 1971, https:// www.spiegel.de/spiegel/print/d-44914604.html (consulté le 9 février 2021).

DEUTSCHER BUNDESTAG, 6. Wahlperiod, 44. Sitzung, Bonn, 17 avril 1970, Bonn, Verlag Dr. Hans Heger, p. 2256 *sqq.* https://dserver.bundestag.de/btp/06/06044.pdf (consulté le 9 février 2021).

DEUTSCHER KÜNSTLERBUND (éd.), *Kunstreport*, « Kunst und Staat », 4/75-1/76.

DEUTSCHER STÄDTETAG (éd.), *Städtische Kulturpolitik. Empfehlungen, Richtlinien und Hinweise des Deutschen Städtetages zur Praxis städtischer Kulturpolitik 1946 bis 1970*, Berlin / Cologne / Mayence, W. Kohlhammer Verlag, 1971.

DIEKAMP Busso, *Bemerkungen. Aus 30 Jahres Schul- und Kulturpoitik in Mönchengladbach 1964-1993*, Mönchengladbach, Otto von Bylandt-Gesellschaft, 2017.

DOCUMENTARCHIV.DE (éd.), « Die Verfassung des Deutschen Reichs ["Weimarer Reichsverfassung"] vom 11. August 1919 » [En ligne], http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html (consulté le 28 août 2021).

FOHRBECK Karla, WIESAND Andreas Johannes, *Der Autorenreport*, Rowohlt, Hambourg, 1972.

FRÄNZ Peter (éd.), *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1974*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1974.

FRÄNZ Peter, D'HONE Armida (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1975-1976*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1977.

FRÄNZ Peter, FREY Kurt (éd.), *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1969-1970*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1969.

FRÄNZ Peter, FREY Kurt (éd.), *Handbuch für die Kultusministerkonferenz 1971*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1971.

FRÄNZ Peter, FREY Kurt, D'HONE Armida (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1969 und 1970*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1970.

FRÄNZ Peter, FREY Kurt, D'HONE Armida (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1971 und 1972*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1973.

GLASER Hermann, STAHL Karl Heinz, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, Munich, Juventa-Verlag, 1974.

GLASER Hermann, *La Politique culturelle en République Fédérale d'Allemagne*, Strasbourg, Conseil de la coopération culturelle, Conseil de l'Europe, 1976.

GLASER Hermann, *"Ach!". Leben und Wirken eines Kulturbürgers*, Essen, Klartext-Verlag, 2011.

GRABBE Jürgen (éd.), *Stadt und Kultur. Arbeitshilfen des Deutschen Städtetages zur städtischen Kulturpolitik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1986.

HOFFMANN Hilmar (éd.), *Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Beschreibungen und Entwürfe*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.

HOFFMANN Hilmar, « Das demokratische Museum », Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann, Alfons Spielhoff (éd.), *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1974, p. 155-168.

HOFFMANN Hilmar, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1981.

KIESLICH Günter (éd.), *Kulturpolitik der Länder. 1961-1962*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1963.

KIESLICH Günter (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1963 und 1964*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1965.

KIESLICH Günter (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1965 und 1966*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1967.

SCHÖN Wolf, « Staatskunst für die Deutschen », *Kunstforum International*, n°13, avril-mai 1975, p. 71-75.

SCHWENCKE Olaf, REVERMANN Klaus H., SPIELHOFF Alfons (éd.), *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1974.

SCHWENCKE Olaf, *Hoffen lernen. 12 Jahre Politik als Beruf*, Stuttgart, Radius-Verlag, 1985.

SELLO Gottfried, « Kleine Koalition zwischen Kunst und Politik », *Die Zeit*, 25 septembre 1970. https://www. zeit.de/1970/39/kleine-koalition-zwischen-kunst-und-politik/ (consulté le 15 février 2021).

STATISTISCHES AMT (éd.), *Verwaltungsbericht der Landhautpstadt Düsseldorf für die Zeit vom 1. Januar 1971 bis zum 31. Dezember 1973*, Cologne, Statistisches Amt, 1973.

STENDENBACH Heinrich W. (éd.), *Kulturpolitik der Länder 1960. Ein Bericht*, Bonn, Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, 1961.

SIMMER Dieter E., « Wie liberal wollen wir sein ? », *Die Zeit*, 24 janvier 1975.

1.3.2. Etats-Unis

ADAMS John, lettre du 12 mai 1780 à Abigail Adams [En ligne], Massachusetts Historical Society, « Adams Family Papers: An Electronic Archive », https://www.masshist.org/digitaladams (consulté le 10 février 2020).

ARMSTRONG Maggie, « Brian O'Doherty: "I've always led parallel lives" », *The Irish Times*, 18 octobre 2014 [En ligne], https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/brian-o-doherty-i-ve-always-led-parallel-lives-1.1966023 (consulté le 30 mai 2021).

BANFIELD Edward C., *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*, New York, Basic Books, 1984.

EDDY Junius, « Government, the Arts, and Ghetto Youth », *Public Administration Review*, juillet-août 1970, p. 399-408.

HECKSCHER August, *Foundations and the Arts. A reports of series of meetings held at the Twentieth Century Fund. Octobre 1965-February 1966*, New York, Twentieth Century Fund, 1966.

JOHNSON Lydon, discours du 22 mai 1964 à l'Université du Michigan, https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-the-university-michigan [consulté le 16 juin 2020]).

JOHNSON Lyndon B., « Remarks at the Ground-Breaking Ceremony for the John F. Kennedy Center for the Performing Arts », 2 décembre 1964, reproduit dans : *Public Papers of the Presidents of the United States. Lyndon B. Johnson: Containing the Public Messages, Speeches, and Statements of the President. 1963-1964*, vol. 2, Washington D.C., U.S. Government Printing Office, 1965, p. 1624-1626.

JOHNSON Lyndon B., « Statement by the President on the Proposed National Foundation on the Arts and Humanities. », 10 mars 1965, Gerhard Peters, John T. Woolley (éd.), *The American Presidency Project* [En ligne], https://www.presidency.ucsb.edu/documents/statement-the-president-the-proposed-national-foundation-the-arts-and-humanities (consulté le 14 septembre 2021).

JOHNSON Lyndon B., « Signing of the National Foundation on the Arts and the Humanities Act, September 29, 1965 », *LBJ Presidential Library* [En ligne], https://www.lbjlibrary.org/object/text/signing-national-foundation-arts-humanities-act-09-29-1965 (consulté le 10 septembre 2021).

KAPLAN Abbott (éd.), *The Arts in California. A Report to the Governor and the Legislature by the California Arts Commission on the Cultural and Artistic Resources of the State of California*, Sacramento, California Arts Commission, 1966.

KRAMER Hilton, « Money for the Museums », *The New York Times*, 11 mars 1973.

LANDRY Robert J., « Nixon as Top 'Arts Patron' », *Variety*, 5 juillet 1972.

NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS (éd.), *Annual Reports* [En ligne], 1965-2020, https://www.arts.gov/about/annual-reports (consulté le 10 novembre 2020).

NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS (éd.), *Annual Reports* [En ligne], 1960-1999, https://arts.ny.gov/annual-reports (consulté le 10 novembre 2020).

O'DOHERTY Brian, « Aspen no. 5+6 » [1967], *Ubuweb* [En ligne], https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html (consulté le 30 mai 2021).

O'DOHERTY Brian, « What is post-modernism? », *Art in America*, n° 59, 1971, p. 19-22.

O'DOHERTY Brian, « National Endowment for the Arts: The Visual Arts Program », *Art in America*, juillet-août 1976, p. 67-71.

PETERS Gerhard, WOOLLEY John T. (éd.), « 1964 Democratic Party Platform. One Nation, One People », *Id.* (éd.), *The American Presidency Project* [En ligne], https://www.presidency.ucsb.edu/documents/1964-democratic-party-platform (consulté le 25 février 2020).

RESEARCH DIVISION OF THE NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS, *The State Arts Agencies in 1974: All Present and Accounted For*, Washington DC, National Endowment for the Arts, avril 1978.

SCHONBERG Harold C., « Dear Uncle: The Allowance You Send Isn't Enough », *New York Times*, 17 janvier 1971.

STRONGIN Theodore, « Met, Big Loser on Year, Asks U.S. Aid », *The New York Times*, 11 décembre 1970.

U.S. CONGRESS, *Joint hearings before the Special Subcommittee on Arts and Humanities of the Committee on Labor and Public Welfare, U.S. Senate and the Special Subcommittee on Labor of the Committee on Education and Labor, House of Representatives, Eighty-ninth Congress, first session*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1965.

U.S. CONGRESS, *Amendments to the National Foundation on the Arts and the Humanities Act of 1965: Joint Hearings Before the Select Subcommittee on Education of the Committee on Education and Labor, House of Representatives, and the Special Subcommittee on Arts and Humanities of the Committee on Labor and Public Welfare, United States Senate, Ninety-first Congress, Second Session*, Washington, U.S. Government Printing Office, 1970.

WEISMAN Steven R., « Art Officials Deplore Nixon Comment », *New York Times*, 7 août 1974.

1.3.3. France

ABADIE Daniel, MOZZICONACCI Jean-François, « Entretien avec Claude Pompidou », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 176-178.

BERAUD Jeanne et Didier, *Une Aventure culturelle à Grenoble, 1965-1975*, Paris / Grenoble, Fondation pour le développement culturel / Centre d'informations et de documentation socio-culturelles de la Ville de Grenoble, 1979.

CHABAN-DELMAS Jacques, « Déclaration de politique générale », 16 septembre 1969, http://www2.assemblee-nationale.fr/14/evenements/2015/jacques-chaban-delmas/liens/la-declaration-de-politique-generale-du-16-septembre-1969-la-nouvelle-societe (consulté le 30 octobre 2020).

DAGBERT Anne (éd.), « Politique culturelle : étatisation rampante », *Artpress*, n°41, octobre 1980, p. 20-25.

DE CERTEAU Michel, *La Culture au pluriel* [1974], Paris, Seuil, 1993.

DOMECQ Jean-Philippe, « L'académisme de la provocation », *Esprit*, n°448, octobre 2018, p. 18-20.

DOMERG Henri, « Georges Pompidou, homme de culture. Une politique culturelle », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 41-44.

EMMANUEL Pierre, *Quelques remarques sur la politique culturelle à l'occasion du sixième Plan*, Paris, Fondation pour le développement culturel, 1971.

EMMANUEL Pierre, *Pour une politique de la culture*, Paris, Seuil, 1971.

FUMAROLI Marc, « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », *Le Débat*, n°77, 1997, p. 183-185.

GILMAN Bernard (éd.), *Dix ans d'action culturelle à Grenoble (1965-1975). Eléments pour un bilan*, Paris / Grenoble, service des Etudes et de la recherche du ministère de la Culture et de l'Environnement / service Evaluations et programmes de la ville de Grenoble, 1977.

GILMAN Bernard, *Le Musée, agent d'innovation culturelle*, Strasbourg, Conseil de l'Europe / Conseil de la coopération culturelle, 1977.

JO (éd.), Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère charge des affaires culturelles, *Journal Officiel de la République Française*, 26 juillet 1959, p. 7413.

JOURNAL OFFICIEL (éd.), « Circulaire du 23 février 1963 relative aux conditions de coordination administrative pour la préparation et la mise en œuvre des programmes de caractère culturel se rattachant au plan d'équipement », *Journal officiel*, 10 mars 1963.

JOURNAL OFFICIEL (éd.), Arrêté du 18 novembre 1965, « Institution de conseillers artistiques délégués à la création artistique », *Journal Officiel*, 30 novembre 1965.

LANG Jack, « Discours sur la défense de la culture contre les dominations économiques, lors de la conférence mondiale des ministres de la culture », Mexico, 27 juillet 1982, *Vie publique. Collection des discours publics* [En ligne], https://www.vie-publique.fr/discours/253868-discours-de-jack-lang-ministre-de-la-culture-lors-de-la-conference-mon (consulté le 22 juillet 2021)

MALRAUX André, « Discours prononcés à l'Assemblée nationale 1945-1976 », Assemblée nationale (éd.), *Histoire de l'Assemblée nationale* [En ligne], https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux.asp (consulté le 22 avril 2020).

MALRAUX André, interview, 1er mai 1959, *Ina.fr* [En ligne], https://www.ina.fr/video/CAF97517905 (consulté le 20 juillet 2020).

MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent* [1989], Paris, Seuil, 2012.

MICHAUD Yves, *La crise de l'Art contemporain*, Paris, PUF, 1997.

MICHEL Jacques, « Le président de la République et Mme Pompidou ont visité les manufactures nationales », *Le Monde*, 15 octobre 1969.

MICHEL Jacques, « Une politique d'aide à la création artistique », *Le Monde*, 3 février 1971.

MICHEL Jacques, « Les déclarations au "Monde" du président de la République sur l'art et l'architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972.

MORIN Edgar, « Culture adolescente et révolte étudiante », *Annales*, 24e année, n°3, mai-juin 1969, p. 765-776.

MOZZICONACCI Jean-François, « Entretien avec Jacques Rigaud », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 26-30.

MOZZICONACCI Jean-François, « Entretien avec Denise René », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 106-107.

MOZZICONACCI Jean-François, « Entretien avec Mathias Fels », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 112-115.

MOZZICONACCI Jean-François, « Entretien avec Jean Coural », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 130-134.

MOZZICONACCI Jean-François, « Entretien avec Germain Viatte », Daniel Abadie (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999, p. 179-181.

POMPIDOU Georges, « Intervention de Georges Pompidou lors de la séance du 14 mai 1968 », *Assemblée nationale* [En ligne], https://www2.assemblee-nationale.fr/15/evenements/2018/mai-68-s-invite-dans-l-hemicycle-les-seances-du-14-et-22-mai-1968/les-discours-parlementaires-de-mai-68 (consulté le 16 mai 2021).

POMPIDOU Georges, *Le Nœud gordien*, Paris, Plon, 1974.

RACINE Bruno, « L'auteur et l'acte de création » [En ligne], rapport au ministère de la Culture, janvier 2020, https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation (consulté le 13 septembre 2021).

RESTANY Pierre, « Une cinglante leçon à l'Etat », *Arts*, 19 février 1964.

REY Robert, *La Peinture moderne ou l'Art sans métier*, Paris, PUF, 1942.

REY Robert, *Contre l'art abstrait*, Paris, Flammarion, 1957.

SOULAGES Pierre, « Le destin d'une toile… », Philippe Tétard (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 27-29.

2. Sources secondaires

2.1. Généralités

2.1.1. Divers

ASSELAIN Jean-Charles, *Histoire économique du XXe siècle. Tome II : La Réouverture des économies nationales*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 1995.

ASSMANN Aleida, *Construction de la mémoire nationale. Une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1994.

AUDIER Serge, *La Pensée anti-68*, Paris, La Découverte, 2009.

BANTIGNY Ludivine, « Que jeunesse se passe ? Discours publics et expertises sur les jeunes après Mai 68 », *Vingtième Siècle*, n°98, avril-juin 2008, p. 7-18.

BANTIGNY Ludivine, « Une jeunesse rédemptrice. Interprétations et usages politiques de la contestation (autour de mai-juin 1968) », *Histoire@Politique* [En ligne], n°4, 2008, http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=04&rub=dossier&item=43 (consulté le 17 mai 2021).

BANTIGNY Ludivine, « Flux et reflux de l'idée révolutionnaire », Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (éd.), *La Vie intellectuelle en France. Vol. 3 : Le temps des crises (de 1962 à nos jours)*, Paris, Seuil, 2016, p. 302-306.

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le Nouvel esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard, 2011.

BOURDIEU Pierre, « Quelques propriétés des champs » [1976], *Questions de sociologie* [1984], Paris, Minuit, 2002, p. 113-120.

BREILLOT Sylvaine, PEANO Serge, « L'évolution du nombre de bacheliers (1851-1979) et ses conséquences sur le niveau d'instruction de la population totale », *Etudes et documents*, n°81-02, 1981, p. 3-18.

CHARLE Christophe, JEANPIERRE Laurent (éd.), *La Vie intellectuelle en France. Vol. 3 : Le temps des crises (de 1962 à nos jours)*, Paris, Seuil, 2016.

CHRISTOFFERSON Michael Scott, *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, Marseille, Agone, 2013.

DEWERPE Alain, « La "stratégie" chez Pierre Bourdieu », *Enquête* [En ligne], n°3, 1996, http://journals.openedition.org/enquete/533 (consulté le 15 mai 2021).

DREYFUS-ARMAND Geneviève, FRANK Robert, LEVY Marie-Françoise, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (éd.), *Les années 68. Le temps de la contestation* [2000], Paris, Editions Complexe, 2008

DURKHEIM Emile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1983.

DURPAIRE François, HARTER Hélène, LHERM Adrien (éd.), *La Civilisation américaine*, Paris, PUF, 2020.

ECKEL Jan, SCHILD Georg (éd.), *1968 – Verdichtung des Wandels und globaler Moment*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2019.

FINK Carole, GASSERT Philipp, JUNKER Detlef (éd.), *1968. The World Transformed* [1998], Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

FOSSIER Arnaud, MONNET Eric, « Les institutions, mode d'emploi », *Tracés* [En ligne], n°17, 2009, http://journals.openedition.org/traces/4183 (consulté le 19 janvier 2021).

GLASER Hermann, *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*, trois tomes, Francfort-sur-le-Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990.

GOBILLE Boris, « L'événement Mai 68. Pour une sociohistoire du temps court », *Annales*, 63e année, n°2, mars-avril 2008, p. 321-349.

HALL Peter D., *Inventing the Nonprofit Sector and Other Essays on Philanthropy Voluntarism, and Nonprofit Organizations*, Baltimore / Londres, The Johns Hopikins University Press, 1992.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

HORN Gerd-Rainer, *The Spirit of '68. Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

JARRIGE François, VINCENT Julien (éd.), *« La modernité dure longtemps ». Penser les discordances des temps avec Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020.

LAHIRE Bernard, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2001.

LOYER Emmanuelle (éd.), *Histoire@Politique*, dossier « Mai 68 dans le monde. Le jeu d'échelles » [En ligne], n°6, septembre-décembre 2008, https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-3.htm (consulté le 24 août 2020).

ORY Pascal, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Editions Complexe, 2008, p. 155-170.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France*, tome 4, *Le Temps des masses. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2005.

ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone, 2010.

SAPIRO Gisèle, « Champ », *Politika* [En ligne], 2017, https://www.politika.io/fr/notice/champ (consulté le 18 juin 2021).

WALD Alan M., *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill / Londres, University of North Carolina Press, 1987.

WINKLER Heinrich A., *Histoire de l'Allemagne XIXe-XXe siècle*, Paris, Fayard, 2005.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, 2014.

2.1.2. Autour du comparatisme en histoire et en sciences sociales

BOUSSAGUET Laurie, DUPUY Claire, « L'analyse des politiques publiques à l'épreuve de la comparaison », *Revue internationale de politique comparée*, n°21, 2014, p. 97-119

ESCUDIER Alexandre, « "Temporalisation" et modernité politique : penser avec Koselleck », *Annales*, 64e année, n°6, 2009, p. 1269-1301.

ESPAGNE Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, n°17, 1994, p. 112-121.

ESPAGNE Michel, « Cultural Transfers in Art History », Thomas Dacosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (éd.), *Circulations in the Global History of Art*, Londres / New York, Routledge, 2016, p. 98-112.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art », *Romantisme*, n°163, 2014, p. 63-78.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « La discordance des temps mise en œuvre. Une relecture au prisme de l'art moderne », François Jarrige, Julien Vincent (éd.), *« La modernité dure longtemps ». Penser les discordances des temps avec Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020, p. 161-180.

JULIEN Elise, « Le comparatisme en histoire. Rappels historiographiques et approches méthodologiques », *Hypothèses*, n°8, 2005, p. 191-201.

KOSELLECK Reinhart, notamment « Histoire, histoires et structures temporelles formelles » [1973], *Id.*, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Editions de l'EHESS, 2016, p. 149-162.

LEMIEUX Cyril, « Faut-il en finir avec le comparatisme ? », *L'Homme*, n°229, 2019, p. 169-1984.

NOIRIEL Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2008.

REVEL Jacques (éd.), *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard / Seuil, 1996.

SAPIRO Gisèle, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n°5, 2013, p. 70-85.

WERNER Michael, ZIMMERMANN Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 58e année, n°1, 2003, p. 7-36.

WERNER Michael, ZIMMERMANN Bénédicte (éd.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004.

2.1.3. Sociologie politique et analyse des politiques publiques

BOURDIEU Pierre, « L'opinion publique n'existe pas » [1972], *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 222-235.

BOURDIEU Pierre, *Sur l'Etat. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Raisons d'agir / Seuil, 2012.

BOUSSAGUET Laurie, JACQUOT Sophie, RAVINET Pauline (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019.

DE GAULLE Jean, *L'Avenir du Plan et la place de la planification dans la société française*, Paris, La Documentation française, 1994.

DOBRY Michel, *Sociologie des crises politiques*, Paris, Presses de Science Po, 2009.

DUBOIS Vincent, « L'action de l'Etat, produit et enjeu des rapports entre espaces sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°201-202, 2014, p. 11-25.

GARRAUD Philippe, « Politiques nationales : élaboration de l'agenda », *L'Année sociologique*, troisième série, vol. 40, 1990, p. 17-41.

GIRAUD Olivier, « Une école allemande d'analyse des politiques publiques entre traditions étatiques et théoriques », *Revue française de science politique*, vol. 52, n°1, 2002, p. 5-21.

HASSENTEUFEL Patrick, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2011.

KING Desmond, LE GALES Patrick, « Sociologie de l'État en recomposition », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n° 3, 2011, p. 453-480.

KING Desmond, LIEBERMAN Robert C., « L'État aux États-Unis : nouvelles perspectives de politique comparée. Pour en finir avec le mythe de l'État "faible" », *Revue française de sociologie*, vol. 52, n°3, 2011, p. 481-507.

LABORIER Pascale, « Historicité et sociologie de l'action publique », *Id.* et Dany Trom (éd.), *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF, 2003, p. 419-462.

LEVY Julien, WARIN Philippe, « Ressortissants », Laurie Boussaguet, Sophie Jacquot, Pauline Ravinet (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 555-561.

MENY Yves, THOENIG Jean-Claude, *Politiques publiques*, Paris, PUF, 1990.

MULLER Pierre, « L'analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l'action publique », *Revue française de science politique*, vol. 50, n°2, 2000, p. 189-208.

NAY Olivier, SMITH Andy (éd.), *Le Gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action politique*, Paris, Economica, 2002.

NAY Olivier, SMITH Andy, « Les intermédiaires en politique : médiations et jeux d'institutions », *Id.* (éd.), *Le Gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action politique*, Paris, Economica, 2002, p. 47-86.

NOVAK William J., « The Myth of the "Weak" American State », *The American Historical Review*, vol. 113, n° 3, juin 2008, p. 752-772.

PALIER Bruno, SUREL Yves, « Les "trois I" et l'analyse de l'Etat en action », *Revue française de science politique*, vol. 55, 2005, p. 7-32.

PALIER Bruno, « *Path Dependence* », Laurie Boussaguet, Sophie Jacquot, Pauline Ravinet (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 446-453.

SKOWRONEK Stephen, « Present at the Creation: The State in Early American Political History », *Journal of the Early Republic*, vol. 38, n°1, printemps 2018, p. 95-103.

WEBER Max, « Le métier et la vocation d'homme politique » [1919], *Le Savant et le politique*, Paris, Editions 10/18, 1963.

2.2. Sociologie de l'art et de la culture

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, 2010.

BEHNKE Christoph, « The Curator as Arts Administrator? Comments on Harald Szeemann and the Exhibition "When Attitudes Become Form" », *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, n°40, 2010, p. 27-42.

BELLAVANCE Guy , « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitatives et qualitatives », *Sociologie de l'art*, n°9-10, 2006, p. 125-143.

BENSE FERREIRA ALVES Celia, HAMMOU Karim, « Les mondes de l'art au-delà des artistes », Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff (éd.), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014, p. 3-13.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* [1966], Paris, Editions de Minuit, 1969.

BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126.

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, 1977, p. 3-43.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? » [1980], *Questions de sociologie* [1984], Paris, Minuit, 2002, p. 207-221.

BOURDIEU Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°19-20, 1987, p. 6-19.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, septembre 1991, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir / Seuil, 2013.

BOURDIEU Pierre, « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, 2013, p. 4-37.

BREHIN Yannick, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2013.

BRYSON Bethany, « What about the univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education », *Poetics*, n°25, 1997, p. 141-156.

BUCH Esteban, « L'autonomie », Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer, Carole Talon-Hugon (éd.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 23-32.

CHARLE Christophe, « *Opus Infinitum*. Genèse et structure d'une œuvre sans fin » dans Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir / Seuil, 2013, p. 529-545.

CHRISTIN Angèle, DONNAT Olivier, « Pratiques culturelles en France et aux Etats-Unis. Eléments de comparaison 1981-2008 », *Culture études*, année 2014, n°1, p. 1-16.

COLLOVALD Annie, NEVEU Erik, « Les grands lecteurs de romans policiers. Plaisirs et appropriations lectorales entre logiques de trajectoires et informalisation du rapport à la culture », Philippe Coulangeon, Julien Duval (éd.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 127-140.

COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux : le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n°1, janvier-mars 2003, p. 3-33.

COULANGEON Philippe , DUVAL Julien (éd.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013.

COULANGEON Philippe, *Culture de masse et société de classes. Le goût de l'altérité*, Paris, PUF, 2021.

CRANE Diana, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1987.

DANKO Dagmar, *Kunstsoziologie*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012.

DIMAGGIO Paul J., POWELL Walter W., « The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields », *American Sociological Review*, vol. 48, n°2, avril 1983, p. 147-160.

DIMAGGIO Paul (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts : Studies in Mission and Constraint*, New York, Oxford University Press, 1987.

DIMAGGIO Paul, « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston » [1982], *Id.* (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts : Studies in Mission and Constraint*, *op. cit.*, p. 41-61.

DIMAGGIO Paul J., POWELL Walter W., « Le néo-institutionnalisme dans l'analyse des organisations », *Politix*, vol. 10, n°40, 1997, p. 113-154.

DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

DONNAT Olivier , TOLILA Paul (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

ELIAS Norbert, « Transformations des standards européens de comportement au cours du XXe siècle », *Id.*, *Les Allemands. Luttes de pouvoir et développement de l'habitus aux XIXe et XXe siècles* [1989], Paris, Seuil, 2017, p. 37-64.

FABIANI Jean-Louis, « Peut-on encore parler de légitimité culturelle ? », Olivier Donnat, Paul Tolila (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 305-317.

FRIEDMAN Sam, REEVES Aaron, « From Aristocratic to Ordinary Shifting Modes of Elite Distinction », *American Sociological Review*, vol. 85, n°2, 2020, en particulier p. 341-343.

GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989.

HEINICH Nathalie, POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n°1, janvier-mars 1989, p. 29-49.

HEINICH Nathalie, « Expertise et politique publique de l'art contemporain : les critères d'achat dans un FRAC », *Sociologie du Travail*, vol. 39, n°2, 1997, p. 189-209.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

HEINICH Nathalie, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, Paris, Hermann, 2010.

HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets* [1998], Paris, Fayard, 2012.

HEINICH Nathalie, « De la transgression en art contemporain », Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (éd.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 111-124.

HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût », Olivier Donnat, Paul Tolila (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 297-304.

JEANPIERRE Laurent, ROUEFF Olivier (éd.), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014.

JOUHAUD Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée », *Histoire & Mesure*, vol. XXIII, n°2, 2008, p. 3-34.

KARSTEIN Uta, ZAHNER Nina Tessa, « Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes », *Id.* (éd.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden, Springer, 2017, p. 1-48

LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006.

LEVINE Lawrence, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis* [1988], Paris, La Découverte, 2010.

LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine, SOFIO Séverine (éd.), *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014.

MCCLELLAND Charles E., *Prophets, Paupers, or Professional? A Social History of Everyday Visual Artists in Modern Germany, 1850-Present*, Berne, Peter Lang, 2003.

MENGER Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MOULIN Raymonde, « Marché de l'art et bureaucratie culturelle » [1981], *Id.*, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 107-114.

MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.

MOUREAU Nathalie MOUREAU, « Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition », *Legicom*, n°36, 2006, p. 101-113.

NEVEU Erik, « Elias, Wouters et la théorie de l'informalisation. Un outil conceptuel pour sociologiser des régimes émotionnels et leurs effets », Isabelle Sommier, Xavier Crettiez (éd.), *Les dimensions émotionnelles du politique*, Rennes, PUR, 2012, p. 273-291.

OTTE Gunnar, « Programmatik und Bestandsaufnahme einer empirische-analytischen Kunstsoziologie », *Sociologia Internationalis*, vol. 50, n°1-2, 2012, p. 115-143.

PACOURET Jérôme, HAUCHECORNE Mathieu, « Autonomies des arts et de la culture », *Biens symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], n°4, 2019, https://revue.biens-symboliques.net/326 (consulté le 1er juillet 2019).

PASSERON Jean-Claude, « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le raisonnement sociologique* [1991], Paris, Albin Michel, 2006, p. 445-508.

PASSERON Jean-Claude, « Consommation et réception de la culture », Olivier Donnat, Paul Tolila (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 361-390.

PETERSON Richard, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, n°5, octobre 1996, p. 900-907.

PETERSON Richard, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, printemps 2004, p. 145-164.

ROUEFF Olivier, « Les homologies structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », Philippe Coulangeon, Julien Duval (éd.), *Trente ans après* La Distinction *de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164.

ROUEFF Olivier, « De la légitimité du jazz », Olivier Donnat, Paul Tolila (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 319-341.

ROUEFF Olivier, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation », Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (éd.), *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014, p. 185-202.

ROUEFF Olivier, « La grandeur de Manet », *La Vie des idées* [En ligne], mars 2014, https://laviedesidees.fr/La-grandeur-de-Manet.html (consulté le 1er mars 2021).

SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales*, 49e année, n°2, 1994, p. 395-406.

SANSEIGNE Francis, « L'art du sociologue en sociologue de l'art. Remarques sur le Manet de Bourdieu », *Lectures* [En ligne], 2014. https://journals.openedition.org/lectures/14646 (consulté le 16 juin 2021).

SAPIRO Gisèle, « Les professions intellectuelles entre l'Etat, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement social*, n°214, 2006, p. 3-18.

SAPIRO Gisèle, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], n°4, 2019, http://journals.openedition.org/bssg/327 (consulté le 5 décembre 2020).

SCHULZE Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Francfort / New York, Campus Verlag, 1997.

VERGER Annie, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, juin 1991, p. 2-40.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

VOISIN Agathe, « Des jeunes "univores" ? Musique, ethnicité et (il)légitimité culturelle dans l'East-End londonien et en Seine-Saint-Denis », Philippe Coulangeon, Julien Duval (éd.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 113-126.

WHITE Harrison et Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes* [1965], Paris, Flammarion, 2009.

WOUTERS Cas, « Comment les processus de civilisation se sont-ils prolongés ? De la "seconde nature" à la "troisième nature" », *Vingtième siècle*, n°106, 2010, p. 161-175.

WOUTERS Cas, « Have Civilising Processes Changed Direction? Informalisation, Functional Democratisation, and Globalisation », *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 45, n°2, 2020, p. 293-335.

WU Chin-tao, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, Londres / New York, Verso, 2002.

2.3. Théorie et historiographie de l'art moderne et contemporain

ADORNO Theodor W., BENJAMIN Walter, BLOCH Ernst, BRECHT Bertolt, LUKACS György, *Aesthetics and politics* [1977], Londres, Verso, 2007.

ANDERSON Perry, *Les Origines de la postmodernité* [1998], Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

ASHOLT Wolfgang, « L'avant-garde, dernier mythe de l'histoire littéraire ? », Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat (éd.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2003, p. 19-32.

ASHOLT Wolfgang (éd.), *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin, De Gruyter, 2014.

ASHOLT Wolfgang, « A l'avant-garde de la théorie ? », *Critique*, n°814, 2015, p. 235-245.

BERTENS Hans, *The Idea of the Postmodern. A History*, Londres, Routledge, 1995.

BERTRAND DORLEAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge, MONNIER Gérard (éd.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'Image / Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 397-399.

BOIS Yve-Alain, BUCHLOH Benjamin, FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

BOWMAN Matthew, « *October*'s Postmodernism », *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. 31, n°1-2, 2015, p. 117-126.

BRIGANTI Alessandra, « Le mot et le concept d'avant-garde : Italien », Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984, p. 24-31.

BRU Sascha, NICHOLLS Peter (éd.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009.

BUCH Esteban, RIOUT Denys, ROUSSIN Philippe (éd.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Editions de l'EHESS, 2010.

BUCHLOH Benjamin H.D., « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, n°16, printemps 1981, p. 39-68

BUCHLOH Benjamin H.D., GUILBAUT Serge, SOLKIN David (éd.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers* [1983], Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.

BÜRGER Peter, « Kunstsoziologische Aspekte der Brecht-Benjamin-Adorno-Debatte der 30er Jahre », *Id.* (éd.), *Seminar Literatur- und Kunstsoziologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1978, p. 11-20.

BÜRGER Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

BÜRGER Peter, « L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno », *Revue d'esthétique*, n°8, 1985, p. 85-93.

BÜRGER Peter, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde* », *New Literary History*, vol. 41, n°4, 2010, p. 695-715.

BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde* [1974], Paris, Questions Théoriques, 2013.

John O'Brian (éd.), *Clement Greenberg. Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 4 vol., 1988-1995.

CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity: Modernisme, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.

CLAIR Jean, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Fayard, 2003.

CLARK T. J., « Clement Greenberg's Theory of Art », *Critical Inquiry*, vol. 9, n°1, septembre 1982, p. 139-156.

CLARK T. J., « More on the Differences Between Comrade Greenberg and Ourselves », Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut, David Solkin (éd.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers* [1983], Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 169-187.

COMETTI Jean-Pierre, « Que signifie la "fin des avant-gardes" ? », *Rue Descartes*, n°69, 2010, p. 96-107.

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

COTTINGTON David, *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2005.

CRIMP Douglas, « Pictures », *October*, n°8, printemps 1979, p. 75-88.

CRIMP Douglas, « The End of Painting », *October*, n°16, printemps 1981, p. 69-86.

CROW Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996.

CROW Thomas, « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts » [1985], *Id.*, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 3-37.

DACOSTA KAUFMANN Thomas, DOSSIN Catherine, JOYEUX-PRUNEL Béatrice (éd.), *Circulations in the Global History of Art*, Londres / New York, Routledge, 2016, p. 98-112.

DANNEBERG Lutz, « Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation », Wilfried Barner, Christoph König (éd.), *Zeitenwechsel – Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996, p. 313-342.

DOMECQ Jean-Philippe, « L'art contemporain contre l'art moderne ? Ce que nous cherchions et ce que nous voulons faire », *Esprit*, octobre 1992, p. 5-17.

EBURNE Jonathan P., FELKSI Rita, « Introduction », *New Literary History*, « What Is an Avant-Garde? », vol. 41, n°4, automne 2010, p. III-XV.

EGBERT Donald D., « The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics », *The American Historical Review*, vol. 72, n°2, décembre 1967, p. 339-367.

ENZENSBERGER Hans Magnus, « Les apories de l'avant-garde » [1962], *Id.*, *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Les Belles lettres, 2012, p. 264-290.

ESTIVALS Robert, GAUDY Jean-Charles, VERGEZ Gabrielle, *« L'avant-garde ». Etude historique et sociologique des publications périodiques ayant pour titre « L'avant-garde »*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968.

EYSTEINSSON Astradur, « "What's the Difference?" Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde », Sascha Bru, Peter Nicholls (éd.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, De Gruyter, 2009, p. 21-35.

FLETCHER John, « Le mot et le concept d'avant-garde : Anglais », Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984, p. 55-60.

FOSTER Hal (éd.), *The Anti Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press. 1983.

FOSTER Hal, « What's Neo About the Neo-Avant-Garde ? », *October*, n°70, 1994, p. 5-32.

FOSTER Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

FOSTER Hal (éd.), « Questionnaire on "The Contemporary" », *October*, n°130, automne 2009, p. 3-124.

FRASCINA Francis (éd.), *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985.

FRASCINA Francis, « Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting' », *Oxford Art Journal*, vol. 26, n°1, 2003, p. 71-97.

FRIED Michael, « How Modernism Works: A Response to T. J. Clark », *Critical Inquiry*, vol. 9, n°1, septembre 1982, p. 217-234.

GLINOER Anthony, « Romantisme *vs.* autonomie. Notes sur un déclassement », *Les Cahiers du XIXe siècle*, n°2, 2007, p. 37-48.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Fayard, 2011.

GREENBERG Clement, *Art et culture. Essais critiques* [1961], Paris, Macula, 1988.

GREENBERG Clement, « Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties » [1968], John O'Brian (éd.), *The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: 1954-1969*, *op. cit.*, p. 292-303.

GREENBERG Clement, Clement Greenberg, « Vers un Laocoon plus neuf » [1940], *Appareil*, n°17 [En ligne], 2016, http://journals.openedition.org/appareil/2288 (consulté le 18 septembre 2020).

GREENBERG Clement, « La peinture moderniste » [1960], *Appareil*, n°17 [En ligne], 2016, http://journals.openedition.org/appareil/2302 (consulté le 18 septembre 2020).

GREENBERG Clement, « Complaints of an Art Critic », *Artforum*, vol. 6, n°2, octobre 1967, p. 37-39.

GROYS Boris, *Staline. Œuvre d'art totale* [1988], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

HABERMAS Jürgen, « La modernité : un projet inachevé » [1980], *Critique*, n°413, 1981, p. 950-967.

HASSAN Ihab, « The Question of Postmodernism », *Performing Arts Journal*, vol. 6, n°1, 1981, p. 30-37.

HEIMENDINGER Nicolas, « Avant-garde et postmodernisme. La réception de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dans la critique d'art américaine », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, à paraître.

HOBBS Stuart D., *The End of the American Avant Garde*, New York / Londres, New York University Press, 1997.

HOBSBAWM Eric, *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, New York, Thames and Hudson, 1998.

HOHENDAHL Peter Uwe, « Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie* », *German Quarterly*, vol. 54, n°2, p. 133-148.

HOPKINS David (éd.), *Neo-Avant-Garde*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006.

HUYSSEN Andreas, « The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, n°22, hiver 1981, p. 23-40.

HUYSSEN Andreas, « Mapping the Postmodern », *New German Critique*, n°33, automne-hiver 1984, p. 5-52.

HUYSSEN Andreas, *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, New York / Londres, Routledge, 1995.

JAMES Marc Léger, « Retroactivating the Idea of the Avant-garde » [En ligne], *Journal of Avant-Garde Studies*, vol. 1, 2020, https://brill.com/view/journals/jags/aop/article-10.1163-25896377-00101002/article-10.1163-25896377-00101002.xml (consulté le 27 septembre 2021).

JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

JONES Amelia (éd.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

JURT Joseph, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature [À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 78, juin 1989, p. 94-101.

JURT Joseph, « L'histoire sociale de la littérature et la question de l'autonomie », *Regards sociologiques*, n°17/18, 1999, p. 29-44.

KRAUSS Rosalind, « A View of Modernism », *Artforum*, vol. 11, n°1, 1972, p. 48-51.

KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

KRAUSS Rosalind, « L'originalité de l'avant-garde : une répétition moderniste » [1981], *Id.*, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 129-149.

LAMOUREUX Johanne, « Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept », Amelia Jones (éd.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Malden / Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 191-211.

LEEMAN Richard, « Changer d'histoire ? *Art since 1900*, revue de presse », *20/21 siècles*, n°5-6, Paris, automne 2007, p. 279-288.

LEEMAN Richard, *Le Critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, PUR, 2010.

MANN Paul, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

MARTIN Laurent, « L'avant-garde officielle : une mauvaise querelle ? », Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (éd.), *La vie intellectuelle en France. Vol. 3 : Le temps des crises (de 1962 à nos jours)*, Paris, Seuil, 2016, p. 438-442.

MARX William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry (1889-1945)*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

MARX William, « L'avant-gardisme est-il caduc ? D'une double palinodie de Hans Robert Jauss », Wolfgang Asholt (éd.), *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 35-46.

MATONTI Frédérique, « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n°18, 2005, p. 49-71.

MORTIER Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

MURPHY Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

NOCHLIN Linda, « The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880 » [1968], *Id.*, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989, p. 1-18.

NOUDELMANN Frédéric, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.

NOVICOV Mihai, « Le mot et le concept d'avant-garde : russe », Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984, p. 32-42.

O'DOHERTY Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1986], Dijon, Les Presses du Réel, 2008.

OSBORNE Peter, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres, Verso, 2011.

OWENS Craig, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, n°12, printemps 1980, p. 67-86.

OWENS Craig, « The Allegorical Impulse… Part 2 », *October*, n°13, été 1980, p. 58-80.

Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1994.

PINKNEY Thomas, « Understanding Modernism: A Response to Franco Moretti », *New Left Review*, n°167, 1988, p. 124-127.

POGGIOLI Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

PUCHNER Martin, « The Avant-Garde is Dead; Long Live the Avant-Garde! », David Hopkins (éd.), *Neo-Avant-Garde*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006, p. 351-368.

QUINTYN Olivier, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institutions*, Paris, Questions Théoriques, 2015.

RANCIERE Jacques, *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018.

REGNIER Philippe, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *Romantisme*, n°67, 1990, p. 31-46.

ROBERTS John, *Revolutionary Times and the Avant-Garde*, Londres, Verso, 2015.

ROSENBERG Harold, *La Dé-définition de l'art* [1972], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

SANDLER Irving, « Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism », *Art Journal*, vol. 40, n°1/2, 1980, p. 345-347.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

SCHMITT Hans-Jürgen (éd.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1973.

SCHNELLER Katia, « Pluralité contre pluralisme. L'apparition de la notion de postmodernisme dans la revue *October*, 1979-1981 », Fabien Danesi, Katia Schneller, Hélène Trespeuch (éd.), *Le postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?* [En ligne], HiCSA Editions, 2008, https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=593&lang=fr (consulté le 22 avril 2021).

SELL Mike, « Resisting the Question, "What Is an Avant-Garde?" », *New Literary History*, vol. 41, n°4, automne 2010, p. 753-774.

SERS Philippe, « The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-Garde », *New Literary History*, n°41, 2010, p. 847-854.

SIEBEMANN Gustav, « Le mot et le concept d'avant-garde : Espagnol », Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984, p. 60-65.

STEINBERG Leo, dans « Reflections on the State of Criticism », *Artforum*, vol. 10, n°7, 1972, p. 37-49.

STEPHANSON Anders, « Interview with Craig Owens », *Social Text*, n°27, 1990, p. 55-71.

VON SCHLOSSER Julius, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* [1924], Paris, Flammarion, 1984.

WEISGERBER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984.

WEISGERBER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume II : Théorie*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984.

WEISSTEIN Ulrich, « Le mot et le concept d'avant-garde : Allemand », Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle. Volume I : Histoire*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins Publishing Compagny, 1984, p. 42-55.

WILLIAMS Raymond, « The Politics of the Avant-Garde » [1988], *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londres / New York, Verso, 2007, p. 49-63.

ZUIDERVAART Lambert, « The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n°1, 1990, p. 61-77.

2.4. Histoire de l'art

2.4.1. Généralités et international

ADAMSON Walter L., *Embattled Avant-Gardes. Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, Berkeley, University of California Press, 2009.s

ARNOUX Mathilde, « *To Each His Own Reality*: How the analysis of artistic exchanges in Cold War Europe challenges categories », *Artl@s Bulletin*, vol. 3, n°1, printemps 2014, p 30-40.

ARNOUX Mathilde, « OwnReality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 » [En ligne], *Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, 2010-2016, https://dfk-paris.org/fr/ownreality (consulté le 23 septembre 2020).

BEITIN Andreas, GILLEN Eckhardt (éd.), *Flashes of the Future. Die Kunst der 68er oder Die Macht der Ohnmächtigen*, cat. exp., Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aix-la-Chapelle (20 avril-19 août 2018), Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2018.

BOSCHETTI Anna, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Editions, 2014.

BOWLER Anne, « Politcs as Art. Italian Futurism and Fascism », *Theory and Society*, vol. 20, n°6, décembre 1991, p. 763-794.

BRU Sascha, MARTENS Gunther (éd.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006.

BUCHLOH Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2003.

BUCHLOH Benjamin, *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2015.

CONVERSI Daniele, « Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909–1944) », *Sociology Compass*, vol. 3, n°1, 2009, p. 92-117.

DE CHASSEY Eric, *Après la fin. Suspensions et reprises de la peinture dans les années 1960 et 1970*, Paris, Klincksieck, 2017.

DOSSIN Catherine, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Londres / New York, Routledge, 2015.

FARVER Jane, CAMNITZER Luis, WEISS Rachel (éd.), *Conceptual Globalism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.

GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art* [1994], Paris, Phaidon, 2006.

HEIMENDINGER Nicolas, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n°22, p. 50-63.

HEYMER Kay, RENNERT Susanne, WISMER Beat (éd.), *Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus 1946 – 1964*, cat. exp., Museum Kunst-Palast, Düsseldorf (10 avril-1er août 2010), Cologne, DuMont, 2010.

JENSEN Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Jouer sur l'espace pour maîtriser le temps », *EspacesTemps.net* [En ligne], 2006, https://www.espacestemps.net/ articles/jouer-sur-espace-maitriser-temps/ (consulté le 22 septembre 2020).

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2016.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques, 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Naissance de l'art contemporain, 1945-1970 : une histoire mondiale*, Paris, CNRS Editions, 2021.

KELLEIN Thomas, GRABNER Roman, VON RICHTHOFEN Felicitas (éd.), *1968. Die Große Unschuld*, cat. exp., Kunsthalle Bielefeld (15 mars-2 août 2009), Cologne, DuMont Buchverlag, 2009.

KELLEIN Thomas, « Vietnam. Ein Trauma im Spiegel der Kunst », *Id. et al.* (éd.), *1968. Die Große Unschuld*, cat. exp., Kunsthalle Bielefeld (15 mars-2 août 2009), Cologne, DuMont Buchverlag, 2009, p. 238-255.

KRAMER Antje, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme. Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne*, Dijon, Presses du Réel, 2012.

KRAMER-MALLORDY Antje (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018.

LENGA Kinga, « Traverser les frontières. De l'art informel polonais » [En ligne], Mathilde Arnoux, Clément Layet (éd.), *OwnReality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989*, 2017, https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html#/resolve/articles/23323/fr/fr (consulté le 15 août 2020).

LIPPARD Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1997.

MICHAUD Eric, « Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction », *Mil Neuf Cent*, n°21, 2003, p. 21-42.

MONNIER Gérard, VOVELLE José (éd.), *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

ORY Pascal, « Le temps où les surréalistes eurent raison », *Id.*, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Editions Complexe, 2008, p. 155-170.

OXFORD ART ONLINE (éd.), *Benezit Dictionary of Artists* [En ligne], https://www.oxfordartonline.com/benezit/.

RICHARD Sophie, *Unconcealed. The International Network of Conceptuel Artists 1967-1977*, Londres, Ridinghouse, 2010.

RIOUT Denys, « Néo-Dada. Des artistes acteurs d'une réévaluation », *Id.*, Esteban Buch, Philippe Roussin (éd.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, EHESS, 2010, p. 199-216.

ROCHER Yann, « Faut-il brûler le Louvre ? Pensées de la destruction dans une enquête de *L'Esprit nouveau* », Esteban Buch, Denys Riout, Philippe Roussin (éd.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, EHESS, 2010, p. 137-151.

ROMAGNY Vincent, « L'art de l'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles », *Marges*, n°24, 2017, p. 68-79.

SCHIEDER Martin, EWIG Isabelle (éd.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2006.

SCHOR Gabriele (éd.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, Vienne, Prestel Verlag, 2015.

SYRING Marie-Luise (éd.), *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, cat. exp., Städtische Kunsthalle Düsseldorf (27 mai-8 juillet 1990), Cologne, DuMont, 1990.

VON BEYME Klaus, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft, 1905-1955*, Munich, C. H. Beck, 2005.

WEISS Jeffrey, *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven, Yale University Press, 1994.

2.4.2. Allemagne de l'Ouest

ADKINS Helen, « Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920 », Michael Bollé, Eva Züchner (éd.), *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. exp., Berlin, Berlinische Galerie (25 septembre 1988-8 janvier 1989), Berlin, Berlinische Galerie, 1988, p. 156-183.

ALTHÖFER Heinz (éd.), *Informel. Der Anfang nach dem Ende*, Dortmund, Museum am Ostwall, 1999.

BARRON Stephanie, ECKMANN Sabine (éd.), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, cat. exp., Los Angeles County Museum of Art (25 janvier-19 avril 2009), New York, Abrams, 2009.

BELTING Hans, *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1998.

BOLLE Michael, ZÜCHNER Eva (éd.), *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. exp., Berlin, Berlinische Galerie (25 septembre 1988-8 janvier 1989), Berlin, Berlinische Galerie, 1988.

BREUER Gerda (éd.), *Die Zähmung der Avantgarde: zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Francfort-sur-le-Main, Stroemfeld, 1997.

BÜLTMANN Annette, BORSTRÖM Jörg, BORSTRÖM Kim (éd.), *Virtuelles Magazin* [En ligne], « Zeitsprung Szene 70 Düsseldorf », n°4, 2000, http://archiv.vm2000.net/04/inhalt/index.html (consulté le 2 juin 2021).

BUSCHANN Renate, BORSTRÖM Jörg (éd.), *Zeitsprung. Rebellisches Düsseldorf 1966-1972*, Bielefeld/Leipzig, Kerber Verlag, 2007, p. 47-51.

DOSSIN Catherine, « *Pop begeistert.* American Pop Art and the German People », *American Art*, vol. 25, n°3, automne 2011, p. 100-111.

ECKMAN Sabine, « Ruptures and Continuities: Modern German Art in between the Third Reich and the Cold War », Stephanie Barron, Sabine Eckmann (éd.), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, cat. exp., Los Angeles County Museum of Art (25 janvier-19 avril 2009), New York, Abrams, 2009, p. 58-64.

FRANZEN Brigitte, LAGLER Annette, KROLL Myriam (éd.), *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, Aix-la-Chapelle / Bielefed, Ludwig Forum / Kerber, 2011.

GILLEN Eckhart, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990*, Berlin, Nicolai, 2009.

GRABER Lauren, SPAULDING Daniel, « The Red Flag: the Art and Politics of West German Maoism », Jacopo Galimberti, Noemi de Haro García, Victoria H. F. Scott (éd.), *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2019, p. 109-128.

HONISCH Dieter (éd.), *1945-1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, cat. exp., Nationalgalerie, Berlin (27 septembre 1985-21 janvier 1986), Berlin, Saatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1985.

KOHLE Hubertus (éd.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Munich / Berlin, Prestel, 2008.

KORZILIUS Jean-Loup, *La peinture abstraite en Allemagne 1933-1955. Sur le chemin vers l'inconnu*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LEENHARDT Jacques, « Die abstrakte Kunst. Eine Debatte der 50er Jahre », Gerda Breuer, Martin Damus (éd.), *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Bâle, Stroemfeld, 1997, p. 203-230.

MARKS-HANßEN Beate, *Innere Emigration? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin, dissertation.de Verlag, 2006.

PARET Peter, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge / Londres, Harvard University Press.

REINECKE Chris (éd.), *60er-Jahre – Lidl-Zeit*, Cologne, Walther König, 1999.

RUHRBERG Karl (éd.), *Zeitzeichen. Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, cat. exp. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn (13 septembre-19 octobre 1989), Cologne, DuMont, 1989.

SCHRENK Klaus (éd.), *Aufbrüche: Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Cologne, DuMont, 1984.

STONARD John-Paul, *Fault Lines. Art in Germany 1945-1955*, Londres, Ridinghouse, 2007.

TRIER Edward, « Fragmentarische Errinnerungen », Dieter Honisch (éd.), *1945-1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, cat. exp., Nationalgalerie, Berlin (27 septembre 1985-21 janvier 1986), Berlin, Saatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1985, p. 10-16.

VISSAULT Maïté, « Qui a provoqué le scandale… La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : *Festival der Kunst*, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours », *ETC. Revue de l'art actuel*, n° 54, 2001, p. 36-47.

VISSAULT Maïté, « Beuys. Le nerf de la guerre », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°186, octobre-décembre 2008, p. 133-145.

VISSAULT Maïté, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

WALTER Morgane, « La critique d'art conservatrice germanophone : autour de Hans Sedlmayr », Catherine Wermeste (éd.), *« On me traite au mieux comme un monument ». (Otto Dix, 1951). Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950* [En ligne], site de l'HiCSA (Université Panthéon-Sorbonne), 2018, p. 62-79. http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=980&lang=fr (consulté le 7 mai 2020).

WERMESTER Catherine (éd.), *« On me traite au mieux comme un monument ». (Otto Dix, 1951). Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950* [En ligne], site de l'HiCSA (Université Panthéon-Sorbonne), 2018, http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=980&lang=fr (consulté le 7 mai 2020).

WERMESTER Catherine, « Otto Dix, artiste "dégénéré" et réactionnaire. Le peintre et la critique allemande des années 1950, aspects d'une réception », *Id.* (éd.), *« On me traite au mieux comme un monument ». (Otto Dix, 1951). Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950* [En ligne], site de l'HiCSA (Université Panthéon-Sorbonne), 2018, http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=980&lang=fr (consulté le 7 mai 2020).

ZIMMERMANN Rainer, *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975*, Düsseldorf / Wien, Econ Verlag, 1980.

2.4.3. Etats-Unis

ALBERRO Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge / Londres, The MIT Press, 2003.

ARCHIVES OF AMERICAN ART JOURNAL (éd.), *Archives of American Art Journal*, « The Armory Show at 100 », vol. 51, n°3/4, automne 2012.

AUBART François, « Ecrire des images », *Images Re-vues*, h.s. 6. [En ligne] http://journals.openedition.org/imagesrevues/4220 (consulté le 18 septembre 2020).

BARLOW Melinda, « Feminism 101: the New York Women's Video Festival, 1972-1980 », *Camera Obscura*, vol. 18, n°54, décembre 2003, p. 2-39.

BREHIN Yannick, *Minimal et pop art. Socio-esthétique des avant-gardes artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2013.

BROUDE Norma, GARRARD Mary D. (éd.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s. History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994 .

BRYAN-WILSON Julia, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2011.

BURNS Sarah, *Inventing the Modern Artist. Art and Culture in Gilded Age America*, New Heaven / Londres, Yale University Press, 1996.

BURNS Sarah, DAVIS John (éd.), *American Art to 1900. A Documentary History*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2009.

CAHAN Susan E., *Mounting Frustration. The Art Museum in the Age of Black Power*, Durham, Duke University Press, 2016.

COHEN-SOLAL Annie, *« Un jour ils auront des peintres ». L'avènement des peintres américains, Paris 1867-New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000.

CRAVEN David, *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent During the McCarthy Period*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

CROCKROFT Eva, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », *Artforum*, vol. 12, n°10, juin 1974, p. 39-41.

DELFINER Judith, *Double-Barelled Gun. Dada aux Etats-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

DOSS Erika, *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* [1983], Nice, Jacqueline Chambon, 1996.

HARRIS Neil, *The Artist in American Society. The Formative Years 1790-1860*, New York, George Braziller, 1966.

ISRAEL Matthew, *Kill For Peace: American Artists Against the Vietnam War*, Austin, University of Texas Press, 2013.

JACHEC Nancy, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2000.

JOSEPH Branden W., « The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism », *Grey Room*, n°27, printemps 2007, p. 58-81.

KOZLOFF Max, « American Painting during the Cold War », *Artforum*, vol. 11, n°9, mai 1973, p. 47-54.

KWON Miwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge / Londres, MIT, 2002.

KWON Miwon, « Sitings of Public Art: Integration versus Intervention », Julie Ault (éd.), *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2002, p. 281-320.

LIPPARD Lucy, *A Different War. Vietnam in Art*, cat. exp., Whatcom Museum of History and Art, Bellingham (19 août-12 novembre 1989), Bellingham / Seattle, Whatcom Museum of History and Art / Real Comet Press, 1990.

MEYER James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2004.

SANDLER Irving, *The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism*, New York, Praeger, 1970.

2.4.4. France

ADAMSON Natalie, « "Une réalité difficilement analysable" : l'historiographie de l'Ecole de Paris », Richard Leeman (éd.), *20/21 siècles*, n°5-6, Paris, 2007, p. 27-39.

ANTLIFF Mark, *Le fascisme d'avant-garde – La mobilisation du mythe, de l'art et de la culture en France (1909-1939)* [2007], Dijon, Presses du Réel, 2019.

ARCHIVES YVES KLEIN (éd.), « Expositions 1960-1969 », *yvesklein.com* [En ligne], http://www.yvesklein.com/fr/expositions/index /125/1960-1969 (consulté le 20 août 2020)

ARTIERES Philippe, DE CHASSEY Eric, BUSTAMANTE Jean-Marc (éd.), *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, cat. exp., Palais des Beaux-Arts, Paris (21 février-20 mai 2018), Paris, ENSBA, 2018.

BATAILLE Georges, *Manet*, Paris, Skira, 1955.

BENICHOU Paul, *Romantismes français I. Le Sacre de l'écrivain. Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1996.

BERISSET Anne Sophie, « L'expulsion contestée de Julio Le Parc, partisan de la "guérilla culturelle" », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018, p. 171-179.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, « L'Ecole de Paris, un problème de définition », *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n°2, 1995-1996, p. 249-281.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993.

BRUN Eric, *Les Situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Editions, 2014.

CHAMBARLHAC Vincent, « Trace(s) d'une œuvre. *Le Grand Méchoui* des Malassis en 1972 », *Vingtième Siècle*, n°38, 2014, p. 281-294.

CLARK T. J., *Le Bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art éditions, 1992.

DOSSIN Catherine (éd.), *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York / Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019.

DOSSIN Catherine, « Beyond the Clichés of "Decadence" and the Myths of "Triumph": Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art », *Id.* (éd.), *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York / Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 1-22.

DUMONT Fabienne, *Des Sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PUR, 2014.

GOBILLE Boris, « La créativité comme arme révolutionnaire ? L'émergence d'un cadrage artiste de la révolution en Mai 68 », Lilian Mathieu, Justyne Balasinski (éd.), *Art et contestation*, Rennes, PUR, 2006, p. 153-168.

GOBILLE Boris, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Editions, 2018.

GUENIN Hélène (éd.), *À propos de Nice : 1947-1977*, cat. exp., Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (23 juin - 22 octobre 2017), Nice, MAMAC, 2017.

KRAMER Antje, « Le Mai des critiques d'art : une question de perspective » [En ligne], Critique d'art, n°51, automne-hiver 2018, https://journals.openedition.org/critiquedart/37268 (consulté le 5 mai 2020).

LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre" », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995, p. 40-53.

LEEMAN Richard (éd.), *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Editions des Cendres / INHA, 2009.

LEEMAN Richard, « Pierre Restany, Venise et les "cocus de l'histoire" », *Critique d'art* [En ligne], n°22, automne 2003, https://journals.openedition.org/critiquedart/1880 (consulté le 02 juillet 2019).

MARTINETTI Sarah (éd.), *Michel Claura. Code vestimentaire : les fruits déguisés ne seront pas acceptés. De quelques insertions dans un moment de l'art peu vêtu* [En ligne], Paris, Centre national des arts plastiques, avril 2019, https://www.cnap.fr/sites/default/files/CNAP_rapport%20Martinetti_Michel%20Claura_200520_144-compress%C3%A9.pdf (consulté le 6 septembre 2020)

MCWILLIAM Neil, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)* [1993], Paris, Les Presses du réel, 2007.

NACHTERGAEL Magali, *Les Mythologies individuelles, récit de soi et photographie au 20e siècle*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2012.

O'NEILL Rosemary, *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971. The Ecole de Nice*, Londres / New York, Routledge, 2016.

POINSOT Jean-Marc (éd.), *Une scène parisienne, 1968-1972*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991.

POINSOT Jean-Marc, « Pierre Restany : La lettre à Leo Castelli », *Critique d'art* [En ligne], n°22, automne 2003, http://journals.openedition.org/critiquedart/1875 (consulté le 27 mars 2019).

POMMIER Edouard, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

SILVER Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991.

STROM Kirsten, « "Sometimes I Spit for Pleasure on My Mother's Portrait". On the Strategic Uses of Inflammatory Rhetoric in Surrealism », Sascha Bru, Gunther Martens (éd.), *The*

Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940), Amsterdam / New York, Rodopi, 2006, p. 35-48.

TENEZE Annabelle, « Art et contestation : Pierre Restany et mai 1968 », Richard Leeman (éd.), *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Editions des Cendres / INHA, 2009, p. 140-156.

VAISSE Pierre, « L'esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, n°44, février 1987, p. 90-105.

2.5. Histoire des institutions artistiques

2.5.1. Généralités et international

ABT Jeffrey, « The Origins of the Public Museum », Sharon Macdonald (éd.), *A Companion to Museum Studies*, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell, 2006, p. 130-132.

ALLOWAY Lawrence, *The Venice Biennale 1896-1968. From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968.

ARONSSON Peter, ELGENIU Gabriella (éd.), *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010: Mobilization and legitimacy, continuity and change*, Londres, Routledge, 2015.

CRIMP Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993

DEEPWELL Katy, JAKUBOWSKA Agata (éd.), *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.

DESVALLEES André (éd.), *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, Macon et Savigny-le-Temple, Editions W / Presses Universitaires de Lyon, 2 volumes, 1992 et 1994.

DI STEFANO Chiara, « The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days », Clarissa Ricci (éd.), *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milan, Et al., 2010, p. 130-133.

ERIKSSON Eva, « Transformation and Transit. Moderna Museet and its Buildings », Anna Tellgren (éd.), *The History Book*, Stockholm, Moderna Museet, 2008, p. 65-96.

FELDSTEIN Martin (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'invention du curateur*, Paris, PUF, 2015.

HULTMAN Marianne, « Our Man in New York. An Interview with Billy Klüver on his Collaboration with Moderna Museet », Anna Tellgren (éd.), *The History Book*, Stockholm, Moderna Museet, 2008, p. 235-256.

LORENTE Jesus Pedro, *Les musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

KAISER Monika, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972-1987*, Transcript, Bielefeld, 2013.

MALBERT Marylène, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948-1968*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

MARTINI Vittoria, « A brief history of how an exhibition took shape », Clarissa Ricci (éd.), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milan, et al., 2010, p. 67-77.

MONTPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Culture & Musées*, n°9, 1996, p. 55-103.

MUNSELL Raven Falquez, « Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information at the 1974 Venice Biennale », *Art Journal*, vol. 74, n°2, été 2015, p. 44-61.

PASSINI Michela, « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, n°21, 2015, p. 149-168.

POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

MAIRESSE François, « La belle histoire : aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics & Musées*, n°17-18, 2000, p. 35-56.

PETERSEN Ad (éd.), *Sandberg, graphiste et directeur du Stedelijk Museum*, cat. exp., Institut néerlandais, Paris (29 novembre 2997-20 janvier 2008), Paris, Institut néerlandais / Editions Xavier Barral, 2007.

POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale. Tome II : L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.

REICHELT Anna-Sophia, *Kunst macht Ausstellung: das Amsterdamer Stedelijk Museum und die Avantgarde*, Munich, Metzel, 2018.

RICCI Clarissa (éd.), *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milan, Et al., 2010.

ROSENSTEIN Carole, « When is a museum a public museum? Considerations from the point of view of public finance », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 16, n°4, novembre 2010, p. 449-465.

SCHIEDER Martin, *Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin, Akademie Verlag, 2005.

SELBACH Gérard, « Esquisse d'une histoire des musées américains : naissance, croissance, missions et politique fédérale et locale », *LISA e-journal* [En ligne], vol. V, n°1, 2007, mis en ligne le 20 octobre 2009, http://journals.openedition.org/lisa/1593 (consulté le 11 février 2020).

SOARES Bruno Brulon, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, n°43a, 2015, p. 57-72.

TANGRE Margaux, « La Biennale de Venise en 1968 : "E Morta la Biennale ?" », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018, p. 107-115.

TELLGREN Anna (éd.), *The History Book*, Stockholm, Moderna Museet, 2008.

2.5.2. Allemagne de l'Ouest

ADJEDJ Marie, « Harald Szeemann, d5 : symptôme d'une bascule épistémologique », *Influxus*. [En ligne], 2014, http://www.influxus.eu/article795.html (consulté le 2 août 2019).

ARNOUX Mathilde, « Le thème de la réalité dans les expositions d'art contemporain organisées par les musées de RFA dans les années 1970 », *Revue germanique internationale* [En ligne], n°22, 2015, note 19. http://journals.openedition.org/rgi/1563 (consulté le 2 juin 2021).

ASSHOFF Carmen, VERHOEVEN Jennifer (éd.), *"Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, Konrad Theiss Verlag, 2017.

BABIAS Marius, GOLTZ Sophie, BECKER Kathrin (éd.), *Kunst und Öffentlichkeit. 40 Jahre Neuer Berliner Kunstverein*, Cologne, Walther König, 2010.

BAUMANN Leonie, EBERT Hildtrud (éd.), *NGBK 40 Years*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2009.

BEHNKE Christoph, « Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine », Bernd Milla, Heike Munder (éd.), *Tatort Kunstverein: eine kritische Überprüfung eines Vermittlungsmodells*, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2001, p. 11-22.

BELOW Irene, « 'Berlin's democratic model-Kunstverein […] a left-wing bastion like the Schaubühne in the world of theatre' – How Everything Began », Leonie Baumann, Hildtrud Ebert (éd.), *NGBK 40 Years*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2009, p. 31-52.

BENEDETTINO Vincenza, « Werner Haftmann as the Director of the Neue Nationalgalerie in Berlin (1967–1974): Survey of the Curatorial Concept in the West German National Modern Art Gallery during the Cold War », *Actual Problems of Theory and History of Art*, n°10, 2020, p. 692-702.

BENEKE Sophie, « Hugo von Tschudi – Nationalcharakter der Moderne um die Jahrhundertwende », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *»Der Deutschen Kunst…« Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1999, p. 44-60.

BERNSAU Tanja, *Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945*, Münster, Lit, 2013.

BEZZOLA Tobia, KURZMEYER Roman (éd.), *Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Zurich / Vienne, Voldemeer / Springer, 2007.

BLANCHEBARBE Ursula, KABIERSKE Gerhard, SCHOLZ-HÄNSEL Michael (éd.), *Kunsthalle Baden-Baden: Ausstellungen, Inszenierungen, Installationen, 1909-1986*, Baden-Baden, Staatliche Kunstalle, 1986.

BLOMBERG Katja (éd.), *68 Jahre Haus am Waldsee. Geschichte einer Institution*, Cologne, Walther König, 2013.

BOLLE Michael, ZÜCHNER Eva (éd.), *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. exp., Berlin, Berlinische Galerie (25 septembre 1988-8 janvier 1989), Berlin, Berlinische Galerie / Nicolai, 1988.

BRAUNSBERG Günter, « Innovation und Kontinuität. Die Kunsthalle Nürnberg und ihre Ausstellungen 1967-1998 », Ellen Seifermann, Michael Diefenbacher (éd.), *Von der Kunst-Ausstellungs-Halle zur Kunsthalle Nürnberg 1913-2003*, Nuremberg, Hofmann Verlag, 2003, p. 68-118.

BREMER Maria, « Modes of Making Art History. Looking Back at documenta 5 and documenta 6 », *Stedelijk Studies* [En ligne], n°2, printemps 2015, https://stedelijkstudies.com /journal/modes-of-making-art-history/ (consulté le 28 juin 2021).

BREMER Maria, « La documenta 5. Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation », *OwnReality* [En ligne], n°27, 2016, https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html (consulté le 2 août 2019).

BREMER Maria, « Documenta 6 revisited. Méta-peinture, réalisme et canon contemporain », *OwnReality* [En ligne], n°30, 2017, http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/ 30/bremer-fr (consulté le 2 août 2019).

BUSCHMANN Renate, GROOS Ulrike (éd.), *Chronik einer Nicht-Ausstellungen: between 1969-1973 in der Kunsthalle Düsseldorf*, cat. exp., Kunsthalle Düsseldorf (27 janvier-9 avril 2007), Cologne, DuMont, 2007

CZERLITZK Anna, DZIEWIOR Yilmaz (éd.), *Wir nennen es Ludwig : das Museum wird 40! = We call it Ludwig : the museum is turning 40!*, Cologne, Walther König, 2018.

CZIGENS Ilse (éd.), *150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1827-1977*, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1977.

CRÜWELL Konstanze, « Ein bitterer Abschied. Georg Swarzenski, Städeldirektor von 1906 bis 1937 », Eva Atlan, Raphael Gross, Julia Voss (éd.), *1938 : Kunst, Künstler, Politik, 1938. Kunst, Künstler, Politik*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Jüdisches Museum Frankfurt (28 novembre 2013-23 février 2014), Göttingen, Wallstein, 2013, p. 259-274.

DEECKE Thomas, « Die deutschen Museen sammeln und stellen aus », Dieter Honisch (éd.), *1945-1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, cat. exp., Nationalgalerie, Berlin (27 septembre 1985-21 janvier 1986), Berlin, Saatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1985, p. 639-646.

DERIEUX Florence (éd.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Grenoble / Zurich, Le Magasin / JRP Ringier, 2007.

DROUET Félix, « "Americana" ou la plus jeune documenta de tous les temps », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018, p. 116-121.

EASTON Laird, « The Rise and Fall of the "Third Weimar": Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmian Germany, 1902-1906 », *Central European History*, vol. 29, n°4, 1996, p. 495-532.

EBERTH Carl, LENGEMANN Werner, MÜLLER Erich, WESTECKER Dieter (éd.), *documenta – Dokumente 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst*, Cassel, Georg Wenderoth Verlag, 1972.

ENGLER Martin, « Twilight of the Gods. Documenta in Times of Change », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005, p. 233-242.

FARIAT Axelle, *La vie artistique en Allemagne après 1945. Analyses et réflexions sur l'enseignement et ses répercussions dans l'art*, Bruxelles, Peter Lang, 2018.

FEHLEMANN Sabine (éd.), *Von der Heydt Museum-Wuppertal. Zur Geschichte von Haus und Sammlung*, Berlin / Hambourg, StadtBauKunst, 1990.

FISCHER-PACHE Wiltrud, « Von der 'Kunst-Ausstellungs-Halle' zur 'Kunsthalle'. Die Fränkische Galerie und die Ausstellungstätigkeit der Städtischen Kunstsammlungen 1913-1966 », Ellen Seifermann, Michael Diefenbacher (éd.), *Von der Kunst- Ausstellungs-Halle zur Kunsthalle Nürnberg 1913-2003*, Nuremberg, Hofmann Verlag, 2003, p. 38-67.

FLACKE-KNOCH Monika, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marbourg, Jonas, 1985.

FLECKNER Uwe, SCHNEEDE Uwe M. (éd.), *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin, Hatje Cantz, 2017.

FOHRBECK Karla, WIESAND Andreas, *Handbuch der Kulturpreise und der individuellen Künstlerförderung in der Bundesrepublik Deutschland*, Cologne, DuMont, 1978

FORSTER-HAHN François, « Museum moderner Kunst oder Symbol einer neuen Nation? Zur Gründungsgeschichte der Berliner Nationalgalerie », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *»Der Deutschen Kunst…« Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1999, p. 30-43.

GLASMEIER Michael, STENGEL Karin (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005.

GRAMBERG Werner (éd.), *Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Erwerbungen 1965*, Hambourg, Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen, 1965.

GRASSKAMP Walter, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, Munich, C.H. Beck, 1989.

GRASSKAMP Walter, *Thomas Grochowiak*, Cologne, König, 2009.

GRASSKAMP Walter, « For Example, *Documenta*, Or, How is Art History Produced? », Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (éd.), *Thinking About Exhibitions*, Londres / New York, Routledge, p. 67-78.

GRISEBACH Lucius, « Museum der Gegenwart – Fortsetzung nach 1945 », Martin Schieder, Isabelle Ewig (éd.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 107-127.

GUTBROD Philipp, « "Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!" Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914. Eine Einführung », Carmen Asshoff, Jennifer Verhoeven (éd.), *"Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!" Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, Konrad Theiss Verlag, 2017, p. 33-42.

HANNESEN Hans Gerhard, *Die Akademie der Künste in Berlin – Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin, Akademie der Künste, 2005.

HAUS AM WALDSEE (éd.), « Die Geschichte des Hauses » [En ligne], https://hausamwaldsee.de/geschichte/ (consulté le 5 septembre 2021).

HELD Jutta, *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-1949*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1981.

HENTZEN Alfred (éd.), *20 Jahre Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Ausstellung einer Auswahl der Erwerbungen 1956-1976*, cat. exp., Hamburger Kunsthalle, Hambourg (4 novembre 1976-2 janvier 1977), Hambourg, Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen, 1976.

HILLE Karoline, « Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle », Henrike Junge (éd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Böhlau, 1992, p. 129-138.

HOFFMANN Justin, « documenta 3 », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005, p. 211-221.

HOLDGAR Magdalena, « Doing Things Together: Objectives and Effects of Harald Szeemann's Happening & Fluxus, 1970 », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 6, n°1, avril 2017, p. 90-114.

HÜNEKE Andreas, « Von der Verantwortung des Museumsdirektors – Max Sauerland », Henrike Junge (éd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Böhlau, 1992, p. 261-268.

JANNASCH Alexander, « Kunsthistoriker und Museumsmann der ersten Stunde. Zur Biografie Adolf Jannaschs », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1968. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 64-69.

JOACHIMIDES Alexis, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresde, Verlag der Kunst, 2001.

JOCH Peter, « The Era of the Retrospectives: 1948 to 1962. The Reparation, Reconstruction and Archaeology of the Progressive », Katia Reich, Elke aus dem Moore, Ursula Zeller (éd.), *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2009, p. 89-108.

JOOSS Birgit, « "Revolution ist herrlich, alles andere ist quark !" », Angelika Nollert, Florian Matzner, Birgit Sonna (éd.), *Faktor X. Zeitgenössische Kunst in München*, Munich, Prestel, 2005, p. 209-218.

JOOSS Birgit, « Zu den Studentenunruhen von 1968 », Wolfgang Ruppert, Christian Fuhrmeister (éd.), *Zwischen deutscher Kunst und internationaler Modernität: Formen der Künstlerausbildung, 1918 bis 1968*, Weimar, 2007, p. 81-102.

JOOSS Birgit, « Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des modernen Kunstbetriebs », Hubertus Kohle (éd.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Munich / Berlin, Prestel, 2008, p. 189-212.

JUNGE Henrike (éd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Böhlau, 1992.

KILP Birgit, *Alle für Kultur. Die Ära Kurt Hackenberg in Köln 1955-1979*, Cologne, Wienand Verlag, 2009.

KIMPEL Harald, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont, 1997.

KIMPEL Harald, STENGEL Karin (éd.), *II. Documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Eine fotograpfische Rekonstruktion*, Brême, Edition Temmen, 2000.

KIMPEL Harald, *Documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörten*, Cologne, Dumont, 2002.

KLAUSEWITZ Wolfgang, « 75 Jahre DMB – Die Entwicklungsphasen des Deutschen Museumsbund », *Museumskunde*, n°57, 1992, p. 14-22.

KOLLER Rudolf, « Erinnerungen an die Anfänge des "Kunstverein Ingolstadt e.V." », Isabella Kreim, Christine Fuchs, Angelika Wegener-Hüssen (éd.), *Kunst ist schön. 1960-2000, 40 Jahre Kunstverein Ingolstadt*, Ingolstadt, Kunstverein Ingolstadt, 2000, p. 14-26.

KRATZ-KESSEMEIER Kristina, « Justis Nationalgalerie und die republikanische Kunstpolitik », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°52, 2010, p. 33-40.

KRATZ-KESSEMEIER Kristina, « „…daß sie dabei ihr Gesicht nicht verloren.“ Brüche und Kontinuitäten im Deutschen Museumsbund während des Nationalsozialismus und in der frühen Bundesrepublik », *Museumskunde*, n°83, décembre 2017, p. 81-93.

KREIM Isabella, FUCHS Christine, WEGENER-HÜSSEN Angelika (éd.), *Kunst ist schön. 1960-2000, 40 Jahre Kunstverein Ingolstadt*, Ingolstadt, Kunstverein Ingolstadt, 2000.

KUENZLI Katherine, « The Birth of the Modernist Art Museum: The Folkwang as Gesamtkunstwerk », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 72, n°4, décembre 2013, p. 503-529.

KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF (éd.), *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2014.

KUNSTMUSEUM BOCHUM (éd.), « Pionier der zeitgenössischen Kunst. Der Bochumer Sammler Helmut Klinker », *Kunstmuseum Bochum* [En ligne], 2011, https://www.kunstmuseumbochum.de/ausstellung-veranstaltung/details/pionier-der-zeitgenoessischen-kunst-der-bochumer-sammler-helmut-klinker/ (consulté le 24 février 2021).

LAGLER Annette, « Museum – historical Space – Medium of Inspiration. West German Contributions to the Biennale from 1964 to 1990 and the Role of the Pavilion », Katia Reich,

Elke aus dem Moore, Ursula Zeller (éd.), *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2009, p. 109-136.

LAGLER Annette, « Das Museum der Gegenwart – Die Neue Galerie im Alten Kurhaus », *Id.*, Brigitte Franzen, Myriam Kroll (éd.), *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, Aix-la-Chapelle / Bielefed, Ludwig Forum / Kerber, 2011, p. 158-171.

LAHME-SCHLENGER Monika, « Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee », Henrike Junge (éd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Böhlau, 1992, p. 225-234.

LEIPNER Kurt, « Die Ausstellungsräume des Württembergischen Kunstverein », Ilse Czigens (éd.), *150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1827-1977*, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1977, p. 95-125.

LEUTHÄUßER Franziska, « Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD. Jürgen Harten », *Cafe Deutschland* [En ligne], 15 novembre 2016, https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/juergen-harten (consulté le 5 mars 2021).

LIDTKE Vernon L., « Museen und die Zeitgenössische Kunst in der Weimarer Republik », Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland in 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau Verlag, 1993, p. 215-238.

LÜTGENS Annelie, « "Diese Mediengesellschaft ist Medienwirklichkeit, ist Erstellung der Realität". Vergegenwärtigung der *documenta 6* », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005, p. 274-285.

LYNEN Peter M., « Die Kunstakademie Düsseldorf als staatliche Einrichtung und Künstlergemeinschaft. Ansprüche und Realität von 1945 bis heute », Kunstakademie Düsseldorf (éd.), *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2014, p. 37-64.

MACKERT Gabriele, « At Home in Contradictions. Harald Szeemann's Documenta », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005, p. 253-262.

MAISER Myriam, *Der Streit um die Moderne im Deutschen Künstlerbund unter dem ersten Vorsitzenden Karl Hofer. Eine Analyse der Ausstellungen von 1951 bis 1955*, thèse de doctorat, Berlin, Freie Universität, 2007.

MARTIN Kurt, « Die Situation der deutschen Museen nach dem Krieg », *Kunstchronik*, cahiers 1/2, 1948, p. 2-20.

MARTIN Sylvia, RÖDER Sabine (éd.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum. Die Kunstmuseen Krefeld 1947-1975*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2013.

MOLINET Marylin, « Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933) », *Le Portique*, n°31, 2013, p. 137-173.

MUES Jenny, *Kunstvereine als Vermittlungsinstanzen der Moderne in der Zeit der Weimarer Republik*, thèse de doctorat, Munich, Ludwig-Maximilians-Universität, 2018.

MÜLLER Christoph, SPRINGER Walter (éd.), *Parnass am Philosophenweg. 25 Jahre Kunsthalle Tübingen und Götz Adriani*, Verlag Schwäbisches Tagblatt, Tübingen, 1996.

MÜLLER Christoph, « Als Zeitgenosse im Musée Imaginaire. Die wundersame Geschichte des Götz Adriani und der Kunsthalle Tübingen », *Id.*, Walter Springer (éd.), *Parnass am Philosophenweg. 25 Jahre Kunsthalle Tübingen und Götz Adriani*, Verlag Schwäbisches Tagblatt, Tübingen, 1996, p. 7-20.

MUSEUM HAUS LANGE (éd.), *Dreißig Jahre durch die Kunst. Museum Haus Lange 1955-1985*, cat. exp., Museum Haus Lange et Museum Haus Esters, Krefeld (15 septembre-1er décembre 1985), Krefeld, Krefelder Kunstmuseen, 1985.

NEBENFÜHR Julia, ZECHLIN René (éd.), *Wilhelm Hack Museum, vom Expressionismus zur Gegenwart. Die Sammlung*, Wienand, Cologne, 2019, p. 14-15.

PARET Peter, « The Tschudi Affair », *The Journal of Modern History*, vol. 53, n°4, décembre 1981, p. 589-618.

REICH Katia, AUS DEM MOORE Elke, ZELLER Ursula (éd.), *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2009.

RÖDER Sabine, « Blasphemie, Nackedeis und des Kaisers neue Kleider. Chronik eines Kunstskandals », Sylvia Martin et *Id.* (éd.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum. Die Kunstmuseen Krefeld 1947-1975*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2013, p. 144-149.

RÖDER Sabine, « "Mann kann nicht mit dem Kopf durch die Wand". Wie die Kunstmuseen 1947-1960 Krefeld zu einem Ort der Avantgarde wurden », Sylvia Martin et *Id.* (éd.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum. Die Kunstmuseen Krefeld 1947-1975*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2013, p. 114-142.

RÜCKERT Claudia, KUHRAU Sven (éd.), *»Der Deutschen Kunst…« Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1999.

SAEE Karina Esmailzadeh, UELSBERG Gabriele (éd.), *Ludwig Forum für Internationale Kunst. Gemälde, Skulpturen, Installationen: Auswahl aus dem Bestand der Sammlungen*, Aix-la-Chapelle, Das Forum, 1992.

SALZMANN Siegfried, « Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum », Henrike Junge (éd.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Böhlau, 1992, p. 235-242.

SCHMALENBACH Werner, « Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n°30, 1968, p. 372-377.

SCHNECKENBURGER Manfred (éd.), *documenta. Idée und Institution*, Munich, Bruckmann, 1983.

SCHNEEDE Uwe M., « Ausweitung der Kunstzone. Die siebziger und frühen achtziger Jahre in Ausstellungen deutscher Kunstvereine », Uwe Fleckner, *Id.* (éd.), *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin, Hatje Cantz, 2017, p. 206-237.

SCHNEEDE Uwe M., « Eine Öffentlichkeit für die Kunst. Die Anfänge des Kunstvereins in Hamburg (und anderswo) », Uwe Fleckner, *Id.* (éd.), *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin, Hatje Cantz, 2017, p. 8-35.

SCHRÖDER Anneliese (éd.), *Kunst für den Bund. Erwerbungen seit 1970*, cat. exp., Städtisches Kunstmuseum Bonn (24 novembre 1981-10 janvier 1982), Bonn, Bundesministerium des Innern, 1981.

SCHULZ Gabriele, « Wie alles begann: Zwei Blicke auf die Gründerjahre. Gabriele Schulz im Gespräch mit Karla Fohrbeck und Andreas Joh. Wiesand », Olaf Zimmermann, Theo Geißler (éd.), *Aus Politik und Kultur*, n°9, « Arbeitsmarkt Kultur: Vom Nischenmarkt zur Boombranche », 2012, p. 30-38.

SEIDEL Stephanie, *Die Institutionalisierung der Gegenwartskunst in den 1970er Jahren. Zur Konstituierung der Internationalen Kunstausstellungsleitertagung (IKT) e.V.*, mémoire de master, Lunebourg, Leuphana Universität, 2010.

SEIFERMANN Ellen, DIEFENBACHER Michael (éd.), *Von der Kunst-Ausstellungs-Halle zur Kunsthalle Nürnberg 1913-2003*, Nuremberg, Hofmann Verlag, 2003.

SHEEHAN James J., *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, New York, Oxford University Press, 2000.

STEINKAMP Maike, « Ein neues Kronprinzenpalais? Ludwig Justis Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« nach 1945 », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°52, 2010, p. 117-121.

STENGEL Karin, SCHARF Friedhelm, « Geschichte der documenta-Kritik. Ein roter Faden durch die Polyphonie der Presse », Michael Glasmeier, Karin Stengel (éd.), *Archive in motion. 50 Jahre / Years documenta 1955-2005*, Göttingen, Steidl Verlag, 2005, p. 104-118.

STRZODA Hanna, THOMSON Christina, « Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin 1949 bis 1968 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1967. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 70-113.

THOMSON Christina, WINTER Petra (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1967. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Deutscher Kunstverlag, 2015.

THOMSON Christina, « Neubau und Fusion. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie und den Vereinigten Kunstsammlungen 1961 bis 1968 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1967. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 114-148.

ULBRICH Ursula-Blak, « Das Kunstamt – Ein Ausstellungsort definiert sich: Karl Ludwig Skutsch, 1946-1958 », Katja Blomberg (éd.), *68 Jahre Haus am Waldsee. Geschichte einer Institution*, Cologne, Walther König, 2013, p. 34-48.

WEMBER Paul, « Erinnerungen an die ersten zwanzig Jahre im Museum Haus Lange », Museum Haus Lange (éd.), *Dreißig Jahre durch die Kunst. Museum Haus Lange 1955-1985*, cat. exp., Museum Haus Lange et Museum Haus Esters, Krefeld (15 septembre-1er décembre 1985), Krefeld, Krefelder Kunstmuseen, 1985, p. 28-44.

WESTECKER Dieter, EBERTH Carl, LENGEMANN Werner, MÜLLER Erich (éd.), *documenta – Dokumente 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst*, Cassel, Georg Wenderoth Verlag, 1972

WINKLER Kurt, « Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationale Repräsentation », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *»Der Deutschen Kunst…« Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1999, p. 61-81.

WINTER Petra, « »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958 », *Jahrbuch der Berliner Museen*, n°50, 2008, p. 9-235.

WINTER Petra, « Der Weg zur Galerie des 20. Jahrhunderts 1945 bis 1948 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1967. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 14-45.

WINTER Petra, « Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Ost-Berlin 1948/49 bis 1951 », Christina Thomson, Petra Winter (éd.), *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945-1967. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 46-63.

WISCHERMANN Susanne, *Johannes Cladders. Museumsmann und Künstler*, Francfort-sur-le-Main, Peter Land, 1997.

WOLLENHAUPT-SCHMIDT Ulrike, *documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1994.

ZUSCHLAF Christoph, « "Freiwillige" Abgaben moderner Kunst durch deutsche Museen nach 1933 », Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier, Dorothee Wimmer (éd.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau Verlag, 2016, p. 223-234.

2.5.3. Etats-Unis

APPLE Jacki, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, cat. exp., The New Museum, New York (9 mai-16 juin 1981), New York, The New Museum, 1981.

AULT Julie (éd.), *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2002.

BRETANO Robyn, SAVITT Mark (éd.), *112 Workshp/112 Greene Street: History, Artists, and Art Works*, New York, New York University Press, 1981.

CHEVALIER Pauline, *Une histoire des espaces alternatifs à New York – De Soho au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

CLOTFELTER Charles T., « Government Policy Toward Art Museums in the United States », Martin Feldstein (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 253-255.

COOKS Bridget R., « Black Artists and Activism: *Harlem on My Mind* (1969) », *American Studies*, vol. 48, n°1, printemps 2007, p. 5-39.

DIMAGGIO Paul (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts*, New York, Oxford University Press, 1987.

DUNCAN Carol, WALLACH Allan, « The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis », *Marxist Perspectives*, vol. 1, n°4, hiver 1978, p. 28-51.

FELDSTEIN Martin (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

FRASCINA Francis, *Un choix de Meyer Schapiro. My Lai, Guernica, le MOMA et la gauche dans le monde de l'art, New York, 1969-1970* [1995], Ivry-sur-Seine, Editions Form[e]s, 2014.

FULLERTON Don, « Tax Policy Toward Art Museums », Martin Feldstein (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 195-235.

KANTOR Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

GOULD Claudia, SMITH Valerie (éd.), *5000 Artists Return to Artsts Spaces: 25 Years*, New York, Artists Space, 1998.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les philanthropes de l'art des Etats-Unis après 1945. Acteurs ou victimes du "triomphe de l'art américain" ? », *Relations internationales*, n°181, 2020, p. 43-63.

KIMMELMAN Michael, « Revisiting the Revisionists: the Modern, its Critics, and the Cold War », *Studies in Modern Art*, n°4, 1994, p. 38-55.

LIPPARD Lucy, « Bitting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969 », Julie Ault (éd.), *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2002, p. 79-120.

MOORE Alan, *Collectivities: Protest, Counter-Culture and Political Postmodernism in New York City Artists Organizations, 1969-1985*, thèse de doctorat, University of New York, 2000.

NOYES PLATT Susan, « Modernism, Formalism, and Politics: The "Cubism and Abstract Art" Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art », *Art Journal*, vol. 47, n°4, hiver 1988, p. 284-295.

RACHLEFF Melissa, « Do It Yourself: Histories of Alternatives », Lauren Rosati, Mary Anne Staniszewski (éd.), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, the MIT Press / Exit Art, 2012, p. 23-39.

RAMIREZ Yasmin, *Taller Boricua and the Puerto Rican Art Movement in New York. History of Taller Boricua 1969-2010* [En ligne], https://tallerboricuatimeline.wordpress.com/ (consulté le 31 août 2020).

ROSATI Lauren, STANISZEWSKI Mary Anne (éd.), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, Cambridge, the MIT Press / Exit Art, 2012.

ROSETT Richard N., « Art Museums in the United States: A Financial Portrait », Martin Feldstein (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 129-178.

RYLANDS Philip, DI MARTINO Enzo, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale, 1895-1991*, Richmond, Wyldbore & Wolferstan, 1993.

TERRONI Cristelle (« Les espaces alternatifs new-yorkais, nouvelles instances de légitimation artistique », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2014, http://journals.openedition.org/rrca/615 (consulté le 11 août 2021).

TERRONI Cristelle, *New York Seventies. Avant-garde et espaces alternatifs*, Rennes, PUR, 2015.

STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge / Londres, MIT Press, 1998.

VOTTERO Michaël, « To Collect and Conquer: American Collections in the Gilded Age », *Transatlantica* [En ligne], n°1, 2013, http://journals.openedition.org/transatlantica/6492 (consulté le 2 mars 2019).

WALLIS Brian, « Public Funding and Alternative Spaces », Julie Ault (éd.), *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2002, p. 165-167.

WU Chin-tao, *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*, Londres, Verso, 2002.

ZOLBERG Vera, « Tensions of Missions in American Arts Museums », Paul DiMaggio (éd.), *Nonprofit Enterprise in the Arts*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 184-197.

2.5.4. France

ALARY Luc, « L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du premier essai de muséographie pour l'"art vivant" en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 42, n°2, avril-juin 1995, p. 219-239.

ALARY Luc, *De l'"art vivant" à l'"art moderne". Genèse du musée national d'art moderne*, thèse de doctorat, Université Paris I, 1997.

ALPHAND Marianne, « Revues parlées », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 282-284.

AMOUROUX Dominique, « Le ministre, l'architecte et le musée de leur siècle », Dominique Hervier (éd.), *André Malraux et l'architecture*, Paris, éditions du Moniteur, 2008, p. 131-153.

ARNOUX Mathilde, « Peinture et diplomatie dans l'entre-deux-guerres, l'exemple de l'échec du projet d'exposition Max Liebermann au musée du Jeu de paume en 1927 », *Histoire de l'art*, n°55, 2004, p. 109-118.

AUDINET Gérard, « La collection d'art moderne », Suzanne Pagé (éd.), *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : la collection*, Paris, Paris Musées, 2009, p. 35-40.

AUDINET Gérard, « Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : 1937-1988 », Suzanne Pagé (éd.), *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : la collection*, Paris, Paris Musées, 2009, p. 568-573.

BAL Danièle, VINCENT Hélène (éd.), *Andry-Farcy, un conservateur novateur. Le Musée de Grenoble de 1919 à 1949*, cat. exp., Grenoble, Musée de Peinture (28 juin-11 octobre 1982), Grenoble, Musée de Peinture, 1982.

BALLET Nicolas, *Maurice Besset. L'abstraction américaine révélée (1960-1975)*, mémoire de Master, Université Lyon II, 2010.

BALLET Nicolas, *Maurice Besset. Enseigner et exposer l'art abstrait (1969-1975)*, mémoire de Master, Université Pierre Mendès France de Grenoble, 2011.

BARGUES Cécile (éd.), *Maurice Allemand ou comment l'art moderne vint à Saint-Etienne (1947-1966)*, Saint-Etienne, Fabelio, 2021.

BASTOEN Julien, *L'Art contre l'État ? La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique, 1848-1920*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2015 ?

BEAUD Marie-Claude, BEAUFFET Jacques, BOUILLE Marie-Christine, CEYSSON Bernard, LATOUR Marielle (éd.), *3 villes, 3 collections. Grenoble, Marseille, Saint-Etienne. L'Avant-Garde 1960-1976*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini (février-mars 1977), Marseille, éditions du Musée Cantini, 1977.

BEAUFFET Jacques, DANCER Martine, LORAND Hegyi (éd.), *D'un siècle à l'autre. La Collection du Musée d'art moderne de Saint Etienne Métropole*, cat. exp., Musée d'art moderne de Saint-Etienne métropole (7 décembre 2007-20 janvier 2008), Milan, Skira, 2007.

BOIS Yve-Alain, « Better Late than Never », Bernard Blistène, Lisa Dennison (éd.), *Rendezvous. Masterpieces from the Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums*, cat. exp., New York, Solomon R. Guggenheim Museum (16 octobre 1998-24 janvier 1999), New York / Paris, Guggenheim Museum Publications / Editions du Centre Pompidou, 1998, p. 41-47.

BORIES Estelle, BODOLEC Caroline, « La participation des peintres paysans de la région de Houhsien (Chine) à la Biennale de 1975 : art contemporain et maoïsme » [En ligne], séance du séminaire « 1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris », INHA, Paris, 2 avril 2019, https://bdp.hypotheses.org/1834 (consulté le 20 septembre 2019).

BOZO Dominique, « Introduction », Agnès de La Beaumelle, Nadine Pouillon (éd.), *La Collection du Musée national d'Art moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p. 9-31.

BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n°54, 1986, p. 89-113.

BROSSE Carine, « Musées et centres d'art alternatifs pour le jeune public dans l'après 1968 », *Strenæ* [En ligne], n°13, 2018. http://journals.openedition.org/strenae/1811 (consulté le 2 mai 2021).

BUCH Esteban, « La recherche musicale à l'Ircam », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 92-97.

CALLU Agnès, *Gaëtan Picon (1915-1976), Esthétique et culture*, Paris, Honoré Champion, 2011.

CALLU Agnès (éd.), *Autopsie du musée. Etudes de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Editions, 2016.

CALLU Agnès, « Jean Cassou : essai sur une modernité muséale », *Id.* (éd.), *Autopsie du musée. Etudes de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 55-64.

CENTRE POMPIDOU (éd.), « La Collection du Centre Pompidou » [En ligne], https://collection.centrepompidou.fr (consultée le 17 juin 2019).

CHAMBARLHAC Vincent, « Trace(s) d'une œuvre : le Grand méchoui des Malassis en 1972 », *Sociétés & Représentations*, n°38, 2014, p. 281-294.

CORRIAS Pauline, LE FOLL Typhaine, MOËLLO Morgane, « L'Écomusée Creusot Montceau : métaphore d'un modèle exemplaire », *e-Phaïstos* [En ligne], vol. VIII, n°1, 2020. http://journals.openedition.org/ephaistos/7679 (consulté le 21 mai 2021).

CREUSET Geneviève, « Etapes d'une collection », *L'Art Moderne à Marseille. La Collection du Musée Cantini*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini (9 juillet-19 septembre 1988), Marseille, Direction des Musées de Marseille, 1988, p. 17-20.

DE CAZALS Henri (éd.), *L'art moderne dans les musées de province*, cat. exp., Paris, Galeries nationales d'exposition du Grand Palais (3 février-24 avril 1978), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

DE LA BEAUMELLE Agnès, POUILLON Nadine (éd.), *La Collection du Musée national d'Art moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986.

DE LUSSY Florence (éd.), *Jean Cassou, un musée imaginé*, Paris, Bnf / Centre Georges Pompidou, 1995.

DEROO Rebecca J., *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2014.

DI STEFANO Chiara, « Les grandes donations des années 1960 », *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, hors-série n°18, 2018, p. 85-89.

DUFRENE Bernadette, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Public & Musées*, n°8, 1995, p. 75-101.

DUFRENE Bernadette (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007.

DUFRENE Bernadette, « Le Centre Pompidou : le Dada du XXe siècle », *Id.* (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 29-38.

DUFRENE Bernadette, « Du DAP au MNAM-CCI », *Id.* (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 187-192.

DUFRENE Bernadette, « Attraction ou prolifération ? La programmation culturelle », *Id.* (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 227-232.

DUFRENE Bernadette, « La muséologie selon Pontus Hultén », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°141, automne 2017, p. 58-77.

DULGUEROVA Elitza (éd.), « 1959-1985, au prisme de la Biennale de Paris » [En ligne], https://bdp.hypotheses.org/ (consulté le 9 juillet 2021).

DULGUEROVA Elitza (éd.), « Pierre Gaudibert : militant, critique, sociologue de l'art, expérimentateur de musée » [En ligne], Institut national d'histoire de l'art, 24-26 février 2021, https://www.youtube.com/watch?v=vYadnaXRR-k (consulté le 15 septembre 2021).

DUPIN DE BEYSSAT Claire, « Un Louvre pour les artistes vivants ? Modalités d'appropriation du musée par et pour les artistes du XIXe siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], n°11, 2017, http://journals.openedition.org/cel/684 (consulté le 25 mars 2019).

EVANS Christopher, « Intrigants visiteurs », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 430-433.

FAVRE Romaric, *CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Histoire du lieu*, Bordeaux, CAPC, 2012.

FELLMANN Benjamin, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2019.

FLEURY Laurent, « L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou », *Lien social et politiques*, n°60, 2008, p. 13-24.

FOUCART Bruno, « De l'Hôtel Salé au musée Picasso », *Revue de l'art*, n°68, 1985, p. 35-52.

GAÜZERE Mireille, « En suivant la genèse de Beaubourg, 1959-1969 », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 93-100.

GEDIN Andreas, *Pontus Hultén, She, a Cathedral & Moderna Museet*, Londres, Koenig Books, 2020.

GILARDET Brigitte, « Une première Biennale des jeunes artistes oubliée : "Biennale 1957" au musée des Arts décoratifs, Paris », 2012, HAL [En ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00837491/document (consulté le 13 septembre 2019).

GILARDET Brigitte, « L'action originale de François Mathey en faveur de la démocratisation culturelle (1953-1985) », *Politiques de la culture* [En ligne], 22 mars 2014, https://chmcc.hypotheses.org/154 (consulté le 5 mars 2021)

GILARDET Brigitte, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014.

GLEIZES Serge, *La Villa Arson à Nice*, Paris, Editions du Patrimoine, 2011.

GOTTESDIENER Hana, AMELINE Jean-Paul, « Le public du Musée national d'art moderne. Une enquête sur la réception des collections permanentes », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°38, hiver 1991, p. 114-121.

GOUPIL Suzanne, RENEAU Serge, « Liste des expositions présentées par Reynold Arnould, de 1953 à 1965 », Anne Haudiquet (éd.), *Construire le musée imaginaire, Le Havre 1952/1961/9165*, Le Havre, éditions d'art Somogy / MuMa, 2011, p. 198-207.

GRANATH Olle, « Pontus Hulten à Stockholm », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°141, automne 2017, p. 30-45.

GRUNBERG Gérald, « La BPI, de la bibliothèque au centre d'information et de culture », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 67-74.

HAUDIQUET Anne (éd.), *Construire le musée imaginaire, Le Havre 1952/1961/9165*, Le Havre, éditions d'art Somogy / MuMa, 2011.

HECTOR Julien, « Une série d'expositions : les "Ateliers Aujourd'hui" », *Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou* [En ligne], 19 septembre 2012, https://histoiredesexpos.hypotheses.org/186 (consulté le 9 juillet 2019).

JANKOVIC Nikola, *De Beaubourg à Pompidou. II : Le Chantier (1971-1977)*, Paris, B2, 2017.

JEAN Justine, *La première Biennale de Paris : genèse, enjeux, bilan et réalité*, mémoire de master, Ecole du Louvre, 2017.

JEANPIERRE Laurent, « Temps de l'art vivant de 1791 à nos jours. Régimes d'historicité dans la collection nationale d'art de l'Etat français », François Jarrige, Julien Vincent (éd.), *« La modernité dure longtemps ». Penser les discordances des temps avec Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020, p. 239-261.

KREBS Sophie, MUNCK Jacqueline, « Architecture et muséographie du musée d'Art moderne », Suzanne Pagé (éd.), *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : la collection*, Paris, Paris Musées, 2009, p. 45-48.

KREBS Sophie, « Le legs Girardin ou la collection d'un amateur », Chantal Georgel (éd.), *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la ville de Paris* [En ligne], Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015, https://books.openedition.org/inha/6918? (consulté le 20 avril 2020).

LAWLESS Catherine, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Musée national d'art moderne, 1986.

LEFEBVRE Géraldine, « Un musée en marche. La politique d'acquisition de Reynod Arnould, 1952-1965 », Anne Haudiquet (éd.), *Construire le musée imaginaire, Le Havre 1952/1961/9165*, Le Havre, éditions d'art Somogy / MuMa, 2011, p. 213-219.

LEMOINE Serge, LE POMMERE Marianne (éd.), *Image d'une collection. Musée de Grenoble*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

LE THOREL Pascale, « L'Atelier Populaire à l'Ecole des Beaux-Arts : mai et juin 1968 », Philippe Artières, Eric de Chassey, Jean-Marc Bustamante (éd.), *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968-1974)*, cat. exp., Palais des Beaux-Arts, Paris (21 février-20 mai 2018), Paris, ENSBA, 2018, p. 64-77.

LOMBARD François, « La longue aventure du Centre Beaubourg », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 103-104.

MAILLARD DESPONT Aurélia, « En amont de l'action culturelle de Gaëtan Picon sous le ministère d'André Malraux. Affinités et divergences » [En ligne], *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les*

institutions et les pratiques culturelles, 5 octobre 2015, https://chmcc.hypotheses.org/1469 (consulté le 22 avril 2020).

MAINGON Claire, *L'âge critique des salons : 1914-1925. L'école française, la tradition et l'art moderne*, Rouen / Le Havre, PURH, 2014.

MARTIN Jean Hubert, « Une nouvelle génération entre au musée », *Palais*, n°15, avril 2012, p. 64-67.

MASSU Claude, « Le Centre Pompidou : des utopies à leur programmation », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 123-134.

MAUBANT Jean-Louis, « Centres d'art versus musées », Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut, Gérard Monnier (éd.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'Image / Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 397-399.

MEISEL Hélène, « La Biennale de Paris dans les années 1970, internationalisme & particularismes », *Palais*, n°15, 2012, p. 59-63.

MICHELSON Annette, « Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism », *Artforum*, vol. 13, n°8, avril 1975, p. 62-66.

MIDANT Jean-Paul, « Le projet de façade audiovisuelle », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 135.

MINNAERT Jean-Baptiste, « Un palais pour deux musées d'art moderne », *Palais*, n°15, avril 2012, p. 22-35.

MOLLARD Claude, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française ? », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 215-220.

MONNIER Gérard, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

MONOD-FONTAINE Isabelle, « Petite histoire des collections du Mnam (1947-2007) », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 306-317.

MOULIN Raymonde, « Vivre sans vendre », Jean Cassou (éd.), *Art et contestation*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1968, p. 126-136.

MOULIN Raymonde, « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, vol. XVII, n°3, 1976, p. 383-422.

MUSEE CANTINI (éd.), *Cantini 80*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini / galeries de la Charité (1er juillet-26 octobre 1980), Marseille, Musée Cantini, 1980.

NEVEJAN Geneviève, « Maurice Girardin, collectionneur de son temps », *Vingtième siècle*, n°50, avril-juin 1996, p. 143-150.

O'NEILL Marie-Clarté, « De l'atelier des enfants au service programmation jeune public », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 435-438.

PAGE Suzanne (éd.), *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : la collection*, Paris, Paris Musées, 2009.

PAÏNI Dominique, « Exposer le cinéma au Centre Pompidou », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 403-408.

PACQUEMENT Alfred, « La place de l'art contemporain », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 355-356.

PASSINI Michela, « Les expositions d'arts étrangers au musée du Jeu de Paume (1923-1939) : ses constructions transnationales de patrimoines nationaux », Agnès Callu (éd.), *Autopsie du musée. Etudes de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 143-151.

PERSUY Sandra, « Jean Cassou conservateur de musée », Florence de Lussy (éd.), *Jean Cassou, un musée imaginé*, Paris, Bnf / Centre Georges Pompidou, 1995, p. 228-238..

PERSUY Sandra, « "Les sources du XXe siècle". Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°67, printemps 1999, p. 31-63.

PIANO Lia (éd.), *Centre Pompidou : Piano + Rogers*, Gênes, Fondazione Renzo Piano, 2017.

PINTO Louis, « Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture », *Genèses*, n°6, 1991, p. 98-124.

PLUM Gilles, *Le Grand Palais. L'Aventure du Palais des Beaux-arts*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

PSIPOULOS Angelos, « 'Le geste architectural'; Symbolism and authority in the case of the Centre Beaubourg », *Architecture Media Politics Society* [En ligne], vol. 13, n°1, février 2018. https://www.scienceopen.com/document?vid=52ceb269-4dc5-4af0-8ded-4edd5a6b6b0e (consulté le 12 mai 2021).

QUEMIN Alain, « Trente ans d'enquêtes sur les publics du Centre Pompidou », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 495-498.

QUEMIN Alain, « Montrer une collection internationale d'art contemporain : la place des différents pays sur les cimaises du Centre Pompidou », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 527-536.

RENEAU Serge, « Reynold Arnould et les musées du Havre. Le temps des métamorphoses », Anne Haudiquet (éd.), *Construire le musée imaginaire, Le Havre 1952/1961/9165*, Le Havre, éditions d'art Somogy / MuMa, 2011, p. 11-44.

RENEAU Serge, « Un moderne en ses musées : Reynold Arnould (1919-1980) », Agnès Callu (éd.), *Autopsie du musée, Autopsie du musée. Etudes de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 163-181.

RENEAU Serge, « 1961-1964. Du musée-Maison de la culture du Havre au Grand Palais. Continuité d'un grand dessein » [En ligne], *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 24 juin 2019, https://chmcc.hypotheses.org/8496 (consulté le 20 avril 2020).

REY Anne, PINTO Louis, VIOLEAU Jean-Louis, GUIHEUX Alain, VEBLEN Boris, *De Beaubourg à Pompidou. III : La Machine (1977-2017)*, Paris, B2, 2017.

ROUGER Marion, « Fermer ou réinventer le musée ? », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018, p. 37-49.

SAINT-RAYMOND Léa, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts* [En ligne], vol. 8, n°3, 2019, https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3 (consulté le 20 novembre 2021).

SANTAMARIA Valentina, « Le Musée national d'art moderne et Pontus Hultén », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 2017, n°141, p. 46-57.

SCHIRA Etienne, « L'iconographie 68 au travers des affiches : la valeur de l'image face aux artistes et à la critique », Antje Kramer-Mallordy (éd.), *1968 : La critique d'art, la politique et le pouvoir*, Rennes, Université Rennes 2 / Archives de la critique d'art, 2018, p. 75-82.

SCHULMANN Didier, « "Mon cher ami, ce n'est pas moi qui ai construit le musée d'art moderne, ni moi non plus qui en ai choisi l'emplacement" », *Palais*, n°15, 2012, p. 36-51.

SPAY Annick (éd.), *La France à Venise. Le pavillon français de 1948 à 1988*, Paris / Rome, Agence Française d'Action Artistique / Carte Segrete, 1990.

TASSEAU Vérane, « Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923) », *Archives juives*, vol. 50, n°1, 2017, p. 26-40.

TELLGREN Anna (éd.), *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years*, Stockholm / Londres, Moderna Museet / Koenig Books, 2017.

TENEZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse de doctorat, Ecole nationale des Chartes, 2004.

TREHOREL Ludivine, « Le public des adhérents a-t-il changé en trente ans ? », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 429-430.

VERLAINE Julie, « Du marchand au galeriste », Laurent Jeanpierre, Olivier Roueff (éd.), *La Culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2014, p. 83-93.

VERLAINE Julie, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Pars, Publications de la Sorbonne, 2012.

VIALLAT Claire, *Le Musée de Saint-Etienne, 1967-1987/1988*, mémoire de maîtrise, Université Paris IV, juin 1988.

VIATTE Germain, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, Paris, Gallimard, 2007.

VILLATTE Oriane, « Peut-on considérer la programmation du CNAC comme une préfiguration de celle du Centre ? », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 80-81.

VIOLEAU Jean-Louis, « Beaubourg et l'effet-Baudrillard : intelligence avec l'ennemi ? », Anne Rey *et al.*, *De Beaubourg à Pompidou. III : La Machine (1977-2017)*, Paris, B2, 2017, p. 67-96.

WEST Kim, *The Exhibitionary Complex. Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963-1977*, Stockholm, Södertörn University, 2017.

2.6. Histoire et analyse des politiques culturelles

2.6.1. Généralités et international

ABOUDRAR Bruno Nassim, MAIRESSE François, MARTIN Laurent, *Géopolitiques de la culture. L'artiste, le diplomate et l'entrepreneur*, Paris, Armand Colin, 2021.

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national* [1983], Paris, La Découverte, 2002.

BÄTSCHMANN Oskar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, DuMont, 1997.

BERGHAHN Volker R., *America and the Intellectual Cold Wars in Europe: Shepard Stone Between Philanthropy, Academy, and Diplomacy*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

BÜRGER Jan, « Die Kissinger Boys. Von der Harvard Summer School zur Suhrkamp Culture », *Zeitschrift für Ideengeschichte*, cahier XI, n°4, hiver 2017, p. 5-18.

CHARLES Christophe, *La Dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, PUF, 2015.

CHAUBET François, MARTIN Laurent, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011.

CUMMINGS Milton C., KATZ Richard R. (éd.), *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and Japan*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1987.

CUMMINGS Milton C., KATZ Richard R., « Government and the Arts in the Modern World: Trends and Prospects », *Id.* (éd.), *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and Japan*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 350-368.

DUBOIS Vincent, « La vision économique de la culture. Eléments pour une généalogie », *Bulletin des bibliothèques de France*, tome 46, n°2, 2001, p. 31-34.

DUBOIS Vincent, LABORIER Pascale, « The "Social" in the Institutionalisation of Local Cultural Policies in France and Germany », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 9, n°2, 2003, p. 195-206.

GOETSCHEL Pascale, LEMIRE Vincent, POTIN Yann, « Historiens et patrimoine au 20e siècle. Le rendez-vous manqué ? », *Vingtième siècle*, n°137, p. 2-20.

LANOË Elise, « Les diplomaties culturelles de la RFA et de la France face à la guerre froide : quel progressisme pour les politiques culturelles extérieures ? », *ILCEA* [En ligne], n°16, 2012, https://journals.openedition.org/ilcea/1479 (consulté le 28 avril 2020).

MARTIN Laurent, *L'Enjeu culturel. La réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993*, Paris, La Documentation française, 2013.

MCDONALD Gay, « The Launching of American Art in Postwar France: Jean Cassou and the Musée National d'Art Moderne », *American Art*, vol. 13, n°1, printemps 1999, p. 40-61.

MENGER Pierre-Michel, « L'Etat-Providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », François Chazel (éd.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Talence, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 29-52.

MENGER Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, p. 167-204.

MENGER Pierre-Michel, « Postface. Les politiques culturelles. Modèles et évolutions », Philippe Poirrier (éd.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, *op. cit.*, p. 465-477.

MULCAHY Kevin V., SWAIM C. Richard (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982.

MULCAHY Kevin V., « The Rationale for Public Culture », *Id.*, C. Richard Swaim (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982, p. 33-58.

POIRRIER Philippe (éd.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, La documentation française, 2011.

SAINT-PIERRE Diane, AUDET Claudine (éd.), *Tendances et défis des politiques culturels. Cas nationaux en perspective*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

SCHIEDER Martin, *Expansion / Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, Munich / Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

SCHIEDER Martin, *Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin, Akademie Verlag, 2005.

SEGUELA Valérie, « Les expositions d'art moderne en zone d'occupation française en Allemagne (1945-1949) », Gérard Monnier, José Vovelle (éd.), *Un Art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 175-181.

SIRINELLI Jean-François, SOUTOU Georges-Henri (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Seuil, 1999.

URFALINO Philippe, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. 39, 1989, p. 81-109.

VON BEYME Klaus, « Kulturpolitik: Von der staatlichen Förderungspolitik zur "Kreativwirtschaft" », *Id.*, *Vergleichende Politikwissenschaft*, Wiesbaden, VS-Verlag, 2010, p. 269-290.

VON BEYME Klaus, « Why Is There No Political Science of the Arts? », Udo J. Hebel, Christoph Wagner (éd.), *Pictorial Pictures and Political Iconographies*, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 13-31.

WYSZOMIRSKI Margaret J., « Controversies in Arts Policymaking », Kevin V. Mulcahy, C. Richard Swaim (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982, p. 11-31.

ZOLBERG Vera L., « The Happy Few-en Masse: Franco-American Comparisons in Cultural Democratization », Casey Nelson Blake (éd.), *The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State*, Washington D.C. / Philadelphie, Woodrow Wilson Center Press / University of Pennsylvania Press, 2007, p. 97-122.

ZU SALM-SALM Marie-Amélie, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003.

2.6.2. Allemagne de l'Ouest

ABELEIN Manfred (éd.), *Deutsche Kulturpolitik. Dokumente*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.

ATLAN Eva, GROSS Raphael, VOSS Julia (éd.), *1938 : Kunst, Künstler, Politik, 1938. Kunst, Künstler, Politik*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Jüdisches Museum Frankfurt (28 novembre 2013-23 février 2014), Göttingen, Wallstein, 2013.

AUS DEM MOORE Elke, FLÜGGE Matthias, WINZEN Matthias (éd.), *Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs. Werke aus dem Kunstbestand des ifa, 1949-heute*, cat. exp., Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (26 octobre 2013-2 mars 2014), Stuttgart / Heidelberg, Institut für Auslandesbeziehungen / Kehrer, 2013.

BACH Christine, « Korporative Kulturförderung in der frühen Bundesrepublik. Ein Vergleich der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen mit der Deutschen Stiftung Musikleben », Thomas Adam, Manuel Frey, Rupert Graf Strachwitz (éd.), *Stiftungen seit 1800: Kontinuitäten und Diskontinuitäten*, Stuttgart, Lucius & Lucius, 2009, p. 117-138.

BAENSCH Tanja, KRATZ-KESSEMEIER Kristina, WIMMER Dorothee (éd.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau Verlag, 2016.

BOLL Friedhelm, « Brandt und Grass – eine Freundschaft? », *Revue d'Allemagne*, n°46-2, 2014, p. 347-363.

BÖSCH Frank, WIRSCHING Andreas (éd.), *Abschlussbericht zur Vorstudie zum Thema »Die Nachkriegsgeschichte des Bundesministeriums des Innern (BMI) und des Ministeriums des Innern der DDR (MdI) hinsichtlich möglicher personeller und sachlicher Kontinuitäten zur Zeit des Nationalsozialismus«* [En ligne], Munich / Potsdam, Bundesministerium des Innern, 2015, https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/veroeffentlichungen/2015/abschlussbericht-vorstudie-aufarbeitung-bmi-nachkriegsgeschichte.html (consulté le 29 novembre 2019).

BRAUN Günter et Waldtraut (éd.), *Zu Kunst und Kunstpolitik. Beiträge aus Berlin*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1995.

BÜTTNER Claudia, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS), 2011.

DEECKE Thomas (éd.), *10 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Bonn-Bad Godesberg, Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1975.

DEFRANCE Corine, « La politique culturelle extérieure de la RFA au service de la diffusion d'une nouvelle image de soi à l'étranger ? (1949-1969) », *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, tome 40, n°3, 2009, p. 367-380.

DEFRANCE Corine, « Politiques et relations culturelles extérieures. Concurrence et interdépendance entre RFA et RDA », Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (éd.), *Allemagne 1961-1974. De la construction du Mur à l'*Ostpolitik, vol. 2, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 103-123.

DEFRANCE Corine, « La réforme de la politique culturelle extérieure de la RFA. Apports et limites du renouveau, 1966-1974 », Andreas Wilkens (éd.), *Willy Brandt et l'unité de l'Europe. De l'objectif de paix aux solidarités nécessaires*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011, p. 325-346.

DEFRANCE Corine, « Entre poursuite de la réforme et repli sur des conceptions traditionnelles : la politique culturelle extérieure de la RFA au cours des années 1974-1990 », *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], n° 17, 2016, http://journals.openedition.org/mimmoc/2509 (consulté le 3 juin 2020).

DENGEL Susanne, « Demokratisierung städtischer Kulturpolitik in den 1970er Jahren », Karl Ditte, Cordula Obergassel (éd.), *Vom Bildungsideal zum Standortfaktor. Städtische Kultur und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Paderborn, 2012, p. 163-180.

DEUTSCHER KULTURRAT (éd.), *Nach vierzig Jahren – ein bisschen weise? Protokoll des kulturpolitischen Kongresses des Deutschen Kulturrates im Oktober 1989. Mit einer Auswahldokumentation 40 Jahre Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Fördergesellschaft für kulturelle Bildung des Deutschen Kulturrates, Bonn, 1991.

DITTE Karl, OBERGASSEL Cordula (éd.), *Vom Bildungsideal zum Standortfaktor. Städtische Kultur und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Paderborn, 2012.

DITTE Karl, « Die Kulturpolitik des Deutschen Städtetages 1947-2010 », *Id.* et Cordula Obergassel (éd.), *Vom Bildungsideal zum Standortfaktor. Städtische Kultur und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Paderborn, 2012, p. 333-369.

DUCHESNE Jean-Patrick, *L'art dégénéré selon Hitler. La vente de Lucerne, 1939*, cat. exp., Liège, Cité Miroir (16 octobre 2014-29 mars 2015), Liège, 2014.

DÜHR Elisabeth, *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*, Francfort-sur-le-Main / Berne, Peter Lang, 1991.

DÜWELL Kurt, LINK Werner (éd.), *Deutsche auswärtige Kulturpolitik seit 1871*, Cologne / Vienne, Böhlau, 1981.

DÜWELL Kurt, « Die Gründung der Kulturpolitschen Abteilung im Auswärten Amt 1919/20 als Neuansatz. Inhaltliche und organisatorische Strukturen der Reform auswärtiger Kulturpolitik nach dem Ersten Weltkrief », Kurt Düwell, Werner Link (éd.), *Deutsche auswärtige Kulturpolitik seit 1871*, Cologne / Vienne, Böhlau, 1981, p. 46-61.

DÜWELL Kurt, « Zwischen Propaganda und Friedensarbeit – Geschichte der deutschen Auswärtigen Kulturpolitik im internationalen Vergleich », Kurt-Jürgen Maaß (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015, p. 88-91.

DÜWELL Kurt, « Gründung und Entwicklung des Deutschen Ausland-Instituts, 1917-1932 », Ronald Grätze (éd.), *Geschichte, Beziehungen, Perspektiven. 100 Jahre ifa*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2016, p. 11-15.

ENDLICH Stefanie, HÖYNCK Rainer (éd.), *Blickwechsel. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD / Argon Verlag, 1998.

FELDENKIRCHEN Wilfried, « Staatliche Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert », Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (éd.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1982, p. 35-54.

FLECKNER Uwe (éd.), *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Akademie, Berlin 2007.

FOHRBECK Karla, WIESAND Andreas Johannes, *Der Künstler-Report*, Munich, Hanser, 1975.

FRANK Rainer, *Kultur auf dem Prüfstand. Ein Streifzug durch 40 Jahre kommunaler Kulturpolitik*, Munich, Minerva Publikation, 1990.

GOCH Stefan, « Was macht ein Kulturausschuss einer Ruhrgebiet wie Gelsenkirchen? Ein Überblick für die Zeit 1945-2010 », Karl Ditte, Cordula Obergassel (éd.), *Vom Bildungsideal zum Standortfaktor. Städtische Kultur und Kulturpolitik in der Bundesrepublik*, Paderborn, 2012, p. 113-139.

GÖPFERT Claus-Jürgen, *Der Kulturpolitiker. Hilmar Hoffmann, Leben und Werk*, Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filminstitut, 2015.

GÖSCHEL Albert, MITTAG Klaus, STRITTMATTER Thomas, *Die befragte Reform. Neue Kulturpolitik in Ost und West*, Berlin, Difu, 1995.

GRÄTZ Ronald (éd.), *Geschichte, Beziehungen, Perspektiven. 100 Jahre ifa*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2016.

GRESCHE Katja, « Das Deutsche Ausland-Institut 1933-1945 », Ronald Grätz (éd.), *Geschichte, Beziehungen, Perspektiven. 100 Jahre ifa*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2016, p. 37-42.

HARDTWIG Wolkfgang, « Privatvergnügen oder Staatsaufgabe? Monarchisches Sammeln und Museum 1900-1914 », Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland in 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau Verlag, 1993, p. 81-100.

HELD Jutta, « Zum Politikerporträt um 1970: Georg Meistermann malt Willy Brandt », Gerhard J. Lischka, Peter Weibel (éd.), *Das Regime des Image*, Berne, Benteli, 2003, p. 170-198.

HÖPEL Thomas, « La politique culturelle en Allemagne au XXe siècle », Philippe Poirrier (éd.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, La documentation française, 2011, p. 17-48.

HORN Wolfgang, *Kulturpolitik in Düsseldorf. Situation und Neubeginn nach 1945*, Opladen, Leske Verlag + Brudrich GmbH, 1981.

JEUTHE Gesa, « Die Moderne unter dem Hammer. Zur "Verwertung" der "entarteten" Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939 », Uwe Fleckner (éd.), *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie-Verlag, 2007, p. 189-305.

KATHE Steffen, *Kulturpolitik um jeden Preis. Die Geschichte des Goethe-Instituts von 1951 bis 1990*, Munich, Martin Meidenbauer, 2005.

KIENZLE Michael, MENDE Dirk (éd.), *Theodor Heuss. Politik durch Kultur, 1949-1959*, Bonn, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, 1985.

KLEIN Armin, *Kulturpolitik: Eine Einführung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

KNOBLICH Tobias J., « Das Prinzip Soziokultur – Geschichte und Perspektiven », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, vol. 51, n°11, 2001, p. 7-13.

KNÖPFLE Franziska, *Im Zeichen der "Soziokultur" : Hermann Glaser und die kommunale Kulturpolitik in Nürnberg*, Neustadt an der Aisch, Schmidt, 2007.

KÖSTLIN Thomas, *Die Kulturhoheit des Bundes. Eine Untersuchung zum Kompetenz- und Organisationsrecht des Grundgesetzes unter Berücksichtigung der Staatspraxis in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin, Duncker & Humblot, 1989.

KRAMER Dieter, *Von der Freizeitplanung zur Kulturpolitik. Eine Bilanzierung von Gewinnen und Verlusten*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011.

KRATZ-KESSEMEIER Kristina, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.

KRATZ-KESSEMEIER Kristina, « Wer gestaltete die Kunstpolitik der Weimarer Republik? Zum Verhältnis von preußischem Kultusministerium und Reichskunstwart », Christian Welzbacher (éd.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar, Weimarer Verlagsgesellschaft, 2010, p. 232-252.

KULTURPOLITISCHE GESELLSCHAFT (éd.), « Kulturpolitische Bibliografie » [En ligne], https://kupoge.de/kulturpolitische-bibliografie/ (consulté le 19 octobre 2020)

LABORIER Pascale, *Culture et édification nationale en Allemagne. Genèse des politiques de la culture*, thèse de doctorat, Institut d'Etudes Politiques de Paris, 1996.

LABORIER Pascale, « La *Soziokultur* en RFA. D'un enjeu politique à l'institutionnalisation d'une catégorie d'intervention publique », Vincent Dubois (éd.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation française, 1998, p. 299-321

LABORIER Pascale, « Les charmes discrets du fédéralisme culturel coopératif allemand : de son invention à la République de Berlin », Diane Saint-Pierre, Claudine Audet (éd.), *Tendances et défis des politiques culturels. Cas nationaux en perspective*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 131-156.

LAGNY Anne, « L'engagement de l'artiste dans la fabrique de l'homme politique. La correspondance entre Willy Brandt et Günter Grass » [En ligne], *Cahiers d'Etudes Germaniques*, n°71, 2016 (consulté le 14 août 2020).

LANGENBUCHER Wolfgang R., RYTLEWISKI Ralf, WEYERGRAF Bernd (éd.), *Kulturpolitisches Wörterbuch. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983.

LANOË Elise, « Les diplomaties culturelles de la RFA et de la France face à la guerre froide : quel progressisme pour les politiques culturelles extérieures ? », *ILCEA* [En ligne], n°16, 2012, https://journals.openedition.org/ilcea/1479 (consulté le 3 mai 2020).

LANOË Elise, « Entre rayonnement et retenue, la politique culturelle extérieure de l'Allemagne », Dominique Herbet, Hélène Miard-Delacroix, Hans Stark (éd.), *L'Allemagne entre rayonnement et retenue*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 209-218.

LEMKE Michael, *Vor der Mauer. Berlin in der Ost-West-Konkurrenz 1948 bis 1961*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau, 2011.

LENMAN Richard, « Politics and Culture: The State and the Avant-Garde in Munich 1886-1914 », Richard J. Evans (éd.), *Society and Politics in Wilhelmine Germany* [1978], New York, Routledge, 2015, p. 90-111.

LINK Werner, « Thesen über Mittlerorganisationen in den deutschen auswärtigen Kulturbeziehungen », Kurt Düwell, Werner Link (éd.), *Deutsche auswärtige Kulturpolitik seit 1871*, Cologne / Vienne, Böhlau, 1981, p. 262-279.

MAAß Kurt-Jürgen (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015.

MAAß Kurt-Jürgen, « Das deutsche Modell – Die Mittlerorganisationen », *Id.* (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015, p. 263-277.

MAAß Kurt-Jürgen, « Unentbehrliche Partner – Die Bundesländer », *Id.* (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015, p. 254-257.

MAAß Kurt-Jürgen, « Know-how, Netzwerke, Nachhaltigkeit – die Kommunen », *Id.* (éd.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2015, p. 258-262.

MAI Ekkehard, PARET Peter (éd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland in 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau Verlag, 1993.

MAI Ekkehard, WAETZOLDT Stephan (éd.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981.

MAI Ekkehard, WAETZOLDT Stephan (éd.), *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1982.

MOMMSEN Wolfgang J., « Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat », Claudia Rückert, Sven Kuhrau (éd.), *»Der Deutschen Kunst…« Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Amsterdam, Verlag der Kunst, 1999, p. 15-29.

NESTLER Peter, « Rückblick auf 10 Jahre Berliner Künstlerprogramm », Thomas Deecke (éd.), *10 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Bonn-Bad Godesberg, Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1975.

NESTLER Peter, « Das Berliner Künstlerprogramm. Vorläufe und Anfänge », Stefanie Endlich, Rainer Höynck (éd.), *Blickwechsel. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD / Argon Verlag, 1998, p. 59-63.

PABEL Katharina, *Grundfragen der Kompetenzordnung im Bereich der Kunst*, Berlin, Duncker & Humboldt, 2003.

PETROPOULOS Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

PETROPOULOS Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 2000.

PETROPOULOS Jonathan, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Heaven, Yale University Press, 2017.

POHLMANN Markus, *Kulturpolitik in Deutschland. Städtisch organisierte Kultur und Kulturadministration*, Munich, Minerva Publikation, 1994.

RITTER Katharina, « Divergierende Konvergenz. Die Ausstelllungspraxis des ifa », Elke aus dem Moore, Matthias Flügge, Matthias Winzen (éd.), *Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs. Werke aus dem Kunstbestand des ifa, 1949-heute*, cat. exp., Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (26 octobre 2013-2 mars 2014), Stuttgart / Heidelberg, Institut für Auslandesbeziehungen / Kehrer, 2013, p. 49-59.

RUHRBERG Karl, « Statt einer Festrede: Ein Alphabet », Thomas Deecke (éd.), *10 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Bonn-Bad Godesberg, Deutscher Akademischer Austauschdienst, 1975.

SAALMANN Timo, *Kunstpolitik der Berliner Museen, 1919-1959*, Berlin, De Gruyter, 2014.

SAERHENDT Christian, *"Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im "Dritten Reich" und im Kalten Krieg*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005.

SCHEUNER Ulrich, « Die Kunst als Staatsaufgabe im 19. Jahrhundert », Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (éd.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981, p. 13-46.

SCHNEIDER Wolfgang (éd.), *Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns « Kultur für alle » reloaded*, Hildesheim, Universitätsverlag Hildesheim, 2010.

SCHWAN Gesine, « Demokratisches Ethos und Weltoffenheit. Die Berliner Kulturpolitik Redslob, Tiburtius und Arndt », Günter et Waldtraut Braun (éd.), *Zu Kunst und Kunstpolitik. Beiträge aus Berlin*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1995, p. 35-58.

SINGER Otto, « Auswärtige Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Konzeptionelle Grundlagen und institutionnelle Entwicklung seit 1945 », *Wissenschaftliche Dienst des deutschen Bundestages*, Berlin, Deutscher Bundestag, 2003.

SINGER Otto, *Kulturpolitik und Parlament. Kulturpolitische Debatten in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945*, Berlin, Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestag, 2003.

STEINWEIS Alan E., *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, Chapel Hill / Londres, University of Carolina Press, 1993.

STEINWEIS Alan E., « Antisemitismus und NS-Kulturpolitik bis 1938 », Eva Atlan, Raphael Gross, Julia Voss (éd.), *1938. Kunst, Künstler, Politik*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Jüdisches Museum Frankfurt (28 novembre 2013-23 février 2014), Göttingen, Wallstein, 2013, p. 59-78.

TROMMLER Frank, GLASER Hermann, SCHWENGER Hannes, « Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland », Wolfgang R. Langenbucher, Ralf Rytlewiski, Bernd Weyergraf (éd.), *Kulturpolitisches Wörterbuch. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1983, p. 379-390.

VON BEYME Klaus, « Kulturpolitik: Von der staatlichen Förderungspolitik zur "Kreativwirtschaft" », *Id.*, *Vergleichende Politikwissenschaft*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, p. 269-290.

WAGNER Bernd, « Qualitäten der Soziokultur », Ulrike Blumenreich, Gero Braach, Bernd Hesse, Bernd Wagner (éd.), *Soziokultur und ihre Förderung durch die Länder*, Bonn / Essen, Kulturpolitische Gesellschaft / Klartext Verlag, 2004, p. 19-27.

WEICHLEIN Siegfried, *Föderalismus und Demokratie in der Bundespublik*, Stuttgart, Kohlhammer, 2019

WELZBACHER Christian (éd.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar, Weimarer Verlagsgesellschaft, 2010.

WELZBACHER Christian, « Vom Reichskunstwart zur Abteilung "Bildende Kunst" im Propagandaministerium. Kunst- und kulturpolitische Kontinuitäten vor und nach 1933 », *Id.* (éd.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar, Weimarer Verlagsgesellschaft, 2010, p. 304-336.

WITH Christopher B., *The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1986.

WOITSCHÜTZKE Claus P., « Mathias T. Engels – die graue Eminenz », *Rheinische ART* [En ligne], août 2021, http://www.rheinische-art.de/cms/topics/mathias-t.-engels-ministerialrat-kunsthistoriker-kunstschutzabteilung-kunstfoerderung-paul-klee-ankaeufe.php (consulté le 2 septembre 2021).

ZUHORN Karl, « Kulturpflege », Hans Peters (éd.), *Handbuch der kommunalen Wissenschaft und Praxis*, Berlin / Gottingen / Heidelberg, Springer-Verlag, 1957, p. 165-230.

2.6.3. Etats-Unis

AMERICAN FEDERATION OF ARTS (éd.), « A Century in the Arts », https://www.amfedarts.org/about-the-afa/afa-history/ (consulté le 30 septembre 2021).

BALFE Judith Huggins (éd.), *Paying the Piper. Causes and Consequences of Art Patronage*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 1993.

BARRESI Anthony L., *The History and Programs of the New York State Council on the Arts*, thèse de doctorat, Ann Harbor, University of Michigan, 1973.

BAURELEIN Mark (éd.), *National Endowment for the Arts. A History 1965-2008*, Washington, National Endowment for the Arts, 2009.

BENEDICT Stephen (éd.), *Public Money & the Muse. Essays on Government Funding for the Arts*, New York / Londres, W. W. Norton & Company, 1991.

BENGELSDORF BROWNE Rosalind, « The American Abstract Artists and the WPA Federal Art Project », Francis V. O'Connor (éd.), *The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1972, p. 223-244.

BIDDLE Livingston, *Our Government and the Arts. A Perspective from the Inside*, New York, American Council for the Arts, 1988.

BINKIEWICZ Donna M., *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

BRANNAN Beverly W., MORA Gilles (éd.), *Les Photographies de la FSA. Archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*, Paris, Seuil, 2006.

BRENSON Michael, *Visionaries and Outcasts: the NEA, Congress, and the Place of the Visual Artist in America*, New York, New Press, 2001.

BUFFALO NEWS (éd.), « Seymour H. Knox Jr., Banker, Patron Of The Arts, Philanthropist, Dies At 92. Under His Guidance, Buffalo's Gallery Attained International Stature », *Buffalo News*, 27 septembre 1990 [En ligne], https://buffalonews.com/1990/09/27/seymour-h-knox-jr-banker-patron-of-the-arts-philanthropist-dies-at-92-under-his-guidance-buffalos-gallery-attained-international-stature/ (consulté le 15 février 2020).

COWEN Tyler, *Good & Plenty. The Creative Successes of American Art Funding*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2006.

CULL Nicholas J., *The Cold War and the United States Information Agency*: *American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2008.

CUMMINGS Milton C., Jr., « Government and the Arts: An Overview », Stephen Benedict (éd.), *Public Money & the Muse. Essays on Government Funding for the Arts*, New York / Londres, W. W. Norton & Company, 1991, p. 31-79.

CUMMINGS Milton C., Jr., « Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey », Washington DC, Center for Arts and Culture, 2003.

DIMAGGIO Paul, PETTIT Becky, « Public Opinion and Political Vulnerability: Why Has the National Endowment for the Arts Been Such an Attractive Target? », *Working Papers Series*, n°7, Princeton University, 1999.

DOWS Olin, « The New Deal's Treasury Art Program: A Memoir », Francis V. O'Connor (éd.), *The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1972, p. 11-49.

DORIS C. FREEDMAN GALLERY (éd.), *Ten Years of Public Art, 1972-1982*, cat. exp., Doris C. Freedman Gallery at the Urban Center, New York (20 mai-18 juin 1982), New York, Doris C. Freedman Gallery / Public Art Fund, Inc., 1982.

FRANC Helen M., « The Early Years of the International Program and Council », *Studies in Modern Art*, n°4, 1994, p. 109-149.

FULLERTON Don, « Tax Policy Toward Art Museum », Martin Feldstein (éd.), *The Economics of Art Museums*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 195-235.

GANDHI Salil K., « The Pendulum of Art Procurement Policy: The Art-in-Architecture Program's Struggle to Balance Artistic Freedom and Public Acceptance », *Public Contract Law Journal*, vol. 31, n°3, printemps 2002, p. 535-557.

GEORGIOU Danielle Marie, *The Politics of State Public Arts Funding*, mémoire de master, Arlington, University of Texas, 2008.

GIBANS Nina Freedlander, *The Community Arts Council Movement: History, Opinions, Issues*, Washington, New Academia Publishing, 2006.

GOLDSTEIN Cara Sol, « Before the CIA: American Actions in the German Fine Arts (1946-1949) », *Diplomatic History*, vol. 29, n°5, novembre 2005, p. 747-778

HARNEY Andy L., *Art in Public Places. A Survey of Community-Sponsored Projects Supported by the National Endowment for the Arts*, Washington D.C., Partners for Livable Places, 1981.

HARRIS Jonathan, *Federal Art and National Culture. The Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge / New York / Melbourne, Cambridge University Press, 1995.

GALLIGAN Ann M., « The Politicization of Peer-Review Panels at the NEA », Judith Huggins Balfe (éd.), *Paying the Piper. Causes and Consequences of Art Patronage*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 254-270.

GOLDSTEIN Cara Sol, « Before the CIA: American Actions in the German Fine Arts (1946-1949) », *Diplomatic History*, vol. 29, n°5, 2005, p. 747-778.

KING Elaine A. C., *Pluralism in the Visual Arts in the United States 1965-1978: The National Endowment for the Arts, an Influential Force*, thèse de doctorat, Evanston, Northwestern University, 1986.

KOHLER Sue A., *The Commission of Fine Arts. A Brief History, 1910-1995*, Washington D.C., The Commission of Fine Arts, 1991.

KRENN Michael L., *Fall-out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*, Chapel Hill / Londres, The University of North Carolina Press, 2005.

LARKIN David (éd.), *When Art Worked. The New Deal, Art, and Democracy*, New York, Rizzoli International Publications, 2009.

LARSON Gary O., *The Reluctant Patron: The United States Government and the Arts, 1943-1965*, thèse de doctorat, Minneapolis, University of Minnesota, décembre 1981.

LARSON Gary O., *The Reluctant Patron: The United States Government and the Arts, 1943-1965* [1981], Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2017.

LERM HAYES Christa-Maria (éd.), *Brian O'Doherty / Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*, Amsterdam, Valiz, 2017.

LERM HAYES Christa-Maria, « Introduction, or the Crossdresser's Secret », *Id.* (éd.), *Brian O'Doherty / Patrick Ireland. Word, Image and Institutional Critique*, Amsterdam, Valiz, 2017, p. 9-24.

LOWELL Julia F., ONDAATJE Elizabeth Heneghan, *The Arts and State Governments. At Arm's Length or Arm in Arm?*, RAND Corporation, 2006.

MANKIN Lawrence, « Government Patronage: An Historical Overview », Kevin V. Mulcahy, C. Richard Swaim (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982, p. 111-116.

MARK Charles C., *Reluctant Bureaucrats. The Struggle to Establish the National Endowment for the Arts*, Dubuque, Kendall/Hunt Publishing, 1991.

MARTEL Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.

MCCOMBIE Mary E., *Art and policy: The National Endowment for the Art's Art in Public Places program, 1967-1980*, thèse de doctorat, Austin, The University of Texas, 1992.

MULCAHY Kevin V., SWAIM C. Richard (éd.), *Public Policy and the Arts*, Boulder, Westview Press, 1982.

MULCAHY Kevin V., « The State Arts Agency: An Overview of Cultural Federalism in the United State », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, vol. 32, n °1, 2002, p. 67-80.

NETZER Dick, *The Subzidized Muse: Public Support for the Art in the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

O'CONNOR Francis V. (éd.), *The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1972.

PRINCENTHAL Nancy (éd.), *A Creative Legacy. A History of the National Endowment for the Arts Visual Artists' Fellowship Program, 1966-1995*, New York, Harry N. Abrams, 2001.

RUSH Michael, « A. Doctor? B. Critic? C. Artist? Try All of the Above », *New York Times*, 30 avril 2006.

SAUNDERS Frances Stonor, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, The New Press, 1999.

SCHUSTER J. Mark Davidson, « Government Leverage of Private Support: Matching Grants and the Problem With New Money », Margaret Jane Wyszomirski, Pat Clubb (éd.), *The Cost of Culture: Patterns and Prospects of Private Arts Patronage*, New York, ACA Books, 1989, p. 63-97.

SCOTT Mel, *The States and the Arts. The California Arts Commission and the Emerging Federal-State Partnership*, Berkeley, University of California, 1971.

SCOTT-SMITH Giles, *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom and the Political Economy of American Hegemony 1945-1955*, Londres, Routledge, 2016.

SEGAL Ryna Appleton, *The New York City Department of Cultural Affairs, 1962 to 1973: A Record of Government's Involvement in the Arts*, New York, New York City Department of Cultural Affairs, 1976.

SMITH David A., *Covered Wagons of Culture: The Roots and Early History of the National Endwoment for the Arts*, thèse de doctorat, University of Missouri-Columbia, décembre 2000.

SMITH David A., *Money for Art. The Tangled Web of Art and Politics in American Democracy*, Chicago, Ivan R. Dee, 2008.

STRAIGHT Michael W., *Nancy Hanks: An Intimate Portrait. The Creation of a National Commitment to the Arts*, Durham / Londres, Duke University Press, 1988.

URICE John K., « Three Contemporary Reports That Influenced the Creation of the National Endwowment for the Arts: A Retrospective », *Journal of Management, Law, and Society*, vol. 33, n°1, printemps 2003, p. 5-16.

WILLS Garry, « Washington's Citizen Virtue: Greenough and Houdon », *Critical Inquiry*, vol. 10, n°3, mars 1984, p. 420-441.

2.6.4. France

ABADIE Daniel (éd.), *Georges Pompidou et la modernité*, cat. exp., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (23 février-18 avril 1999), Paris, Éditions du Jeu de Paume / Centre Georges Pompidou, 1999.

AHEARN Jeremy, *Between Cultural Theory and Policy: The Cultural Policy Thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray* [En ligne], Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, 2004, https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/ccmps/research/publications/centrepubs/ccpsresearchpaper7.pdf (consulté le 23 avril 2020).

BABELON Jean-Pierre, « Jean Coural (1925-2001). Note biographique », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, tome 159, n°2, 2001, p. 731-734.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, « L'Art du mouvement », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 1998, p. 109-122.

BERTRAND-DORLEAC Laurence, MERCOYROL Yannick (éd.), *Georges Pompidou et l'art, une aventure du regard*, cat. exp., Château de Chambord (18 juin-19 novembre 2017), Chambord, Domaine national de Chambord, 2017.

BETTINELLI Philippe, « Permanence et mutations d'un modèle : la commande d'œuvres d'art dans l'espace public de la Libération à la Ve République », Christian Hottin, *Id.* (éd.), *Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 101-115.

BODIGUEL Jean-Luc, *L'implantation du ministère de la Culture en région. Naissance et développement des directions régionales des affaires culturelles*, Paris, La Documentation française, 2001.

BOIME Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York, Phaidon, 1971.

BRUNETEAU Bernard, « Le "mythe de Grenoble" des années 1960 et 1970 : un usage politique de la modernité », *Vingtième Siècle*, n°58, avril-juin 1998, p. 111-126.

CABANNE Pierre, *Le Pouvoir Culturel sous la Ve République*, Paris, Olivier Orban, 1981.

CHANTEPIE Philippe (éd.), *Culture & médias 2030. Prospective de politiques culturelles*, 2011 [En ligne], http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/annexe/fiches.html (consulté le 9 mars 2020).

CHOUGNET Jean-François, « Le budget de la politique Duhamel : le cap du milliard », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 149-167.

CHOUGNET Jean-François, « Eléments financiers concernant les politiques culturelles publiques », Emmanuel de Waresquiel (éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse / CNRS Editions, 2001, p. 615-623.

COMITE D'HISTOIRE DU MINISTERE DE LA CULTURE (éd.), *Jacques Duhamel. Ministre des Affaires culturelles, 1971-1973. Discours et écrits*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture / La documentation française, 1993.

DARDY-CRETIN Michèle, *Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, 1974-1976 : un innovateur méconnu*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture / La documentation française, 2007.

DE SAINT PULGENT Maryvonne (éd.), *Hommage à Jacques Rigaud. Homme de conviction et d'action*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication / La Documentation française, 2014.

DE WARESQUIEL Emmanuel (éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001.

DONNAT Olivier, « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, mars-avril 1991, p. 65-82.

DONNAT Olivier, « Démocratisation de la culture : fin… et suite ? », Jean-Pierre Saez (éd.), *Un lien à recomposer*, Toulouse, Editions de l'Attribut, 2012, p. 54-71.

DOSSE François, *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, Paris, La Découverte, 2007.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.

DUBOIS Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, p. 229-261.

DUBOIS Vincent, « Légitimation », Emmanuel de Waresquiel (éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, p. 366-368.

EMPRIN Gil, « Les élites culturelles à Grenoble, des années 1940 aux années 1980 », *HALSHS* [En ligne], 2020, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02892808/document (consulté le 4 mai 2021).

FOULON Charles-Louis, « Georges Pompidou, le mobilier national et la modernité », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 2000, p. 339-360.

FOULON Charles-Louis (éd.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Paris, Editions Complexe, 2004.

FOULON Charles-Louis, « André Malraux et l'exercice du pouvoir (1958-1969) », *Id.* (éd.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Paris, Editions Complexe, 2004, p. 347-370.

FRIEDBERG Erhard, URFALINO Philippe, *Le Jeu du catalogue. Les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, La Documentation française, 1984.

GAUTHIER Sophie, « Le Conseil de développement culturel, une occasion manquée », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 213-239.

GAYME Laurent, « La Commission des Affaires culturelles du VIe Plan (1969-1971) », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 57-82.

GAYME Laurent, « La place de la culture dans la planification », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 2000, p. 139-155.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et Etat sous la IIIe République. Le système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Editions de la Sorbonne, 1992

GENTIL Geneviève, GIRARD Augustin (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995.

GENTIL Geneviève, GIRARD Augustin (éd.), *André Malraux. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation Française / Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1996.

GIRARD Augustin, « Le Fonds d'intervention culturelle (FIC) », Geneviève Gentil, *Id.* (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 241-262.

GOETSCHEL Pascale, LOYER Emmanuelle, « La part de l'Elysée dans la politique culturelle », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 119-132.

GOETSCHEL Pascale, LOYER Emmanuelle, « Les relations entre Georges Pompidou et les ministres des Affaires culturelles », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 2000, p. 313-338.

GREEN Nicholas, « "All the Flowers of the Field": The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic », Oxford *Art Journal*, vol. 10, n° 1, 1987, p. 71-84.

GRISET Pascal (éd.), *Georges Pompidou et la modernité. Les tensions de l'innovation, 1962-1974*, Berne, Peter Lang, 2006.

GROSHENS Jean-Claude, SIRINELLI Jean-François (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 2000.

HOTTIN Christian, ROULLIER Clothilde (éd.), *Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

JAUBERTIE Louis, *Le réseau des bibliothèques de la Ville de Paris, 1967-2001*, mémoire de recherche, Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2010.

LACERENZA Sabine, « L'émergence du "non-public" comme problème public », Pascale Ancel, Alain Pessin (éd.), *Les Non-publics. Les arts en réception*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 37-52.

LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1983.

LE BEGUEC Gilles, « Jacques Duhamel, les centristes et la politique gouvernementale », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 35-55.

LOYER Emmanuelle, « 1968, l'an I du tout culturel ? », *Vingtième Siècle*, n°98, 2008, p. 101-111.

MAINARDI Patricia, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

MALDONADO Guitemie, « Aux cieux de la culture : trois plafonds dans l'après-guerre », Christian Hottin, Clothilde Roullier (éd.), *Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 150-166.

MARTIN Laurent, « The democratisation of culture in France in the nineteenth & twentieth century: an obsolete ambition? », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 20, n°4, 2014, p. 440-455.

MARTELLI Roger, *Une Dispute communiste. Le comité central d'Argenteuil sur la culture*, Paris, Les Editions sociales, 2017.

MOLLARD Claude, « Le hiatus entre art moderne et art contemporain », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 146.

MOLLARD Claude, « La modernisation par l'intégration des disciplines artistiques », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 256-257.

MONNIER Gérard, « Georges Pompidou, l'amateur d'art, l'homme d'Etat et l'actualité artistique », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 45-52.

MOULINIER Pierre, « Jacques Duhamel ou l'aube des politiques culturelles locales », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 171-188.

ORY Pascal, *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.

ORY Pascal, « Pierre Bourdan et la politique culturelle du gouvernement Ramadier », Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *André Malraux. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation Française / Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1996, p. 251-263.

POIRRIER Philippe, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (éd.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, PUF, 1998, p. 123-138.

POIRRIER Philippe, « L'empreinte du Front populaire sur les politiques culturelles (1955-2006) », Xavier Vigna, Jean Vigreux, Serge Wolikow (éd.), *Le Pain, la paix, la liberté. Expériences et territoires du Front populaire*, Paris, Editions sociales, 2006, p. 349-360.

POUJOL Geneviève, *La création du ministère des Affaires culturelles 1959-1969. Eléments pour la recherche*, Paris, département des Etudes et de la prospective du ministère de la Culture, 1993.

POUJOL Geneviève, « Crise des mouvements et crise de l'éducation populaire », *Id.* (éd.), *Education populaire : le tournant des années 70*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 81-90.

PRAT Jean-Louis, « Un collectionneur témoin de son temps », Philippe Tétart (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995, p. 31-36.

RAUCH Marie-Ange, *Le bonheur d'entreprendre. Les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du ministère des Affaires culturelles*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1998.

RIOUX Jean-Pierre, « L'Etat et la culture, du Front populaire à la Vème République : un nouveau champ d'études pour la recherche historique », Augustin Girard, Geneviève Gentil (éd.), *André Malraux. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation Française / Comité d'histoire du ministère de la Culture, 1996, p. 265-276.

RIOUX Jean-Pierre, « Une nouvelle conception de l'Etat face à la culture », Philippe Tétard (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 61-66.

ROULLIER Clothilde, « Des Travaux d'art à la Création artistique. Histoire de l'administration d'Etat dédiée aux artistes plasticiens vivants », Christian Hottin, *Id.* (éd.), *Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 15-29.

SAEZ Guy, « Démocratisation et communication sociale », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 60-66.

SAEZ Guy, « Stratégie des publics et gratuité à Beaubourg », Bernadette Dufrêne (éd.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007, p. 427-428.

SERRE DE TALHOUËT Hélène, *« Placé pour être utile ». Georges Huisman à la Direction générale des Beaux-arts, 1934-1940*, thèse de doctorat, Université Lille III, 2015.

STOULLIG Claire (éd.), *Autour d'une collection, le Président et madame Georges Pompidou*, cat. exp., Maison des Arts Georges Pompidou, Carjac (juillet-août 1994), Carjac, Maison des arts Georges Pompidou, 1994.

TALIANO-DES GARETS Françoise, *La Vie culturelle à Bordeaux, 1945-1975*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1995.

TETART Philippe (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1995.

URFALINO Philippe, « Les maisons de la culture : la fin de l'exemplarité ? », Geneviève Gentil, Augustin Girard (éd.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 305-354.

URFALINO Philippe, « Georges Pompidou et l'évolution du discours de l'Etat sur la culture et l'art », Philippe Tétard (éd.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 87-92.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

VAISSE Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art / Ophrys, 2014.

VERLAINE Julie, « Enrichir les collections nationales par l'achat et la commande. Le bureau des Travaux d'art et les acteurs du monde de l'art (1945-1965) », Christian Hottin, Clothilde Roullier (éd.), *Un art d'Etat ? Commandes publiques aux artistes plasticiens, 1945-1965*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 30-49.

VIATTE Germain, « Autour de Gaëtan Picon : le dîner du 20 octobre 1966 », *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles* [En ligne], 24 octobre 2016, https://chmcc.hypotheses.org/2408 (consulté le 1er avril 2020).

Index des noms de personnes, d'organisations et de groupes ou mouvements artistiques

112 Greene Street, 561, 563, 565, 571, 574-576
55 Mercer Street, 576
98 Greene Street, 562-563
A.I.R. Gallery (New York), 487, 563, 574, 576
Abadie Daniel, 177, 669, 683, 691, 693, 707, 710, 747-748
Abelein Manfred, 337-338, 359, 501
Abendländische Kunst des 20. Jahrhunderts, 119, 364
Abercrombie Nigel J., 294
Abramovic Marina, 670
Abstraction lyrique, 95, 698, 702
Abstraction-Création, 176
Abt Jeffrey, 251
Académie des beaux-arts (France), 7, 26, 75, 78, 154-155, 159, 324, 373, 459, 771
Acconci Vito, 115, 145, 488, 555, 572
Ackermann Peter, 134
Ackermann Rudolf-Werner, 605
Action painting, 64, 699
Actionnisme viennois, 126
Ad Hoc Women Artists' Committee, 485, 575
Adam Henri-Georges, 107, 183, 238, 435
Adam Thomas, 366
Adams Alice, 145
Adams John, 250
Adamson Natalie, 93
Adamson Walter L., 22
Adenauer Konrad, 398, 436, 437, 710
Adjedj Marie, 125
Adkins Helen, 10
Administration culturelle de Hambourg (Kulturbehörde, Kultursenator), 366, 380
Adorno Theodor W., 23-24, 47, 51, 53, 81, 357, 748
Adriani Götz, 611, 616
Agam Yaacov, 648, 694, 710
Agostini Peter, 488
Ahearn Jeremy, 182
Aillaud Emile, 690-691
Aillaud Gilles, 241
Akademie der Bildenden Künste (Karlsruhe), 370
Akademie der Bildenden Künste (Munich), 370, 481-482
Akademie der Bildenden Künste (Stuttgart), 370
Akademie der Künste der DDR (Berlin-Est), 373
Akademie der Künste (Berlin-Ouest), 321, 325, 373-374, 407, 596, 600, 624-627, 639, 645
Alary Luc, 14, 109, 157-158
Alberro Alexander, 483
Albers Josef, 134, 137, 368
Albright-Knox Gallery, 252, 269, 274
Albuquerque Lita, 144
Alechinsky Pierre, 242
Alexander Peter, 144
Allemand Maurice, 178, 193, 236-237, 665, 674-675
Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, 324
Alloway Lawrence, 96, 97, 550, 560, 583, 638
Alphand Marianne, 683
Alte Pinakothek (Munich), 321
Altes Museum (Berlin), 321-322
Althaus Peter F., 626-627, 631, 633, 635
Althöfer Heinz, 93
Alvard Julien, 178
Alvermann Hans-Peter, 643-644
American Academy of the Fine Arts, 253
American Association of Museums, 407, 412
American Cultural Center (Paris), 266, 496
American Federation of Arts, 99, 262-263, 266, 276, 312, 412, 426
American Film Institute, 293
American Friends for Beaubourg, 114
American Institute of Architects, 254
Ammann Jean-Christophe, 126, 631, 665, 669
Amon Carter Museum of Western Art (Fort Worth), 313
Amouroux Dominique, 201, 215
Anastasi William, 551
Ancel Pascale, 403
Anderson Benedict, 2
Anderson Laurie, 146, 572, 670
Anderson Perry, 56
Andre Carl, 132, 144, 148, 315, 488, 492, 559-560, 572, 589, 608
Andry-Farcy, 235-236
Ant Farm, 192
Antes Horst, 133
Anthonioz Bernard, 111, 164-165, 171, 173-176, 178-179, 183, 193, 202, 206, 208, 212, 216, 224, 227-228, 230, 234, 237, 456, 678-679, 682, 684, 688-689, 692, 707
Antin Eleanor, 145, 545
Antliff Mark, 3, 67
Apollinaire, 46, 160
Apple Jacki, 146, 561-563
Arakawa Shusaku, 136, 138, 350
Arbus Diane, 136
ARC, 103, 185, 194, 239, 241-242, 244-246, 457-458, 485, 631, 649, 655, 668, 670-673, 675, 707, 718-719, 732, 743, 753, 787
Archigram, 737, 751
Architecture and Environmental Arts Program (NEA), 531
Architecture Principe, 102
Archives d'Etat secrètes de Prusse (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz), 341
Argan Giulio Carlo, 619
Aristote, 541, 778
Armajani Siah, 558
Arman, 101, 113, 122, 234, 242, 393, 748-749
Armitage Kenneth, 350
Armstrong Maggie, 539
Arnal François, 241
Arndt Adolf, 373, 376
Arnould Reynold, 176, 209, 237-238, 689
Arnoux Mathilde, 35, 158, 441, 625
Aron Raymond, 713
Aronsson Peter, 2
Arp Hans (Jean), 120, 238, 363, 374
Arroyo Eduard, 136, 241
Art & Language, 115, 145, 454, 493

Art Institute (Chicago), 100, 108, 251, 310
Art Workers Coalition, 148, 479, 483-488, 490, 492, 548, 575, 643, 663, 720, 728
Arte povera, 115, 192
Arte programmata, 192
Artières Philippe, 476, 481
Art-in-Architecture Program (General Services Administration), 315, 588, 589
Artists Meeting for Cultural Change, 572
Artists Space, 487-489, 496, 566, 569, 570-571, 573-574, 577-578, 582, 787
Arts & Crafts, 68
Arts Council of Great Britain, 13, 140, 271, 273, 294, 300, 316, 451, 631, 731
Arts Councils of America, 271, 280
Artschwager Richard, 144
Ashbrook John M., 311
Asher Michael, 146, 554
Asholt Wolfgang, 20, 36, 60
Ashton Dore, 555, 560
Asselain Jean-Charles, 423
Assemblée nationale (France), 157, 163, 169, 175, 182, 327, 407, 424, 435, 517, 713-714
Asshoff Carmen, 326
Associated Councils of the Arts, 280-281, 522
Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), 156
Association française d'action artistique (AFAA), 92, 165, 192, 343, 440
Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), 627
Association of Art Museum Directors, 140, 304
Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO), 644
Atelier de recherche et de création (Mobilier national), 177, 688
Atelier populaire des Beaux-arts, 481
Atlan Jean-Michel, 107, 219, 329, 331
Aubert André, 158
Aubertin Bernard, 747
Audet Claudine, 12, 249
Audier Serge, 713
Audinet Gérard, 240-241
Aulenti Gae, 705
Ault Julie, 481, 485, 561-563, 574, 586
aus dem Moore Elke, 92, 346
Außerparlamentarische Opposition (APO), 658, 662
Aust Günter, 645
Auswärtiges Amt (ministère fédéral des Affaires étrangères, RFA), 92, 342-344, 346-347, 350, 355-356, 376, 434, 503-505
Autin Jean, 422
Avant-gardes russes, 19, 20, 52, 61-62, 65, 67, 82, 116, 137, 625, 644
Aveilhe Lindsay, 571, 573, 575
Avramidis Joannis, 135
Babelon Jean-Pierre, 177
Babias Marius, 376, 488-489
Bach Christine, 366-367
Bacon Francis, 60, 96, 135-136, 368
Badisches Landesmuseum (Karlsruhe), 360
Badischer Kunstverein (Karlsruhe), 130, 363, 399, 624, 627, 643
Baensch Tanja, 332
Baer Jo, 144
Bal Danièle, 236
Balande Gaston, 236
Balasinski Justyne, 490
Baldessari John, 146
Balfe Judith Huggins, 541
Ballet Nicolas, 666-668, 677, 716
Balthus, 173, 206-207, 211, 220, 242
Baltimore Museum of Art, 100
Banfield Edward C., 25, 143, 778
Bantigny Ludivine, 60, 715
Bargheer Eduard, 133
Barlach Ernst, 123, 331, 373
Barlow Melinda, 267
Barner Wilfried, 53
Barr Alfred J., 15, 48, 197, 252, 257, 299, 442
Barré François, 190, 689
Barresi Anthony L., 267-268, 271, 273-274, 277-278
Barron Stephanie, 137
Barry Robert, 146, 560, 658
Barthes Roland, 81, 540
Baselitz Georg, 100, 125, 134, 457
Bastoen Julien, 157
Bataille Georges, 70
Bätschmann Oskar, 484
Battke Heinz, 133
Baudelaire Charles, 45, 62, 66, 80, 206, 616
Baudrillard Jean, 748, 757, 779
Bauhaus, 62-63, 65, 68, 106, 137-138, 242, 326, 328, 331, 363, 625, 712, 732, 735, 737
Baum Gerhart Rudolf, 502-503, 507, 592
Baumann Josef, 380
Baumann Leonie, 489
Baumeister Willi, 74, 93, 121, 133-134, 137, 235, 329, 331, 333, 357, 374, 411
Baumol William, 293, 408, 429, 523, 594
Bayerische Staatsgemäldesammlungen (collections publiques de peinture bavaroises), 93, 325, 359
Bazaine Jean, 692
Bazin Germain, 222
Baziotes William, 122, 260
Bearden Romare, 488, 545
Beaud Marie-Claude, 235
Beaudin André, 96
Beauffet Jacques, 235-236
Délégué du gouvernement fédéral pour la Culture et les médias (Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, RFA), 338
Becher Bernd et Hilla, 132
Becker Carl, 327, 328
Becker Howard, 5-6, 69, 87, 269, 430, 615-617, 625, 630, 637, 663, 769-770, 772, 775
Becker Kathrin, 376
Becker Wolfgang, 610, 614, 669
Beckmann Max, 133-134, 329, 331
Bedard Jean-Claude, 210
Beeldende Kunstenaars Regeling (Pays-Bas), 606
Behnke Christoph, 330, 628
Beitlin Andreas, 476-477
Bell Larry, 144
Bellamy Richard, 147
Bellavance Guy, 787, 790
Bellmer Hans, 111
Below Irene, 489, 620

Belting Hans, 4
Ben (Benjamin Vautier), 128, 234, 698, 751
Benedettino Vincenza, 378, 635
Benedict Stephen, 253
Beneke Sophie, 325
Bengelsdorf Browne Rosalind, 257
Benglis Lynda, 145, 560
Bénichou Paul, 45
Benjamin Walter, 47, 53
Bense Ferreira Alves Celia, 618
Benton Thomas Hart, 83, 261
Béraud Jeanne et Didier, 677
Bergerioux André, 694
Berghahn Volker R., 348, 349
Berisset Anne Sophie, 482
Berkowitz Leon, 548
Berliner Festspiele, 600
Berliner Künstlerprogramm, 345, 347-350, 376, 600, 610, 612, 624, 645
Bernard Antoine, 169, 171, 181, 184, 214-218, 221, 224-225, 227-228, 240, 716
Berne-Joffroy André, 180, 237, 240-241
Bernhard Franz, 134
Bernsau Tanja, 334
Bernstein Leonard, 289
Bertens Hans, 20, 56
Bertrand-Dorléac Laurence, 93, 107, 158, 234, 707
Berufsverband Bildender Künstler, 595, 600
Besset Maurice, 104, 108, 181, 195, 200-204, 209, 213-215, 219, 224, 226, 231, 666-668, 674-677, 687, 696, 709, 716
Bettinelli Philippe, 161, 405
Beuys Joseph, 74, 100, 115, 122, 134, 138, 230, 334, 362, 368, 370, 384, 392, 477, 487, 509, 593, 603, 610, 623, 643, 652
Bezombes Roger, 240
Bezzola Tobia, 17
Biasini Emile, 163, 167, 175, 223, 239
Bibliothèque d'Etat de Berlin (Staatsbibliothek zu Berlin), 341
Bibliothèque nationale de France (BNF), 687
Bibliothèque publique d'information (BPI), 687, 689, 691, 708, 741, 743, 781
Bickerton Ashley, 56
Biddle Livingston L., 293-295, 299, 300, 305-306, 417, 442
Biennale de Paris, 103, 121, 165, 185-194, 198, 207, 230, 239, 246-247, 355, 440, 415, 452, 455, 458, 472, 480, 490-491, 494, 668-671, 681, 707, 709, 723, 728, 730, 732, 739, 758, 780
Biennale de Venise, 92-102, 130, 191, 440, 479, 671
Biennale de Sao Paulo, 121, 185-186, 191, 305, 440, 671, 723
Biermann-Ratjen Hans-Harder, 366
Bigelow Kathryn, 145
Bill Max, 136, 648, 667
Binkiewicz Donna M., 83, 141-142, 148, 255, 267, 275, 281-283, 285-287, 289-290, 292, 298, 300, 426, 440, 522, 553
Birolli Renato, 122
Bissier Jules, 93, 121, 134, 368
Bissière Roger, 94-95, 107
Black Emergency Cultural Coalition, 485
Black Panther Party, 575
Bladen Ronald, 144, 488
Blake Casey Nelson, 141
Blanchebarbe Ursula, 362, 647
Blistène Bernard, 104
Blitzer Charles, 548
Bloch Ernst, 47
Blomberg Katja, 373
Blum Léon, 158
Blumenthal Hermann, 133, 331
Bluth Manfred, 596
BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), 191, 493
Boccioni Umberto, 121
Bochner Mel, 146, 540, 560
Bode Arnold, 120, 122-126, 363-364, 479, 607, 622, 624
Bodiguel Jean-Luc, 453
Bodolec Caroline, 480
Body art, 146
Boime Albert, 8
Bois Yve-Alain, 54, 58, 104, 110
Boissonnas Sylvie, 114
Boll Friedhelm, 435
Böll Heinrich, 502
Bollé Michael, 10, 334
Bollinger Bill, 145
Boltanski Christian, 102, 111-112, 136, 138, 668, 683
Boltanski Luc, 38, 686
Bongard Willi, 609, 623
Bonnard Pierre, 93, 105, 108, 235, 240
Bonner Kunstverein, 612
Bordaz Robert, 672, 674-675, 683-684, 690, 692-696, 699, 706, 711-712, 717, 720-722, 728, 735, 741, 747, 751, 757, 780-781, 786
Bordeneuve Jacques, 159, 172
Bories Estelle, 480
Bornschein Rudolf, 361
Börsch-Supan Helmut, 596
Bosch (famille), 117, 611
Bösch Frank, 338
Boschetti Anna, 35
Bosquet Alain, 95
Boström Jörg, 603, 638, 640
Botero Fernando, 136
Boto Martha, 241
Bott Gerhard, 621, 624, 635, 638-639, 645-646, 652, 655, 658, 731
Boudaille Georges, 191, 452, 455, 457, 490-491, 494, 668, 669-671, 681, 722, 725, 732, 780
Bouillé Marie-Christine, 235
Boulez Pierre, 209, 689, 709, 713, 720, 722, 728
Bourdan Pierre, 159
Bourdelle Antoine, 703
Bourdieu Marie-Claire, 616
Bourdieu Pierre, 4, 6, 10-11, 23-24, 35, 63, 70-71, 74-82, 85-87, 180, 182, 223, 264, 406, 414, 438, 449, 457, 460, 462, 464-465, 475, 478, 492, 510, 615-617, 618-620, 623, 628-630, 655, 659, 711, 740, 757, 769, 770, 772, 775, 787, 790, 794
Boussaguet Laurie, 33, 403, 536
Bowen William G., 293, 408, 429, 523, 594
Bowler Anne, 3
Bowman Matthew, 57

Bozo Dominique, 107-112, 114, 692, 703-706, 726, 729, 746, 777, 791
Brancusi Constantin, 108, 110, 205, 696-697
Branden W. Joseph, 85
Brandt Willy, 41, 344, 347-348, 350, 372-373, 376, 434-435, 439, 441, 501-503, 592, 597, 710
Brannan Beverly W., 256
Branner Karl, 607
Brantl Sabine, 409
Braque Georges, 64, 93, 108-109, 121, 135, 159, 172, 180, 190, 264, 405, 409, 696-697, 700-701, 705, 708
Braun Günter et Waldtraut, 373
Brauner Victor, 95
Braunsberg Günter, 394
Braunschweigisches Landesmuseum (Brunswick), 360
Brayer Yves, 161, 220, 240
Brecht Georg, 47, 234, 347, 600
Breerette Geneviève, 102
Bréhin Yannick, 35, 147
Brehmer K.P., 643-644
Breillot Sylvaine, 781
Breker Arno, 158
Bremer Maria, 125-130, 641
Brenson Michael, 143, 288, 301, 308-309, 311, 417, 429, 442, 455-456, 539, 541, 544, 546, 548
Brentano Robyn, 561-562
Bressol P., 709
Breton André, 61, 63, 648
Breuer Leo, 593
Breuer Marcel, 16, 121, 730
Brianchon Maurice, 161, 465
Briganti Alessandra, 47
British Council, 260, 271, 333, 343
British Museum, 737
Brock Bazon, 126, 509, 634, 646
Brodwolf Jürgen, 136
Broodthaers Marcel, 111, 136, 138, 646
Brosse Carine, 666
Broude Norma, 480
Brown Edmund G. « Pat », 279
Brown Trisha, 277
Browne Vivian, 485
Bru Sascha, 6, 60-61
Brugère Alain, 164
Brun Eric, 35
Bruneteau Bernard, 676
Brüning Peter, 121, 133, 398
Bryan-Wilson Julia, 476, 483
Bryson Bethany, 787
Buch Esteban, 20, 68, 81, 722
Buchanan James, 254
Buchloh Benjamin, 24, 36, 54-55, 57-58, 562, 785
Buffet Bernard, 94, 135, 189
Bundeskunstsammlung (collection d'art contemporain de la RFA), 593, 612
Ministère de l'intérieur de la RFA (Bundesminister des Innern), 119, 327, 338, 340-342, 357, 501, 507, 593
Bundestag (parlement fédéral, RFA), 339, 343, 345, 500-502, 504, 593
Bundesverband Bildender Künstler, 483, 595-596, 631
Bundesverband Deutscher Galeristen, 627
Buraglio Pierre, 241, 492
Burckhardt Jacob, 321
Burden Chris, 146, 554
Bureau de l'Expansion artistique, 333
Bureau des Travaux d'art, 109, 155, 159, 161, 174, 177
Bureau of Educational and Cultural Affairs, 440
Buren Daniel, 136, 138, 443, 483-484, 645-646, 663, 728
Burgard Ralph, 535
Bürger Peter, 19, 22-23, 47, 51, 53-54, 57-60, 64-65, 71-72, 80-82, 348, 396, 492, 495, 505, 644, 650, 755-756, 785
Burgy Donald, 146
Burkhardt François, 624
Burn Ian, 145
Burnham Jack, 312
Burns Sarah, 250, 253-254
Burri Alberto, 96, 122, 392
Bury Pol, 241, 245
Busbey Fred, 261
Buschmann Renate, 603, 638, 640, 647
Bush-Brown Albert, 299, 306
Bussmann Georg, 608-609, 614, 625-627, 633, 641-644
Bustamante Jean-Marc, 476
Buthe Michael, 134
Büttner Claudia, 339
Buβmann Klaus, 608, 612
C. Mark Charles, 281, 308, 310-311, 416
Cabanne Pierre, 95, 107, 167-168, 207, 408, 485
Cage John, 312, 350, 540, 571, 603
Cahan Susan E., 480, 575
Cahill Holger, 256
Cahn Jean-Paul, 503
Caillebotte Gustave, 10, 155-156, 421
Calder Alexander, 107-108, 111, 135-136, 160, 177, 287, 316, 408, 435, 441, 557-558, 575, 589
California Arts Commission (CAC), 250, 269, 279-280, 441, 521, 589
Calinescu Matei, 46, 58
Callu Agnès, 158, 171, 199, 206, 237, 460
Camaro Alexander, 133
Cameron Duncan, 739
Camnitzer Luis, 471
Campendonk Heinrich, 133, 368, 392
Campus Peter, 146, 488, 554, 555
Cane Louis, 115, 117, 234
CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains, Bordeaux), 668, 676
Capogrossi Giuseppe, 135
Carnegie Andrew, 3, 251
Carnegie Institute, 3, 251
Carnegie Museum of Art, 251
Caro Anthony, 136, 189
Carolus-Duran, 448
Carra Carlo, 96
Carrier David, 461
Cartier Jean-Albert, 186
Cartier-Bresson Henri, 135
Cassirer Paul, 325
Cassou Jean, 94, 104-109, 111, 114, 157-158, 161, 171, 181, 186, 188, 192-205, 208-217, 219-220,

222, 224-226, 231, 237-238, 468, 491, 666, 695-700, 705, 709, 723, 726, 729, 738, 741-742, 752
Castelli Leo, 30, 470-471, 548
Castoro Rosemarie, 145
Cavaillès Jules, 161
Cavalier bleu (Le) (der Blaue Reiter), 97, 137, 326
Center for Advanced Visual Studies (MIT), 312, 554, 737
Central Collecting Point (Munich), 333
Central Collecting Point (Wiesbaden), 333
Central Intelligence Agency (CIA), 99, 140, 262-263, 265-266, 333, 348
Centre de création industrielle (CCI), 665, 689, 691, 695, 712, 743
Centre national d'art contemporain (CNAC), 14, 103-104, 111-115, 125, 131, 178-179, 215-217, 227-231, 233, 237, 241, 244-247, 472, 483, 631, 665, 668, 673, 679-685, 687, 691-692, 694, 698-703, 706-709, 717, 724, 726, 728, 730-732, 738-739, 743, 752, 773, 780
Centre national de diffusion culturelle, 246
Centre national de la cinématographie, 165
Centre national de recherche d'animation et de création pour les arts plastiques (CRACAP), 631, 674-675, 733
Centre national des arts plastiques (CNAP), 104, 680
Centre Pompidou / Beaubourg, 10, 17, 20, 40, 89, 103-104, 107-109, 111-116, 130, 178, 194, 197, 199, 202, 204-205, 211, 214, 223-224, 226, 231-233, 235, 248, 409, 422, 456, 472, 515, 594, 655, 662, 665-667, 670-674, 677-758, 761, 764, 766, 779-782, 784, 786, 788, 791, 794, 796
César, 113, 122, 485
Ceysson Bernard, 235, 631, 665-666, 673-675, 716
Cézanne Paul, 66, 105, 123, 448
Chaban-Delmas Jacques, 511, 515, 517, 675-676, 710
Chadwick Lynn, 120
Chagall Marc, 93, 108-109, 121, 132, 135-136, 171-172, 235, 405, 408, 435, 696-697
Chambarlhac Vincent, 484, 491
Chamberlain John, 99, 144
Chambre des représentants (Etats-Unis), 254, 284, 290-292, 302, 311, 462
Chantepie Philippe, 164
Charle Christophe, 7-9, 25, 60, 75, 78-79, 104, 776
Charlesworth Sarah, 145
Chateaubriand François-René de, 45
Chatelain Jean, 214-217, 219-221, 223-225, 227, 231, 234, 692, 702
Châtelet Albert, 220, 237
Chaubet François, 440
Chazel François, 26, 858
Chevalier Pauline, 487-488, 561-565
Chiapello Eve, 686
Chicago Judy, 149
Childs Lucinda, 312
Chirac Jacques, 694, 715
Chombart de Lauwe Paul-Henry, 180
Chougnet Jean-François, 164, 517
Christin Angèle, 779
Christlich Demokratische Union (CDU), 337, 350, 373, 434, 466, 643, 710
Christlich-Soziale Union (CSU), 337, 627
Christo Jeanne-Claude, 136
Christo, 124, 136, 138, 145, 648, 707
Christophe Paul, 490
Cinétique (art), 100, 122, 115, 138, 192, 210, 241-242, 277, 312, 644-645, 647, 693, 750, 751
Cité internationale des arts (Paris), 355
Cladders Johannes, 126, 383-384, 394, 413, 608-610, 612, 614, 619, 622-624, 626, 646, 656
Clark T. J., 55, 152
Claudius-Petit Eugène, 180
Claura Michel, 483
Cleveland Museum of Art, 309
Close Chuck, 488
Clotfelter Charles T., 139, 142, 318
Clubb Pat, 273, 868
CoBrA, 84, 111
Cockcroft Eva, 82, 263, 560, 583
Cogniat Raymond, 93, 98, 109, 153, 165, 171, 178, 185-194, 213, 216, 405, 415, 472, 671, 695, 697, 699-700, 707, 734, 779
Cohen-Solal Annie, 55, 252, 254
Collectif d'art sociologique, 102
Collectif Femmes/Art, 485
Collections municipales de Nuremberg (Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg), 332
Collins-Fernandez Gaby, 461
Colombo Gianni, 136
Colonie d'artistes de Darmstadt, 326
Color Field Painting, 100, 148, 561
Cometti Jean-Pierre, 36
Comité professionnel des galeries d'art, 681
Commission de l'Equipement culturel et du patrimoine artistique (Plan), 174, 176, 179-183, 200, 214, 223, 239, 510, 513, 517, 665, 679, 684-685
Commission of Fine Arts, 254-255, 284, 454
Committee for the Visual Arts, 570
Committee on Governement and Art, 283-284, 412
Committee on Un-American Activities, 257, 283, 404
Compagnon Antoine, 22, 46, 61, 64-67, 69, 77, 775
Conceptuel (art), 19, 60, 115, 125, 127, 138, 143, 145, 148, 433, 454, 471, 483, 530, 540, 542, 551, 554-557, 566, 573, 593, 644, 663, 670, 698
Congrès (Etats-Unis), 253-255, 257, 259, 264, 266, 268, 274, 279, 282-284, 286, 290-294, 296, 302, 304, 310, 315, 406, 409, 417, 440, 442, 446, 450, 462, 525-527, 529, 530, 542
Congrès pour la liberté de la culture, 348
Conseil de l'Europe, 13, 106, 500, 535, 677
Conseil de Paris, 243, 675, 687, 691
Conseil supérieur des beaux-arts, 454
Constable John, 96
Constant Benjamin, 45
Constructivisme, 49, 55, 58, 62, 68, 88, 110, 113-114, 137, 210, 335, 640, 652, 667, 751
Contensou Bernadette, 241, 244
Conversi Daniele, 3
Cooks Bridget R., 480
Cooper Ron, 144
Coopérative des Malassis, 491
Coplans John, 550, 583, 638
Cordier Daniel, 208, 211
Corinth Lovis, 123, 133, 373

Corot Camille, 106, 237
Corrias Pauline, 674
Corris Michael, 145
Corse Mary, 144
Cottington David, 63
Coulangeon Philippe, 623, 787, 792-793, 795
Coural Jean, 177, 688, 702, 713
Courbet Gustave, 46, 54, 57, 70, 80
Courthion Pierre, 46
Couturier Robert, 176
Couyba Maurice, 155
Cowen Tyler, 249, 778
Cox Samuel, 254
Crane Diana, 4, 16, 35-36, 48, 73, 90
Craven David, 83
Crawford Thomas, 254
Creative Artists Public Service Program (CAPS), 559-560, 581-583
Crespelle Jean-Paul, 700
Crettiez Xavier, 792
Creuset Geneviève, 665
Crimp Douglas, 54-55, 57, 573, 772
Crippa Roberto, 135
Critique institutionnelle, 85, 551, 646
Crow Thomas, 4, 22, 48, 55, 64
Crozier Michel, 180
Crüwell Konstanze, 329
Cubisme, 3, 19, 48, 52, 57, 60, 62, 63, 88, 94-95, 105, 110, 120, 137, 160-161, 190, 236, 240, 422, 470, 592, 696-697
Cuchiara James, 487-488
Cueco Henri, 190
Cull Nicholas J., 264
Cummings Milton C., 12, 253, 254, 260-261
Cunningham Merce, 540
Cuttoli Marie, 207
Cybernétique (art), 210, 312
Czerlitzk Anna, 610
Czigens Ilse, 385
D'Agostino Peter, 146
D'Altri Arnold, 135-136
D'Harnoncourt René, 263, 284, 292, 299, 303-306, 312, 314-315, 412, 428, 468, 546, 558
D'Hone Armida, 354, 359, 361
DaCosta Kaufmann Thomas, 33
Dada, 10, 19-20, 52, 55-56, 58, 62-63, 68, 82, 105-106, 110, 113-114, 116, 137-138, 235-236, 357, 396, 450, 490, 603, 644, 665, 698, 714, 716, 726, 732, 750-751
Dali Salvador, 108, 110, 750
Damus Martin, 121, 437, 650
Dancer Martine, 236
Dane Marie-Claude, 241-242
Danesi Fabien, 57
Danko Dagmar, 502
Danneberg Lutz, 53
Darbel Alain, 182, 223, 449, 740
Darboven Hanne, 132, 138
Dardy-Cretin Michèle, 519, 674
Dattenberg Heinrich, 384, 394, 610, 614
David Jacques-Louis, 105
Davidovich Jaime, 146
Davie Alan, 135
Davis John, 250, 253-254
Davis Stuart, 242, 257, 260
De Cazals Henri, 235
De Certeau Michel, 182, 510-511, 513
De Chassey Eric, 476, 492
De Faramond Guy, 698, 718, 780
De Gaulle Charles, 162, 173, 247, 415, 435, 510, 689, 708, 710, 741
De Gaulle Geneviève, 173
De Gaulle Jean, 510
De Haro García Noemi, 480
De Kerros Aude, 83
De Kooning Willem, 122, 293
De La Beaumelle Agnès, 107
De la Motte Manfred, 373
De la Motte Manfred, 399, 624, 635
De La Patellière Amédée, 105
De la Tour Georges, 218
De Marcillac Jean, 708
De Médicis Lorenzo, 288, 420
De Menil Jean, 114
De Menil Dominique, 114
De Montaigu René, 179, 685
De Saint Pulgent Maryvonne, 517
De Staël Germaine (Madame de Staël), 45
De Staël Nicolas, 106, 122, 219
De Stijl, 120
De Varine Hugues, 629, 733
De Vinci Léonard, 288, 420, 463
De Waine Valentine, 144
De Wilde Edy, 230, 472, 536, 626, 629, 631, 641, 671, 693, 724, 731, 734, 744-745
Debidour François, 243-244, 675
Debord Guy, 748
Debray Régis, 182
Décollagisme / affichisme, 192, 236
Deecke Thomas, 118, 348-349
Deepwell Katy, 480
Defrance Corine, 343-346, 351, 439, 503-504
Degand Léon, 94, 105
Delaunay Robert, 110, 135, 205, 240, 696
Delaunay Sonia, 96, 205
Délégation aux Arts plastiques, 680
Délégation générale à la formation et aux enseignements artistiques, 678
Delfiner Judith, 20, 59, 63
Demarco Hugo, 485
DeMaria Walter, 129
Demoriane Hélène, 691
Demougin Jacques, 684
Dengel Susanne, 379, 607
Denis Maurice, 236
Denise René, 693, 707, 737
Dennison Lisa, 104, 850
Denscheilmann Heike, 345
Département des Arts plastiques (Centre Pompidou), 113, 680, 692, 695, 702-703, 733
Département des Etudes, de la prospective et des statistiques (ministère de la Culture, France), 164
Department of Cultural Affairs (New York City), 280, 563
Department of Parks, Recreation and Cultural Affairs (New York City), 281
Deppe Gustav, 133
Derain André, 46, 105, 158, 240

Derieux Florence, 660
DeRoo Rebecca, 516, 646, 673, 698, 750-751
Desnoyer François, 105, 235
Despiau Charles, 123, 158
Desvallées André, 17, 671, 733, 739
Detlef Junker, 476
Detroit Institute of Arts, 251, 313
Deutsche Akademie, 345
Deutsche Akademischer Austauschdienst (DAAD), 345, 347-349, 503
Deutsche Ausland-Institut, 345
Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (DGBK), 130, 376, 378, 488-489, 495, 595-596, 612, 626
Deutsche Künstlerhilfe, 339, 354, 431, 451
Deutsche Nationalstiftung, 503
Deutsche Welle, 345
Deutscher Kulturrat, 320, 337, 341, 502
Deutscher Künstlerbund, 411-412, 592
Deutscher Kunstrat, 345
Deutscher Museumsbund, 413, 627, 631
Deutscher Städtetag (DST), 344, 354-355, 359, 376, 380-383, 389-390, 395-396, 398, 413, 419, 421, 424, 446, 451, 461, 500-501, 503, 507, 609-610
Deutscher Werkbund, 327
Devade Marc, 241
Dezarrois André, 108, 158
Dezeuze Daniel, 115
Di Chirico Giorgio, 96, 121
Di Martino Enzo, 97, 99
Di Stefano Chiara, 97, 110-111
Di Suvero Mark, 302
Dibbets Jan, 648
Die Brücke, 3, 93, 137
Diebenkorn Richard, 299-300, 304, 306, 308-309
Diebolt Marcel, 672
Diefenbacher Michael, 394
Diekamp Busso, 384, 394, 608-609, 610, 612, 623
Dienst Rolf Gunter, 134
Dietze Horst, 600
DiMaggio Paul, 139, 251, 319, 406, 618
Dimitrijevic Braco, 136
Dine Jim, 99, 113, 136, 394
Direction de l'Action culturelle de la ville de Paris, 243, 673
Direction de l'Architecture (ministère des Affaires culturelles), 165, 173, 689
Direction de l'Architecture et des beaux-arts de la ville de Paris, 153, 187, 192, 242-244
Direction de la Musique (ministère des Affaires culturelles), 165, 209, 689
Direction des Archives (ministère des Affaires culturelles), 165
Direction des Arts plastiques, 159-160, 173
Direction (ou sous-secrétariat) des Beaux-arts (France), 153, 157, 159
Direction des Musées de France (DMF) (ministère des Affaires culturelles), 108-109, 114, 159, 166, 172, 180, 187, 192, 194, 201-202, 208, 212-216, 218, 220-222, 224, 227-228, 231, 234, 238, 413, 420, 451, 459, 468, 601, 666, 678, 680, 682, 688, 692, 702-703, 709, 740
Direction des Spectacles, musique et lettres (ministère des Affaires culturelles), 166
Direction du Théâtre et des Maison de la culture (ministère des Affaires culturelles), 165
Direction du Théâtre, de la musique et de l'action culturelle (ministère des Affaires culturelles, France), 163, 239
Direction générale des Arts et des lettres (DGAL) (ministère des Affaires culturelles), 159, 165-166, 169-175, 177, 180, 182, 187, 192-193, 206-207, 209, 211, 213, 215, 217-218, 220-222, 224, 226-227, 237, 460, 678, 688
Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), 177, 518
Ditte Karl, 379, 381, 388-390, 394, 398, 501, 508
Division des Beaux-arts (France), 680
Division of Cultural Relations (State Department), 260-261
Dix Otto, 133-134, 137, 331, 374, 442
Dobry Michel, 478, 479
Documenta (Cassel), 17, 19, 39-40, 83, 98, 100, 102, 119-130, 132, 150, 338, 342, 363-366, 378, 408, 432, 440, 442, 455, 477, 479, 480, 484-485, 509, 603-604, 607, 609, 622, 624, 628, 631-632, 638, 641, 644-657, 663-664, 669, 671, 705, 758, 766, 780, 784, 788, 793
Döhl Friedhelm, 603
Domecq Jean-Philippe, 25, 60
Domenach Jean-Marie, 510, 512
Domerg Henri, 515, 682, 685, 688-693, 701-702, 708-709, 720, 723, 727
Domnick Ottomar, 334
Dondel Jean-Claude, 158
Dondero George A., 261, 264, 283, 442
Donnat Olivier, 194, 660, 779, 782, 787, 790, 792
Dorazio Piere, 135
Dorival Bernard, 94, 104-106, 110-112, 114, 161, 181, 198, 201-203, 212-213, 215-217, 219-220, 222, 231, 238, 241, 485, 696, 698, 702, 707, 789
Dorner Alexander, 15, 330, 361, 648, 751
Doss Erika, 83
Dossin Catherine, 3, 19, 30, 33, 35, 85, 95, 108, 121, 147, 386, 430-431, 470, 723-725, 727
Dowley Jennifer, 455
Downey Juan, 146
Dows Olin, 255
Dreier Katherine, 252
Dreyer Paul Uwe, 134
Dreyfus-Armand Geneviève, 476-477
Drouet Félix, 485
Druon Maurice, 482, 720
Dubedout Hubert, 676, 677
Dubois Vincent, 10, 13, 29, 32, 153-156, 161-162, 164-165, 167, 179-182, 192, 226, 420, 434, 436, 445, 457, 506, 508-509
Dubuffet Jean, 84, 96, 101, 111, 120, 122, 136, 206, 207-209, 220, 240, 358, 490, 675
Duchamp Marcel, 20, 48, 61, 63, 68, 88, 110, 116, 235, 242, 252, 264, 393, 539-540, 636, 648, 659, 698, 704, 780, 786
Duchesne Jean-Patrick, 331
Dufrêne Bernadette, 20, 109, 115-116, 190, 197, 211, 682-683, 687, 689-691, 693-695, 697-700, 702-703, 705, 708-709, 711, 714, 716, 720, 722, 726-727, 736-738, 740-741, 743-744, 747, 749-751, 780-782, 786

Dufresne Charles, 105
Dufy Raoul, 93, 190, 235, 240, 696, 700
Duhamel Jacques, 443, 491-492, 510, 512, 514-519, 671, 681, 706, 710, 715
Dühr Elisabeth, 339
Dulguerova Elitza, 191, 242
Dumaine Roger, 688, 709
Dumazedier Joffre, 510
Dumont Fabienne, 480, 485
Dunbar Alexander, 271
Duncan Carol, 16, 697
Dunoyer de Segonzac André, 105, 158, 694
Dupin de Beyssat Claire, 15
Dupont Florence, 788
Dupuy Claire, 33
Durafour Michel, 674
Dürer Albrecht, 600, 645
Duret Théodore, 46
Durkheim Emile, 38, 74, 576
Durpaire François, 423
Düttman Werner, 407
Duval Julien, 623, 787, 792
Düwell Kurt, 342, 345, 504
Dziewior Yilmaz, 610
Easton Laird, 326
Ebert Hildtrud, 489
Eberth Carl, 121, 122
Eckel Jan, 476
Eckman Sabine, 137
Ecole de New York, 55, 107, 143, 242, 257, 263, 487, 725
Ecole de Paris, 55, 93, 95, 108, 110, 113, 117, 137, 160-161, 186, 238, 694-696, 699-700, 703, 723, 725-726
Ecole des beaux-arts de Bordeaux, 668
Ecole des beaux-arts de Paris, 176, 324, 376, 468, 481
Ecomusée du Creusot-Montceau, 674, 677, 733
Eddy Junius, 533
Education Program (NEA), 580
Egbert Donald E., 49
Eisenhower Dwight D., 264, 268, 284, 285, 309
El Taller Boricua (New York), 563
Elgar Frank, 699
Elgeniu Gabriella, 2
Elias Norbert, 792, 793, 794
Eliet Françoise, 485
Elisabeth Ière, 288, 420
Ellsworth Robert, 522
Emmanuel Pierre, 510-512, 515
Emprin Gil, 676
Engels Mathias T., 368, 369
Engler Martin, 124
Ensor James, 135
Enzensberger Hans Magnus, 72, 347, 560
Eriksson Eva, 736
Ernst Max, 120, 133-134, 235, 358, 374, 482, 682-683, 698, 707
Ernst-Ludwig de Hesse, 326
Eschapasse Maurice, 178, 672, 683
Escholier Raymond, 240
Escudier Alexandre, 34
Espagne Michel, 29, 32-33, 319
Estève Maurice, 135
Estivals Robert, 45
Etienne-Martin, 242, 468
Etzold Berni et Hans-Joachim, 609-610
Evans Christopher, 781
Evans Richard J., 324
Eversely Fred, 144
Everson Museum of Art, 276
Evrard Marcel, 631, 674, 733
Ewig Isabelle, 130
Expansion Arts Program (NEA), 531-532, 534, 580
Experiments in Art and Technology, 192, 312, 553, 737
Expressionnisme abstrait, 3, 18, 20, 30, 55, 57, 67, 73, 82-83, 99, 107, 111, 120, 142, 148, 263, 315, 455, 561, 732
Expressionnisme allemand, 3, 52, 62, 97, 105-106, 137-138, 328-330, 341, 361, 375, 396, 732
Eyraud Clovis, 187, 192, 243
Fahlström Öyvind, 312
Famille Rockefeller, 572
Fangor Wojciech, 135
Fariat Axelle, 333
Farina Ralston, 146
Farm Security Administration, 256
Farver Jane, 471
Fauchereau Serge, 704
Fautrier Jean, 84, 120, 207, 211, 241
Fauves, 22, 62, 94, 97, 105, 110, 120, 137, 188, 235, 240, 422, 696-697, 700
Favre Romaric, 668, 676
Federal Advisory Council on the Arts, 284, 286
Federal Art Project (FAP) (Works Progress Administration), 255-259
Federal Council on the Arts and the Humanities, 294, 296, 407, 453
Federal Theatre Project (Works Progress Administration), 256, 258
Feininger Lyonel, 331, 358, 363, 712
Feldenkirchen Wilfried, 321-323
Feldstein Martin, 139-140
Fellmann Benjamin, 46, 158, 186, 191, 198, 202, 208, 211, 222, 233
Fels Mathias, 708, 721
Ferguson Bruce W., 83
Fermigier André, 232
Ferry Jules, 7
Festival du Mai musical (Bordeaux), 668, 676
Festival SIGMA (Bordeaux), 676
Fiedler Leslie, 56
Figuration narrative, 90, 113, 191, 241, 246, 493, 643
Filliou Robert, 136, 234, 645
Film and Television Program (NEA), 531
Fink Carole, 476
Fino Paul Albert, 311
Fischer Hervé, 102
Fischer-Pache Wiltrud, 393
Flacke-Knoch Monika, 15, 330
Flanagan Hallie, 257
Flaubert Gustave, 80, 616
Flavin Dan, 144, 468, 488
Fleckner Uwe, 118, 331, 614
Fleeson Doris, 302
Fletcher John, 48

Fleuret Maurice, 246
Fleury Laurent, 689-691, 704, 707-709, 715, 740, 743
Flügge Matthias, 346
Fluxus, 122, 125-126, 138, 234, 486, 493, 505, 603, 645, 751
Fohrbeck Karla, 339, 386, 431-432, 451, 458-459, 502-503, 509, 593-594, 634
Foire d'art de Cologne (Kunstmarkt), 385, 430, 627
Folk Arts Program (NEA), 530-531, 580
Fonctionnalisme (architecture), 56, 610
Fondation Maeght, 234, 611, 708, 710
Fondation nationale pour la création artistique, 685
Fondation Rockefeller, 281, 347, 419, 523, 525, 531
Fonds d'intervention culturelle (FIC), 514, 518, 682, 683-685
Fonds national d'art contemporain (FNAC), 161, 680-681, 684
Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), 394, 775
Fontaine Paul, 135
Fontana Lucio, 135, 384, 610, 645, 707
Ford Foundation, 295, 347-349, 533
Ford Gerald, 519
Forest Fred, 102
Foresta Don, 266, 496, 670
Forster-Hahn François, 323
Fossier Arnaud, 38
Foster Hal, 21, 54-55, 57-59, 85, 728, 785
Foucart Bruno, 704
Foulon Charles-Louis, 163, 177, 713
Fourier Charles, 45
Fox Terry, 146
Frampton Hollis, 560
Franc Helen M., 140, 263
Francastel Pierre, 180, 214
Francis Sam, 123, 135, 780
François Ier, 421
Frank Robert, 476-477
Franke Herbert W., 646
Frankenthaler Helen, 100, 189, 455
Fränkische Galerie (Nuremberg), 393-394
Fränz Peter, 344, 353, 354, 355, 356, 357, 361
Franzen Brigitte, 610, 844
Frascina Francis, 55, 480
Frédéric-Guillaume III, 321
Freedlander Gibans Nina, 280
Freedman Doris, 280
Freie Demokratische Partei (FDP), 366
Freud Sigmund, 59
Freundlich Otto, 331, 442
Frey Kurt, 344, 354, 356, 357, 359, 361
Frey Manuel, 366
Frick Wilhelm, 331
Fried Michael, 55, 58, 72
Friedberg Erhard, 388
Friedman Martin, 306, 454
Friedman Sam, 791
Friedmann Georges, 180
Friedrich Caspar David, 367, 383, 600
Friedrich Hans, 134
Friedrich Hugo, 66
Friedrichs Yvonne, 605
Frigerio Simone, 179
Froment Jean-Louis, 668, 674-675, 733
Froment Josy, 668
Front des Artistes Plasticiens, 484, 491, 672
Frost Robert, 287
Fruhtrunk Günter, 593, 667
Fuchs, Christine 382
Fuhrmeister Christian, 481
Fuller Buckminster, 568
Fullerton Don, 139, 253
Fumaroli Marc, 25
Futurisme, 3, 46, 52, 55, 61, 67, 68, 97, 114, 120, 490, 732, 737
Gabo Naum, 113, 667
Gaehtgens Thomas, 130
Galbraith John Kenneth, 426
Galerie Apollinaire (Milan), 471
Galerie Braun (Paris), 107, 158
Galerie des 20. Jahrhunderts (Berlin), 342, 374-375, 377-378
Galerie Fleuve (Bordeaux), 668
Galerie im Lenbachhaus (Munich), 93, 610
Galerie internationale d'art à Paris, 471
Galerie Maeght (Paris), 732
Galerie Metro Pictures (New York), 573
Galerie municipale de Wuppertal, 326
Galerie Sam Kootz (New York), 111
Galimberti Jacopo, 480, 832
Gallatin Albert Eugene, 252
Gallery of Living Art (New York), 252
Galligan Ann M., 541
Gallwitz Klaus, 100, 124, 363, 399, 593, 624, 640, 647, 658
Gambetta Léon, 153
Gandhi Salil K., 315
Garment Leonard, 523-527, 529-531
Garnier J. R., 671
Garrard Mary D., 480
Garraud Philippe, 419
Gasiorowski Gérard, 668
Gassert Philipp, 476
Gassiot-Talabot Gérald, 191, 241, 246
Gaudibert Pierre, 242, 244-247, 457, 495, 629, 649, 655, 670-675, 693, 718-719, 731-732, 743-744, 753, 787
Gaudy Jean-Charles, 45
Gauguin Paul, 105, 409, 447
Gaul Winfred, 386
Gauthier Serge, 177
Gauthier Sophie, 515
Gautier Blaise, 111, 178-179, 202, 227-231, 237, 457, 631, 666, 679, 682, 684, 688-689, 701-702, 717, 726, 748
Gautier Théophile, 45
Gayme Laurent, 425, 510-512, 514-515
Gedin Andreas, 694
Geiger Rupprecht, 398, 593, 605
Geißler Theo, 502, 846
Geldzahler Henry, 100, 147-148, 299-306, 308, 310-316, 412, 447, 456, 460-461, 468, 486, 539-540, 542, 544-547, 552, 564, 574
Gemeentemuseum (La Haye), 157, 470
Gemini Limited, 313
Gemmeke Claude, 330
General Services Administration, 315, 588-589

Genet-Delacroix Marie-Claude, 152-153, 155, 163, 454
Genieys William, 390
Genovés Juan, 136, 644
Gentil Geneviève, 159, 162-163, 171, 443, 448, 491, 510, 512, 514-515, 517-518
Georgel Chantal, 240
Georgiou Danielle Marie, 270
Germanisches Nationalmuseum, 644
Gerstner Karl, 605
Gerz Jochen, 101
Gesellschaft der Freunde junger Kunst (Baden-Baden), 363
Gestapo, 331
Gette Paul-Armand, 102
Ghent Henri, 545
Giacometti Alberto, 60, 62, 96, 108, 135-136, 176, 220, 392
Gianeri Yohan, 485
Gilardet Brigitte, 185-186, 208, 491, 784
Gilardi Piero, 470
Gilbert-Rolfe Jeremy, 583
Gillen Eckhardt, 476-477
Gilles Werner, 133
Gillette Frank, 146
Gilman Bernard, 676-677
Girard Augustin, 159, 162-163, 171, 180, 182, 226, 443, 448, 510, 512, 514-515, 517-518
Girardin Eugène (?), 236
Girardin Maurice, 240
Giraud ?, 188-189
Giraud Olivier, 32
Giraudy Danièle, 665-666, 674, 740
Girouard Tina, 145
Giscard d'Estaing Valéry, 202, 516, 694-695
Gischia Léon, 106
Glaser Hermann, 373, 383, 393, 423, 498-501, 505, 753
Glasmeier Michael, 119, 122, 124, 126, 128-129, 364, 408, 624, 638
Glass Philip, 560
Gleizes Serge, 234
Glicenstein Jérôme, 126, 484, 590, 620, 628
Glinoer Anthony, 81
Gobille Boris, 35, 478, 490, 492, 713, 750, 751
Gobin Francis, 192
Godeg Karl, 133
Goebbels Joseph, 327, 330-331, 339, 605
Goerg Jürgen, 220
Goethe-Institut, 343, 345-347, 350, 466, 482, 503, 643, 646
Goetschel Pascal, 422, 482, 515-516, 709
Goldberg Arthur J., 288, 429
Goldstein Cara Sol, 140, 262, 333
Goldwater Barry, 275, 435
Goller Bruno, 368
Goltz Sophie, 376
Golub Leon, 561
Gombrich Ernst, 771
Gontcharova Natalia, 112, 242
Gonzales Julio, 95, 108, 135-136
Goodman Nelson, 78
Goodmann Paul, 426
Goodrich Loyd, 262-263, 274, 283-284, 306, 412
Goodyear A. Conger, 257
Göpfert Claus-Jürgen, 499
Gordon Kantor Sybil, 15
Gorin Jean, 667
Gorky Arshile, 107, 113, 122, 257
Göschel Albert, 504
Gosebruch Ernst, 329, 330
Gotsch Friedrich Karl, 133
Götz Karl Otto, 93, 398
Gould Claudia, 488, 570-574, 577
Gould Samuel, 560
Goupil Suzanne, 238
Grabbe Jürgen, 380, 501, 610
Graber Lauren, 480
Grabner Roman, 476
Grace Trudie, 487-488, 560, 568, 570-572, 574, 577
Graf Urs et Rös, 660
Graham Dan, 146, 485, 540, 560
Gramberg Werner, 367
Granath Olle, 718, 786
Grand Central Art Galleries (New York), 98
Grand Palais (Paris), 96, 171, 202, 206-209, 213-214, 230, 235, 237-238, 244, 408, 430, 484, 682, 684, 692, 695, 698, 710, 731, 747, 753, 780, 784
Grand Toni, 115
Grass Günter, 347, 435, 502
Grasskamp Walter, 30, 83, 118, 120, 383-384, 397, 437, 472, 609, 614, 615, 620, 623-624, 656
Grätz Ronald, 345
Graubner Gotthard, 134, 605
Graves Nancy, 488, 560
Gray Camilla, 20
Green Nicholas, 8
Greenberg Clement, 19, 24, 47-48, 54-58, 63-64, 66-67, 81-83, 261, 544, 551, 561
Greenough Horatio, 253
Gresche Katja, 345
Gresland François, 164, 688
Grieshaber HAP, 133
Grignon Claude, 25
Grimaud Renée, 408
Grimme Adolf, 328
Gris Juan, 696, 700
Grisebach Lucius, 130, 138
Grochowiak Thomas, 191, 384, 399, 592
Grohmann Willi, 124, 334
Gromaire Marcel, 188, 235
Gronkowski Camille, 240
Gropius Walter, 63, 328, 712
Groshens Jean-Claude, 177, 408, 425, 511, 516, 707
Gross Alex, 490, 575
Gross Raphael, 329
Grosser Alfred, 437
Großherzogliches Museum (Weimar), 326
Grosvenor Robert, 144
Grosz Georg, 133-134, 137-138, 235, 363, 374
Groupe de l'Homme Témoin, 94, 415
Groupe de recherche d'art visuel (Grav), 122, 192, 210, 242, 493, 645
Groupe des Vingt (Bruxelles), 7
Groupe NUL (Pays-Bas), 62
Groys Boris, 61
Grulich Georg, 605
Grunberg Gérald, 708

Grundig Hans, 331
Gruppe 53, 121
Gruppo N, 192
Gruppo T, 192
Guénin Hélène, 234
Guerrilla Art Action Group, 493
Guette Georges, 744, 749
Guilbaut Serge, 3, 30, 48, 55, 82, 234
Guillaume Ier (Empereur d'Allemagne), 322
Guillaume II (Empereur d'Allemagne), 324
Guston Philip, 257
Gutbrod Philipp, 326
Guttuso Renato, 136
Guy Michel, 519, 674, 678, 680, 704, 721
Haacke Hans, 134, 138, 146, 148, 493, 572, 643, 646, 663, 728, 784
Hack Wilhelm, 611, 845
Hackenberg Kurt, 384-386, 391, 394, 430, 499-500, 610, 639
Haenisch Konrad, 328
Haenlein Carl, 613
Hafif Marcia, 145
Haftmann Werner, 19, 120, 121-123, 128, 364, 378, 399, 479, 601, 614, 624, 635-638, 642, 646-647, 650, 652, 659, 699, 734, 777, 789, 791
Hagelberg Karl-Ulrich, 338
Hahn Otto, 125, 223, 486, 705, 728, 732, 734-735, 745
Hains Raymond, 190, 682
Hajek Otto Herbert, 133, 593
Halévy Léon, 44
Hall Peter D., 251
Halley Peter, 56
Hallwalls (Buffalo), 573
Hamilton Richard, 136
Hammou Karim, 618
Hanfstaengl Eberhard, 93
Hanks Nancy, 281, 293, 302, 430, 456, 462, 519, 520, 522-532, 538-539, 541-549, 555-558, 580, 583, 585-587
Hannesen Hans Gerhard, 374
Hard-edge painting, 143, 561
Harder Richard, 556
Hardtwig Wolkfgang, 321
Harper Donald, 533, 544
Harris Jonathan, 256-258
Harris Neil, 250
Harrison Wallace, 263, 268
Harten Jürgen, 124, 613, 621-622, 624, 628, 633-635, 639, 646, 647, 658, 662
Harter Hélène, 423
Hartlaub Gustav Friedrich, 329
Hartmann R., 98
Hartog François, 69
Hartung Hans, 94, 120, 220, 236, 374
Hartung Karl, 133, 411
Haskell Barbara, 556
Hassan Ihab, 56
Hassenteufel Patrick, 162, 168, 233, 390, 444, 449, 525
Hastings Michel, 88
Hauchecorne Mathieu, 79
Haudiquet Anne, 237-238
Haus am Waldsee (Berlin), 130, 373, 399, 596, 624-625
Haus der Kunst (Munich), 130, 408
Haus Lange (Krefeld), 96, 130, 138, 393, 471, 610, 784
Haus-Rucker-Co, 129, 607, 648
Haut-commissariat à la Jeunesse et aux sports, 165
Hautecœur Louis, 157, 158
Heartfield John, 132, 138, 640
Heckel Erich, 133, 137
Heckscher August, 280, 281, 285, 287-288, 290, 293, 299, 309, 424
Hector Julien, 116, 178
Heerich Erwin, 134
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 321
Hegenbarth Josef, 133
Heiliger Bernhard, 133
Heimendinger Nicolas, 51, 646
Heinich Nathalie, 24-26, 81, 88, 404, 495, 621, 628, 774-776, 793
Heiss Alanna, 301, 430, 461, 563, 565-566, 574
Heizer Michael, 145, 488, 558
Held Jutta, 334, 592
Hélion Jean, 667
Heller Preston, 145
Hemming Heinz, 606
Hendricks Geoffrey, 145
Henning Edward, 309
Hennion Antoine, 790, 792
Henri Florence, 136
Hentzen Alfred, 364, 366-367
Herbig Otto, 133
Herbin August, 122, 707
Hermand Jost, 137, 333, 398, 406, 437, 442
Hermeren Goran, 81
Héron de Villefosse René, 241
Hershon Eila, 135
Hervier Dominique, 201, 849
Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Brunswick), 360
Herzogenrath Wulf, 129, 613-614, 622, 624-625, 627, 644-645, 658
Hess Thomas B., 310, 416
Hesse Eva, 125
Hessisches Landesmuseum (Darmstadt), 360-361, 616, 624
Heuss Theodor, 339, 375, 411
Heymer Kay, 18
Heyward Julia, 146
Higgins Dick, 277, 493
Hightower John B., 269, 271, 276-278, 281, 316, 413, 559, 575
Hilaire Michel, 723
Hille Karoline, 329
Hirshhorn Museum (Washington D.C.), 140
Hitler Adolf, 327, 330-331
Hobbs Stuart, 22, 25, 36
Hobsbawm Eric, 72
Höch Hannah, 134, 673
Hochschule für bildende Künste (Berlin), 370
Hochschule für bildende Künste (Cassel), 364
Hochschule für bildende Künste (Hambourg), 370
Hockney David, 135, 147, 191
Hoehme Gerhard, 121, 133
Hofer Karl, 133, 137, 332, 334, 411

Hoffmann Hilmar, 383, 499-501, 505-600, 639, 645
Hoffmann Justin, 122
Hofgren Daniel W., 522
Hoflehner Rudolf, 133
Hofmann Johanna, 596
Hofmann Werner, 613, 624, 631, 671
Hohendahl Peter, 53
Hohenemser Herbert, 500
Holdgar Magdalena, 603
Holleaux André, 173-174, 176, 202
Hollein Hans, 609, 623
Höllerer Walter, 347
Holt Nancy, 145, 560
Holz Hans Heinz, 644
Hölzel Adolf, 133
Holzhausen Wilhelm, 133
Honisch Dieter, 100, 118, 332-333, 357, 398-399, 405, 415, 486, 613-614, 622, 658
Honnef Klaus, 126, 384, 391, 413, 624, 626-627, 629-630, 640-641, 654-655, 663
Hoog Michel, 739-740
Hoover Herbert, 258
Hoover John Edgar, 264
Höpel Thomas, 337
Hopkins David, 21
Hopkins Harry, 256, 258
Hoppenot Henri, 181, 214
Hopper Edward, 107, 289, 291
Hopps Walter, 301, 454
Horn Gerd-Rainer, 477, 483
Horn Rebecca, 90, 670
Horn Wolfgang, 357, 395
Hottin Christian, 109, 161, 172
Houdon Jean-Antoine, 253
Hoving Thomas, 575
Höynck Rainer, 347, 348, 349, 350
Hrdlicka Alfred, 135-136
Hubert Carlo, 626, 633
Hübinger Paul Egon, 338
Hudson River School, 276
Huebler Douglas, 136, 146, 560
Huisman Georges, 157-158
Hull William, 273, 276
Hülsberg Hanns, 452
Hultén Pontus, 10, 17, 103, 111-114, 129, 197, 200, 223, 456, 472, 482, 484, 619, 621, 626, 629, 631, 641, 652, 664, 671, 680, 682, 692-699, 703-706, 709, 718,-719, 722, 726, 728, 731, 733-738, 742-743, 745-751, 754, 780, 782, 786, 788-789
Hultman Marianne, 737
Humphrey Hubert, 286, 290, 525
Hundertwasser Friedensreich, 136, 190
Hüneke Andreas, 329
Huot Robert, 144
Hüppi Alfonso, 135
Huyghe René, 197
Huyssen Andreas, 24, 56, 58, 467
Ifert Gérard, 667
Illinois Arts Council, 279
Illner Eberhard, 385, 390, 395, 397, 610
Immendorff Jörg, 125, 485
Impressionnisme, 4, 8, 19, 46, 55, 57, 66, 155, 160, 235, 252, 326, 328-329, 341, 422, 645
Independent Group, 122
Indiana Robert, 135
Ingensand Harald, 595-596
Insley Will, 136
Inspection de la Création artistique, 177-178, 193, 228, 237, 246, 456, 458, 461, 472, 665
Inspection des Beaux-arts, 108-109, 153, 159, 165, 177, 186, 192, 213, 405
Inspection des Musées de province, 178
Institut d'Etat pour la recherche musicale (Staatliches Institut für Musikforschung) (Berlin), 341
Institut de France, 173, 176, 468
Institut de recherche et coordination acoustique/ musique (Ircam), 689, 691, 709, 722, 743, 782
Institut für Auslandsbeziehungen (IfA), 92, 343, 345-346, 350, 440, 503
Institut für Projektstudien, 594
Institut historique allemand de Rome (Deutsches Historisches Institut Rom), 347
Institute for Art and Urban Resources (IAUR), 563, 565-566, 574, 576
Institute of Contemporary Art (Boston), 252, 313, 631, 693
Institute of Contemporary Arts (Londres), 466, 643, 728, 731
Inter Nationes, 345
Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler, 600
International Council (MoMA), 99, 107, 112, 122, 140, 242, 263, 268
International Council of Museums (ICOM), 180, 194-195, 198, 200, 202, 535-536, 621, 646, 671, 723, 731-733, 738, 740, 744
Internationale Kunstausstellungsleitertagung (IKT), 611, 625-633, 635, 639-640, 642-643, 652-656, 658, 663, 673, 732, 758, 784
Ipoustéguy Jean, 135-136
Irwin Robert, 144
Israel Matthew, 480
Itten Johannes, 135
J. M. Kaplan Fund, 305
Jaccard Christian, 115
Jachec Nancy, 83
Jacquemin André, 161
Jacquet Alain, 102, 111
Jacquot Sophie, 403
Jaffe Shirley, 350
Jakubowska Agata, 480
Jameux Dominique, 745
Jankovic Nikola, 687
Jannasch Alexander, 342, 374, 376-378
Janosek Cestmir, 136
Janssen Horst, 133
Jarrige François, 59, 104
Jaubertie Louis, 243
Jaujard Jacques, 159, 165, 172, 185, 187-189, 191-194, 209-210, 472, 671, 707
Jauss Hans Robert, 20
Javits Jacob, 278, 283, 299
Jawlensky Alexej von, 135, 137
Jean Justine, 185-186, 192
Jeanpierre Laurent, 25, 60, 104, 131, 449, 616, 618, 773
Jefferson Thomas, 253
Jensen Robert, 8

Jeune France, 159
Jeunes peintres de tradition française, 107, 111, 158
Jeuthe Gesa, 331
Jewish Museum (New York), 99, 276
Jimenez Marc, 24, 772
Joachimides Christos M., 197, 596, 598, 637, 643
Jobert ?, 693, 708
Joch Peter, 92, 97, 436
Johns Jasper, 99, 122, 136, 147, 291, 435, 750
Johnson Lyndon B., 254, 259, 288-292, 294, 296, 303, 407, 421, 426, 429, 446, 467, 523, 525, 526, 529, 691
Johnson Philip, 117, 369, 690
Johnson Ray, 145
Jonas Joan, 146, 554
Jones Alen, 136
Jones Amelia, 72
Jooss Birgit, 118, 481, 482, 652
Jorn Asger, 122
Jouffroy Alain, 116
Jouhaud Christian, 78, 80
Journiac Michel, 493, 670
Joyeux-Prunel Béatrice, 3, 4, 7, 18, 29, 33, 35, 55, 59, 62, 68, 90, 95, 252, 262-263, 265, 330-331, 470-471, 723, 725, 727
Judd Donald, 113, 136, 144, 468, 488, 608
Julien Elise, 402
Junge Henrike, 326-327, 329
Junge Realisten, 368
Junger Westen, 121, 384
Jurt Joseph, 53, 81
Just Gilbert, 601, 603-604
Justi Ludwig, 15, 329, 341, 374
Kabierske Gerhard, 362
Kadow Elisabeth, 133
Kadow Gerhard, 133
Kaesbach Walter, 609
Kagel Mauricio, 136
Kahlen Wolf, 645
Kahnweiler Daniel-Henry, 156, 235, 421, 470
Kaiser Monika, 480
Kaiser Wilhelm Museum (Krefeld), 130, 369, 384, 391
Kampmann Kat, 596
Kandinsky Nina, 114, 695
Kandinsky Wassily, 108, 110, 120, 133, 137, 190, 331
Kantor Tadeusz, 363
Kaplan Abbott, 250, 279
Kaprow Allan, 63, 64, 145, 277, 645
Karp Ivan, 147, 560
Karstein Uta, 81
Katenhusen Ines, 328
Kathe Steffen R., 342-347
Katz Alex, 144, 310, 560-561
Katz Richard R., 12
Kaufman Jane, 488, 572
Kellein Thomas, 476, 480
Kelly Ellsworth, 100
Kelly Mary, 146, 149
Kemeny Zoltan, 135
Kempas Thomas, 373
Kennedy Center for the Performing Arts (Washington D.C.), 284, 290, 298
Kennedy John F., 99, 259, 280-282, 285-288, 299, 309, 407, 420, 424, 426, 429, 434, 440, 442, 467-468, 523-524, 529, 710
Kepes György, 146, 312, 737
Keppel Francis, 279
Kerkovius Ida, 133
Kermer Wolfgang, 370
Kerner Otto, 279
Kessler Harry Graf, 326
Kestner Gesellschaft (Hanovre), 613, 624, 635
Keynes John Maynard, 271
Khayati Mustapha, 751
Kiefer Anselm, 100
Kienholz Edward, 100, 117, 124, 136, 138, 350, 493, 645
Kienzle Michael, 339
Kiesinger Kurt Georg, 350
Kieslich Günter, 352, 354, 357-359, 361, 370, 375
Killy Elisabeth, 625
Kilp Birgit, 384, 499, 610
Kimmelman Michael, 83, 265
Kimpel Harald, 122-124, 128, 338, 364-366, 440, 607, 628, 644, 657, 664
King Desmond, 31, 318, 319
King Elaine A., 142, 522, 567, 569
Kirchner Ernst-Ludwig, 133, 134, 137, 331
Kisling Moïse, 220, 236
Kissinger Henry, 348
Kizer Carolyn, 539
Klapheck Konrad, 90, 191, 603
Klausewitz Wolfgang, 414
Klee Paul, 120, 133-134, 137, 190, 331, 360, 363, 368, 378, 409, 422
Klein Armin, 336-338, 340-341, 343, 356, 380
Klein Yves, 85, 96, 113, 122, 125, 136, 138, 190, 234, 384, 392, 394, 471, 477, 486, 619, 645, 675, 705, 749, 754
Klimt Gustav, 363
Kline Franz, 242
Klinker Helmut, 611
Klüver Bill, 312, 737
Knoblich Tobias J., 508
Knöpfle Franziska, 499
Knox Jr., Seymour H., 268-269, 275, 298, 521, 532-534, 560
Knud W. Jensen, 731
Koch Christian, 605
Kohle Hubertus, 118
Kohler Sue A., 254, 454
Kokoschka Oskar, 135, 137, 331, 374
Kolář Jiří, 136, 394
Kolbowski Silvia, 571
Koller Rudolf, 385
Kollwitz Käthe, 133-134
Kölner Kunsthalle, 612
Kölnischer Kunstverein, 130, 624, 644-645
Konferenz der Deutschen Erziehungsminister (Conférence des ministres de l'Education allemands), 352
König Christoph, 53
König Kasper, 126, 608
Koons Jeff, 56
Korot Beryl, 146
Korzilius Jean-Loup, 93, 121, 132, 138, 330, 332

Kos Paul, 146
Koselleck Reinhart, 34
Kostelanetz Lucy, 568-569, 575
Köstlin Thomas, 338
Kosuth Joseph, 115, 145, 148, 454, 554-555
Kowalski Piotr, 101, 241
Kozloff Max, 82, 551, 555, 560
Kramer Dieter, 424
Kramer Hilton, 310, 416, 454, 524
Kramer-Mallordy Antje, 19, 59, 84-85, 137, 384, 393, 437, 471, 476, 481-482, 485, 755
Kratz-Kessemeier Kristina, 321-322, 328-329, 332, 413
Krauss Rosalind, 54-55, 58, 65-66, 72, 551, 561, 583
Krebs Rockne, 145, 558
Krebs Sophie, 240
Kreim Isabella, 382
Krenn Michael, 10, 260-266, 283, 426
Kricke Norbert, 603, 605
Kriwet Ferdinand, 134, 603
Kroll Myriam, 610
Kronprinzenpalais / Galerie der Lebenden (Galerie des Vivants) (Nationalgalerie, Berlin), 15, 329, 332, 374
Kruger Barbara, 572
Krugman Michael, 145
Kubelka Peter, 115
Kubin Alfred, 135, 137
Kubler George, 540
Kubota Shigeko, 145
Kuehn Gary, 136, 145
Kueny Gabrielle, 236
Kuenzli Katherine, 330
Kugler Franz, 321-322
Kuh Katharine, 310
Kuhrau Sven, 15, 323, 325
Kultermann Udo, 384, 399, 413
Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, 366
Kulturpolitische Gesellschaft, 320, 500, 508
Kultusministerkonferenz (KMK), 337, 341, 344, 352-356, 358-359, 361, 371, 376, 380-381, 413, 419, 503-504, 598
Kuniyoshi Yasuo, 265
Kunstakademie de Dresde, 331
Kunstakademie de Düsseldorf, 100, 331, 360, 370, 373, 477, 481, 487, 604, 606, 609, 652, 673
Kunsthalle de Baden-Baden, 100, 117, 130, 360, 362, 376, 394, 399, 593, 616, 624, 647
Kunsthalle de Bâle, 471, 626
Kunsthalle de Berlin, 601, 612
Kunsthalle de Berne, 17, 125, 471-472, 619, 625-626
Kunsthalle de Bielefed, 117, 369, 609, 625, 655
Kunsthalle de Brême, 329, 332
Kunsthalle de Cologne, 128, 369, 384, 391, 621, 624-625, 654-646
Kunsthalle de Düsseldorf, 117-118, 130, 132, 349, 368-369, 384, 386, 399, 452, 595, 607, 610, 612-613, 621-622, 624, 626, 639, 646-647
Kunsthalle de Hambourg, 117, 130, 326, 329, 332, 360, 362, 364, 366, 383, 437, 613, 624, 631, 635
Kunsthalle de Karlsruhe, 332, 360, 362
Kunsthalle de Kiel, 625
Kunsthalle de Mannheim, 117, 130, 329, 332, 408
Kunsthalle de Nuremberg, 394, 612
Kunsthalle de Recklinghausen, 191, 384, 399
Kunsthalle de Tübingen, 117, 611-612, 616
Kunsthaus de Hambourg, 624
Kunstkompass, 609, 623
Kunstkredit Basel-Stadt, 606
Künstlerhaus Bethanien (Berlin), 349, 612
Künstlerverein Malkasten (Düsseldorf), 595
Kunstmuseum de Bochum, 611-612
Kunstmuseum de Lucerne, 631, 669, 673
Kunstmuseum de Düsseldorf, 452
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 358, 360, 363, 368-369, 383, 452, 602, 612, 638
Kunstverein de Cologne, 126, 609, 613-614, 622, 625, 627, 633, 652
Kunstverein de Francfort, 130, 614, 625, 633, 641, 643, 673
Kunstverein de Göttingen, 612
Kunstverein de Hambourg, 118, 130, 614, 624, 644, 646, 655, 787
Kunstverein de Hanovre, 385, 466, 615, 624, 643
Kunstverein de Munich, 130, 633, 641-642, 644, 646, 652
Kunstverein de Nuremberg, 616
Kunstverein d'Ingolstadt, 130, 382, 385, 633, 644
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Düsseldorf), 118, 130, 132, 357, 368, 385
Kurzmeyer Roman, 17
Kustow Michael, 461, 629, 693, 728, 735, 745
Kwon Miwon, 586, 588-589
Harney Andy L., 315, 559
Laborier Pascale, 13, 29, 32, 320-324, 327-328, 337-338, 341-343, 353, 356, 400, 437, 506, 508-509, 536
Lacan Jacques, 59
Lacerenza Sabine, 403
Laderman Ukeles Mierle, 146, 493
Lagler Annette, 98, 610
Lagneau Guy, 238
Lagny Anne, 435
Lagrange Léo, 156
Lahire Bernard, 74, 787-788, 793-794
Lahme-Schlenger Monika, 326, 330
Lakner Laszlo, 136
Lam Wilfredo, 242
Lamoureux Johanne, 72
Lamy Marguerite, 153, 178, 192-193, 213, 216
Land art, 73, 101, 145, 493, 551, 556, 587, 603, 637, 668, 785
Länderrat (« Conseil des Länder »), 352
Landeskunstkommission, 322-324, 454
Landesmuseum für Kunst und Kultur (Münster), 608
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Oldenburg), 360
Landowski Marcel, 165, 209, 689
Landschaftsverband Wesfalien-Lippe, 608
Landwers H. E., 602
Lang Jack, 168, 249, 394, 516, 519, 674, 680, 711
Lange Dorothea, 256
Lange Ulrich, 393
Langenbucher Wolfgang R., 373
Langlois Henri, 689
Lanoë Elise, 351, 504
Lapicque Charles, 107

Laprade Albert, 180
Larionov Michel, 112, 242
Larkin David, 256
Larrabee Eric, 275, 449, 521, 533, 559, 570, 578, 589, 645
Larson Gary O., 259, 261, 270-271, 274-275, 282-286, 288-289, 309, 407, 409, 421, 429, 440
Larson Kay, 564-565, 575
Lassaigne Jacques, 94-95, 101, 191, 669, 695
Latham John, 136
Latour Marielle, 235
Latournerie Marie-Aimée, 213-214, 223-228, 230-231, 234, 408-409, 709
Lattmann Dieter, 502
Laugier Henri, 207
Laurens Henri, 110, 121, 123, 135, 138, 696-697
Laurens Jean-Paul, 172
Laurent Gervereau, 234
Laurent Jeanne, 109, 155, 159, 166-168, 172, 209, 213
Lauritzen Lauriz, 365
Lautréamont (Comte de) (Isidore Ducasse), 652
Laverdant Gabriel-Désiré, 45
Lavier Bertrand, 102, 111
Lawless Catherine, 105, 107-108, 112, 203, 244
Le Béguec Gilles, 517
Le Corbusier, 68, 96, 135, 158, 200-202, 204, 211, 214-215, 666, 687, 694, 709, 730
Le Foll Typhaine, 674
Le Gac Jean, 102, 112, 668, 683
Le Galès Patrick, 31
Le Parc Julio, 241, 482, 485
Le Pommeré Marianne, 236
Le Thorel Pascale, 481
Le Va Barry, 145, 558, 560
Lebeer Irmeline, 785
Lecat Jean-Philippe, 183
Leeman Richard, 20, 37, 50, 54, 89, 93-95, 98, 106, 110, 178, 188, 485, 619, 698, 750
Leemans Toon, 136
Leenhardt Jacques, 121, 786
Leering Jean, 624, 626-627, 631, 652
Lefebvre Géraldine, 238
Léger Fernand, 108, 121, 135, 186, 235, 238, 240, 264, 696-697
Léger James Marc, 21
Legueult Raymond, 220
Lehmbruck Wilhelm, 373, 625
Leipner Kurt, 385
Lemieux Cyril, 30
Lemire Vincent, 422
Lemoine Serge, 236
Lenepveu Jules-Eugène, 172
Lenga Kinga, 441
Lengemann Werner, 121-122
Lenk Thomas, 100, 134
Lenman Richard, 324-325
Léonard-Roques Véronique, 36
Leppien Helmut, 621, 624-625, 640, 646, 648-649, 657
Lerche Horst, 134, 386
Lerm Hayes Christa-Maria, 540, 565
Leroy Marie, 719, 779
Lescure Jean, 176
Leuthäußer Franziska, 621, 628
Levene David, 560
Levêque Jean-Jacques, 191
Levine Lawrence, 251
Levine Les, 146, 191, 277
Levine Sherrie, 56
Lévy Julien, 403
Lévy Marie-Françoise, 476
Lévy Sophie, 723
Lew Jeffrey, 563, 574
LeWitt Sol, 144, 488, 540, 667
Leymarie Jean, 112, 220, 231, 236, 457, 496, 629, 682, 689, 691-693, 702, 732
Lherm Adrien, 423
Lhote André, 110
Libaers Herman, 690
Licht Jennifer, 669
Lichtenstein Roy, 100, 111, 127, 144, 147, 558, 560, 780
Lichtwark Alfred, 326, 329-330
Lidl (groupe), 481, 493
Lidtke Vernon L., 329
Lieberman Robert C., 31, 318-319
Lieberman William, 727
Liebermann Max, 8, 158, 325, 373
Liebermann Rolf, 722
Liebich Haimp, 641
Light & Space, 144, 561
Lincoln Center (New York), 727
Lindner Richard, 133-134
Lindsay John, 293, 523
Link Werner, 342-343
Lipchitz Chaim Jacob, 123, 136
Lippard Lucy, 19, 148, 479, 481, 485, 497, 551, 560
Lippische Landesmuseum (Detmold), 367, 369
Lischka Gerhard J., 592
Lissitzky El, 15, 137, 330, 361, 648, 751
Livingston Jane, 555
Lizé Wenceslas, 448-449
Lloyd Tom, 575
Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium, 500
Lohse Richard Paul, 136
Lombard François, 689-690, 712, 722, 743, 780
Long Richard, 132, 608
Longo Robert, 573
Lóránd Hegyi, 236
Lörcher AIfred, 133
Lorente Jesus Pedro, 14-15, 326, 722, 731
Lorjou Bernard, 415
Los Angeles County Museum of Arts, 100
Loste Sébastien, 681, 688-690, 692-693, 695-696, 701, 703, 706, 709, 711, 720-722, 727, 730, 734-738, 740-742, 744, 747, 752, 754
Loth Wilhelm, 133
Loubet Georges, 173
Louis Ier de Bavière, 321, 325
Louis Morris, 99, 363
Louis XIV, 421, 447, 697
Louis XVIII, 14, 157
Louvre (musée), 15, 68, 105, 108, 159, 172, 180, 186, 203, 206-207, 211, 221-222, 225, 231, 241, 408, 684, 701, 703, 722, 747
Lowell Julia F., 270, 451

Loyer Emmanuelle, 482, 490, 511, 515-517, 686, 709
Lozano Lee, 492
Ludwig Irene et Peter, 374, 610
Lueg Konrad (Konrad Fischer), 386, 603, 644
Luginbühl Bernhard, 116, 747
Luitpold de Bavière, 325
Lukács Georg, 47, 53
Lüpertz Marcus, 134
Lurçat Jean, 106, 135
Lütgens Annelie, 129
Luther Adolf, 134
Lynen Peter M., 370, 481
Maaß Kurt-Jürgen, 343-344, 504
MacDonald Dwight, 289
Macdonald Sharon, 251
MacFadyen John, 268-269, 271-272, 276, 281-282, 313
Maciunas George, 145, 751
Mack Heinz, 100, 392, 398, 593, 603, 605, 635, 645, 648
Macke Helmuth, 133, 392
Mackert Gabriele, 126
Maeght Aimé, 435
Magnelli Alberto, 107
Magritte René, 116
Mahlau Alfred, 133
Mahlow Dietrich, 363, 376-377, 394, 399, 616, 624, 645, 649
Mai Ekkehard, 321, 326, 329
Maïakovski Vladimir, 136-137
Maihofer Werner, 592
Maillard Despont Aurélia, 171
Maillol Auguste, 123, 135
Mainardi Patricia, 7, 8, 560
Mairesse François, 2, 17, 477, 535, 733
Maiser Myriam, 411-412
Maison de la culture de Grenoble, 676
Maison de la culture du Havre, 207, 237-238
Maison-Blanche (présidence des Etats-Unis), 282, 285-287, 289, 291, 293, 523, 529
Maisons de la culture, 156, 169, 183, 193, 227, 237, 239, 246, 394, 424, 427, 448, 512, 518, 679-680, 683, 702, 711, 739
Maisons des Jeunes et de la culture (MJC), 680, 683
Malbert Marylène, 97
Maldonado Guitemie, 172
Malevitch Kasimir, 88, 110, 114, 116, 136, 137, 732
Mallarmé Stéphane, 80, 539
Mallet-Stevens Robert, 158
Malraux André, 152, 156-157, 159, 161-177, 179-181, 183-186, 192-193, 195-196, 200-202, 206-211, 213, 215-217, 220-228, 230-231, 233-234, 237, 239, 243, 246-248, 285, 287, 356, 394, 400, 407, 410, 415, 424-426, 430, 435-436, 439-440, 448, 456, 459, 485, 490, 505, 507, 509, 510, 512, 514, 516-517, 519, 524, 530, 622, 653, 660, 665, 671, 675, 676-677, 679, 682, 684, 686, 688-689, 691, 703, 707-708, 710, 713, 716, 730, 739, 741, 745, 761, 793
Mandel Mike, 146
Manessier Alfred, 94, 106, 122, 186, 238, 592
Manet Edouard, 6, 7, 24, 46, 54, 57, 62, 66, 70-71, 73-75, 78, 80, 88, 264, 465, 616, 770
Mangold Robert, 144
Mankin Lawrence, 253
Mann Paul, 24
Mann Thomas, 138
Manufacture de Sèvres, 177, 183
Manufactures nationales, 153, 173-174, 176, 178, 182-183, 228
Manzoni Piero, 62, 132, 627, 645
Manzù Giacomo, 135
Mapplethorpe Robert, 142
Marc Franz, 120, 133, 137
Marchand Sabine, 666
Marcheschi Cork, 136
Marcks Gerhard, 133, 332
Marcuse Herbert, 53, 505, 634, 639, 650-651, 754
Marden Brice, 560
Margaret Jane Wyszomirski, 5, 273
Marin John, 99
Marinetti Tommaso, 2, 3, 490
Marini Marino, 135
Marioni Tom, 146
Marquet Albert, 188
Martel Frédéric, 99, 139, 142, 250-251, 253, 255-258, 267, 281-282, 284-291, 293, 305-306, 319, 407, 434, 463, 519-520, 522-523, 525, 527, 532, 534
Martelli Roger, 85
Martens, Gunther 6, 61
Martin Agnes, 144
Martin Jean-Hubert, 112-113, 732
Martin Kurt, 332
Martin Laurent, 2, 13, 24, 181-182, 226, 440, 510, 526, 535, 782
Martin Sylvia, 17, 384, 393
Martinetti Sarah, 483
Martini Vittoria, 98
Marx Eberhard, 373
Marx Karl, 652
Marx William, 20
Masheck Joseph, 583
Massachusetts Institute of Technology (MIT), 312
Massé Pierre, 181-182
Masson André, 96, 135, 171-172, 183, 211, 219, 350, 405, 435
Massu Claude, 737
Mathelin Lucien, 457, 672
Mathey François, 176, 179, 185-187, 206-211, 219-220, 231, 237, 241, 430, 443, 457, 466, 469, 484, 491, 684, 689, 691, 693, 699, 701-702, 709, 715, 742, 752, 784
Mathieu Georges, 96, 241
Mathieu Lilian, 490
Matisse Henri, 93, 108-109, 121, 135, 177, 188, 190, 235-236, 240, 408, 696-697, 700-701, 703, 705
Matonti Frédérique, 478
Matschinsky-Denninghoff Birgit, 133
Matta Roberto, 122, 135, 242, 482
Matta-Clark Gordon, 90, 136, 138, 145, 563, 574, 670
Matzner Florian, 481
Maubant Jean-Louis, 234
McCall Anthony, 146
McCarthy Paul, 146
McClelland Charles E., 411, 483, 484

McCombie Mary E., 296, 316, 441, 558-559, 575, 585-587, 589-590
McCracken John, 144
McCray Porter, 121, 263
McDonald Gay R., 107, 111
McShine Kynaston, 129, 555, 574
McWhorter Charlie, 524
McWilliam Neil, 44, 45, 799
Meade Devon, 299, 300, 305-306, 310, 312, 314
Médicis (famille), 421
Meister Helga, 605
Meistermann Georg, 93, 121, 133, 592
Mekas Jonas, 115, 560
Melchert James (Jim), 455, 541, 553
Mellon Andrew, 254
Menard Andrew, 145
Mende Dirk, 339
Mendieta Ana, 146, 149, 493
Méneux Catherine, 44, 799
Menger Pierre-Michel, 23, 26, 209, 418, 420-421, 431, 460, 464-466, 662, 756, 776, 782-783
Ménier Mady, 109, 672
Menil Foundation, 114
Mény Yves, 690
Mercoyrol Yannick, 707
Merkert Jörn, 645
Mertens Otto, 657
Merz Mario, 645
Messager Annette, 112
Metken Günter, 646
Metropolitan Museum (New York), 100, 108, 139, 251, 260-261, 276, 299, 301, 314, 412, 460, 575
Metropolitan Opera (New York), 288, 429, 527
Meurice Jean-Michel, 115
Meyer Anne-Doris, 235
Meyer James, 20, 471
Micha René, 716, 731
Michals Duane, 136
Michaud Eric, I, 67
Michaud Yves, 26, 30
Michel Jacques, 421-422, 438, 446, 467, 491, 688, 692-693, 695, 699, 706, 709, 713-714, 718, 727, 731-732, 738-739, 780
Michel-Ange, 463
Michelet Edmond, 510, 688-689, 691, 708-709
Michels Douglas, 146
Michelson Annette, 560, 695
Midant Jean-Paul, 737
Mields Rune, 134
Mies Van der Rohe Ludwig, 331, 342, 377-378, 393, 596, 730
Milla Bernd, 330
Miller Arthur, 289
Millet Catherine, 223, 456, 482, 703-705, 723, 729, 732, 745-746
Minimal (art), 20, 55, 62, 72, 84-85, 99, 101, 112-113, 115, 124, 143-144, 147-148, 315, 470-471, 539-540, 551, 556, 561, 567, 587, 603, 640, 667, 674, 698-699, 705, 728, 785
Ministère de l'Education du peuple et de la propagande du IIIe Reich, 327, 340
Ministère de l'Industrie et du commerce, 165
Ministère de l'Information (France), 162, 173
Ministère de l'Instruction publique, 7, 153
Ministère de l'Intérieur (Empire allemand), 323
Ministère de la Culture de la Hesse, 119, 365-366, 371
Ministère de la Culture de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, 322, 357, 360-361, 367, 371, 450
Ministère de la Culture du Bade-Wurtemberg, 357, 362
Ministère de la Culture prussien, 320-321, 323, 327-328, 338
Ministère de la Jeunesse, des arts et des lettres (France), 159
Ministère de l'Education nationale, 159, 165, 167, 170, 187, 223, 327, 436, 514, 686, 687, 691
Ministère des Affaires culturelles, 13, 34, 40, 96, 104, 109, 111, 152, 156-157, 159, 161-163, 165-174, 176-177, 179-181, 183, 185, 192-193, 195, 200, 206, 216, 223, 226-228, 231-233, 236-237, 242-244, 247, 271, 287, 295, 317, 355, 388, 400, 403, 405, 419, 422, 425, 435, 443, 450, 473, 482, 491, 502, 506, 510-519, 665-666, 671, 674, 677, 679-681, 683, 685-686, 688-689, 691, 703, 706-709, 715, 720-721, 724, 727, 732, 740, 758, 761
Ministère des Affaires étrangères (France), 92, 671
Ministère des Arts (IIIe République), 152, 159, 182
Ministère des Biens culturels et de l'environnement (Italie), 13
Ministère des Finances (France), 163, 179, 182
Ministère fédéral des Questions pan-allemandes (Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen), 338, 342
Ministère fédéral du Travail (Bundesministerium für Arbeit), 432
Ministère fédéral pour la Recherche scientifique (Bundesministerium für wissenschaftliche Forschung), 338
Ministère de l'Intérieur et de l'éducation populaire de Thuringe, 331
Minnaert Jean-Baptiste, 157
Miquel Louis, 666
Miro Joan, 121, 135, 177, 219
Mitchell Joan, 190
Mittag Klaus, 504
Mitterrand François, 164
Mobilier national, 176-177, 688, 702, 710, 713
Moderna Museet (Stockholm), 17, 96, 113, 470, 619, 621, 693-694, 718, 731, 736-737, 745, 781
Modernisme, 4, 6, 8-9, 15, 17, 20n 22, 48, 54-60, 63-66, 69, 72, 81-84, 86, 88, 137, 142, 148, 150, 197, 224, 238, 257, 261-262, 304, 326, 329-330, 333, 340, 398, 406, 412, 422, 437-438, 441-442, 455, 485, 516, 544, 551, 553, 557-558, 561, 567, 588-590, 608, 614, 635, 675-676, 685, 765, 767-768, 772, 774, 777, 785
Modersohn-Becker Paul, 133, 134
Modigliani Amedeo, 696, 700
Moe Henry Allen, 271, 272, 275, 560
Moëllo Morgane, 674
Moholy-Nagy Laszlo, 15, 135, 136, 137, 330, 540, 780
Moinot Pierre, 163, 165-166, 169, 173, 193, 215, 220, 223, 227-228, 230-231
Molinet Marylin, 329
Moll Oskar, 133

Mollard Claude, 443, 517, 690, 702-703, 711-712, 714-715, 721
Mommartz Lutz, 603
Mommsen Wolfgang J., 323
Mondrian Piet, 108, 110, 121, 190, 705, 732
Monnet Eric, 38
Monnier Gérard, 4, 37, 157, 234, 246, 333, 491, 688
Monod-Fontaine Isabelle, 109, 112, 704
Monory Jacques, 101, 111, 136, 683
Monroe Marylin, 747
Montpetit Raymond, 197
Moore Alan, 561
Moore Henry, 104, 135, 138, 374, 397
Moore Julie, 554, 556, 557
Moore-McCann Brenda, 540
Moorman Charlotte, 145
Mora Gilles, 256
Morandi Giorgio, 96, 135
Morellet François, 102, 111, 136, 230, 485, 667
Moreni Mattia, 135
Moretti Franco, 60
Morin Edgar, 510, 715
Morris Robert, 143-144, 148, 468, 484, 555, 557-558, 560, 665
Moses "Grandma", 135
Mosset Olivier, 443
Motherwell Robert, 20, 299-300, 304, 308, 454, 468
Moulin Raoul-Jean, 102, 191
Moulin Raymonde, 5, 12, 21-22, 26, 118, 433, 472-473, 491, 655
Moureau Nathalie, 431
Mozart Wolfgang Amadeus, 287
Mozziconacci Jean-François, 177, 691, 693, 702, 707-708, 710, 712, 721
Muche Georg, 133
Muehl Otto, 465
Mues Jenny, 330
Mulcahy Kevin, 5, 249, 253, 273, 297, 420
Müller Christoph, 611
Müller Erich, 121, 122
Muller Pierre, 400, 437
Mullican Matt, 573
Munch Edvard, 135, 136-137, 325, 384
Munck Jacqueline, 240
Munder Heike, 330
Münter Gabriele, 133, 137
Murphy Richard, 60
Musée Cantini (Marseille), 235, 665
Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 103, 178, 185, 235-236, 631, 665, 674
Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), 180-181, 185, 191, 227, 237, 239-242, 244, 247, 666, 669-670, 700
Musée de Grenoble, 103, 185, 235-236, 666, 698
Musée de l'université du Nebraska, 100
Musée de l'Orangerie (Paris), 408
Musée de Recklinghausen, 132
Musée de Wiesbaden, 360
Musée des artistes vivants, Palais du Luxembourg (Paris), 4, 14, 156-157, 701
Musée des arts décoratifs (MAD), 176, 179-180, 185-187, 206-209, 211-212, 689, 730, 780, 784
Musée des arts et traditions populaires (Paris), 740
Musée des beaux-arts de Lille, 237
Musée des beaux-arts de Strasbourg, 235
Musée des écoles étrangères du Jeu de Paume, 108, 110
Musée du XXe siècle, 112, 195, 198-203, 205, 208-210, 212-215, 217, 219, 233, 685, 691, 696, 709, 730
Musée Galliera (Paris), 191
Musée Karl Ernst Osthaus (Hagen), 358
Musée Louisiana (Danemark), 204, 471, 726, 731
Musée national d'art occidental (Tokyo), 201, 730
Musée national d'art moderne (MNAM), 39, 89, 94, 96, 103-115, 119, 150, 157-158, 161, 171, 179-181, 184-185, 194-195, 198-220, 222-239, 241, 244, 247, 378, 408-409, 416, 459, 468, 472, 480, 485, 490, 496, 656, 665-667, 669-670, 672-673, 679-680, 682-683, 687, 689, 691-692, 694-699, 701-704, 706, 709, 716-718, 722, 726, 730, 732-733, 738-739, 741, 743, 747-750, 752-753, 780-782, 793
Musée Picasso (Paris), 704
Musée régional de Hanovre, 15, 330, 360, 437
Musée Rodin (Paris), 703
Musée Solomon R. Guggenheim (New York), 96, 104, 108, 140, 252, 275, 292, 304, 560, 728, 730
Musée Sztuki (Łódź), 731
Musée-Maison de la culture du Havre, 106, 176, 237, 237-238, 246-247, 806
Musées d'Etat de Berlin, 338, 341, 374, 377, 593, 638
Museum A Project of Living Artists (New York), 565
Museum Abteiberg (Mönchengladbach), 130, 332, 362, 383, 608, 610, 613-614, 619, 622, 624, 656
Museum am Ostwall (Dortmund), 93, 130, 369, 384, 645, 802, 831
Museum des 20. Jahrhunderts (Vienne), 631
Museum Folkwang (Hagen / Essen), 132, 251, 326, 330, 332, 369, 437, 609
Museum Fridericianum (Cassel), 120, 121, 122, 128, 129
Museum für Kunst und Kunstgewerbe (Halle), 329
Museum für Kunst und Gewerbe (Hambourg), 329, 360
Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Dortmund), 332
Museum für Naturkunde und Vorgeschichte (Oldenburg), 360
Museum Ludwig (Cologne), 130, 610, 612, 624, 673
Museum Morsbroich (Leverkusen), 130, 384, 397, 399, 614, 625, 645
Museum of Conceptual Art (San Francisco), 565
Museum of Fine Arts de Boston, 251, 539
Museum of Fine Arts de Houston, 304
Museum of Modern Art (MoMA) (New York), 15-17, 38, 48, 57, 83, 99-100, 107-108, 111-112, 121-122, 140, 147, 150, 160, 197, 226, 242, 252, 256, 260, 263, 267, 269, 274, 277, 281, 284, 292, 299, 304, 306, 313, 319, 412, 442, 480, 483-485, 487, 490, 492, 497, 525, 550, 558, 574, 625, 638, 644, 656, 664, 669, 697, 699, 704, 720, 722, 727, 730, 733, 750-751, 781
Museum of Non-Objective Painting (New York), 252
Museum Program (NEA), 314, 531, 580

Museumsverein Abteiberg, 609
Music Zoran, 135, 238
Mythologies individuelles (mouvement), 102, 115, 126, 191, 646, 670
Nabi (mouvement), 105
Nabokov Nicolas, 348-349
Nachtergael Magali, 102
Nagy Peter, 56
Nairne Sandy, 83
Napoléon III, 447
Nassim Aboudrar Bruno, 2
National Collection of Fine Arts (Washington D.C.), 99, 305
National Council on the Arts (NCA), 144, 147, 250, 254, 280-281, 284, 286, 290-291, 293-300, 303-306, 308-311, 313-314, 403, 411, 434, 452, 455, 521, 529, 541, 548, 552, 554-555, 557, 567, 585-586
National Endowment for the Arts (NEA), 12-13, 40, 83, 89, 99, 139-144, 147-148, 250, 254-255, 259-260, 267, 270, 273, 275, 278-285, 287-288, 290, 293-317, 319-320, 388, 400, 403-407, 411-412, 415-417, 421, 425, 427-432, 434, 441, 446, 451-456, 459-460, 462-463, 468, 486-488, 503, 519-534, 537-542, 544-559, 561-569, 574-575, 578-589, 594, 737, 739, 758, 764, 767, 778-779, 785
National Foundation on the Arts and the Humanities, 292-294, 311, 425, 439, 446, 462, 526, 530
National Gallery of Art (Washington D.C.), 254, 260
National Research Center of the Arts, 139-140
National Science Foundation, 292, 425
Nationalgalerie (Berlin), 15, 322-323, 325, 329, 332, 341, 374, 377, 673
Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), 330, 332
Naudier Delphine, 448-449, 821
Nauman Bruce, 115, 143, 146, 555
Nay Ernst Wilhelm, 93, 121, 123, 133-134, 137, 331, 358, 374, 408, 449, 462
Nebenführ Julia, 611
Neel Alice, 149, 560
Neo Dada, 18, 20, 62, 84, 99, 122, 138, 144, 148, 648, 668, 750
Nesch Rolf, 133
Nestler Paolo, 482
Nestler Peter, 347-349
Nestler Wolfgang, 134
Netzer Dick, 249
Neue Darmstädte Sezession, 132
Neue Galerie im Alten Kurhaus / Ludwig Forum (Aix-la-Chapelle), 130, 610, 612, 614, 669
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), 118, 130, 482, 488-489, 496, 595, 600, 612, 620, 634, 637, 644, 657
Neue Nationalgalerie (Berlin) 14, 124, 130, 132, 150, 341, 375, 378, 399, 409, 472, 596, 601, 612-614, 622, 624, 635, 637, 646, 699, 730, 758, 781
Neue Pinakothek (Munich), 321, 332
Neue Rheinische Sezession, 132, 368
Neuer Berliner Kunstverein (NBK), 130, 376, 489, 595, 596, 600, 612, 645
Neuhaus Max, 146, 567
Nevejan Geneviève, 240
Nevelson Louise, 135, 558, 780
New English Art Club, 7
New Museum (New York), 561, 566, 847
New York State Council on the Arts (NYSCA), 34, 40, 141, 259, 267-282, 284, 294, 296, 298, 300, 303-305, 308, 312, 316, 319, 412-413, 449, 451-453, 487, 520-522, 525, 526, 528, 531-534, 537, 544, 559, 560-563, 565, 568-571, 574-575, 578-579, 581, 583-584, 589, 645, 758, 764, 767
Newhall Beaumont, 274
Newman Barnett, 54
Nicholls Peter, 60
Nicholson Ben, 122
Nicolas Loïc, 88
Niedersächsische Sezession, 132
Nielsen Palle, 748, 831
Niemeyer Oscar, 690
Nixon Richard, 41, 142, 148, 281, 286-287, 295, 302, 435, 507, 519, 522-526, 529-530, 539, 547-548, 585, 706, 710
Nochlin Linda, 70, 572
Noguchi Isamu, 558
Noiriel Gérard, 36
Noland Kenneth, 90, 99
Nolde Emil, 120, 133, 137, 329, 330
Nollert Angelika, 481
Nonas Richard, 488, 560, 570
Nordman Maria, 145
Noudelmann Frédéric, 60, 63, 72
Nouveau Réalisme, 18-19, 62, 84-85, 94, 113, 115, 122, 138, 190-191, 234, 235, 393, 471, 648, 665, 698, 726, 749, 751
Nouvelle (ou Seconde) Ecole de Paris, 94, 106, 698
Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit), 137, 328-329
Novak Barbara, 539
Novak William J., 318
Novembergruppe, 328
Novicov Mihai, 49
Noyes Platt Susan, 48
Nuagisme, 178
O'Brian John, 20, 24
O'Connor Francis V., 256, 259
O'Doherty Brian (Patrick Ireland), 148, 197, 301, 316, 441, 456, 460, 462-463, 532, 538-542, 544-552, 554-556, 558, 561, 564-568, 580, 584-588, 608, 706
O'Keefe Georgia, 260
O'Neill Marie-Clarté, 740
Obergassel Cordula, 379, 381, 390, 499, 509, 608
Oetker Rudolf August, 117, 369
Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF), 176, 690, 738
Office of Cultural Affairs (NYC), 280
Office of International Information and Educational Exchange, 261
Office of Military Government for Germany, United States, 333
Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 260-261, 263, 268
Office of War Information, 261
Oldenburg Claes, 99, 136, 144, 147, 360, 558, 586, 603, 608, 748
Olitski Jules, 100
Ondaatje Elizabeth Heneghan, 270, 451

Ono Yoko, 603
Op art, 124, 241, 277, 561
Opéra de Paris, 722
Opéra Garnier, 171
Oppenheim Dennis, 145
Oppermann Karl, 595
Orlan, 670
Orr Eric, 145
Ory Pascal, 69, 156-157, 159, 197, 516
Osborne Peter, 69
Osterwold Tilman, 613
Osthaus Karl Ernst, 251, 326, 329
Otte Gunnar, 502
Otth Jean, 668
Otto Karl, 375
Oudot Roland, 220
Oulipo, 176
Owens Craig, 54-55, 57, 646, 727
Ozenfant Amédée, 68
Pabel Katharina, 337
Pacouret Jérôme, 79
Pacquement Alfred, 116, 491, 683, 698-699, 780, 786
Pagé Suzanne, 240-242, 244, 631, 668, 673-674
Pagès Bernard, 115, 234
Paik Nam June, 115, 117, 136, 145, 277, 560, 567
Païni Dominique, 689
Palais de la Découverte, 210
Palermo Blinky, 605
Palier Bruno, 427, 536, 720
Palm Wolfgang, 503
Panamarenko, 112, 136, 673
Pane Gina, 493, 668
Pankok Bernhard, 133-134
Paolozzi Paolo, 135, 136, 363
Parent Claude, 101
Paret Peter, 4, 7-8, 71, 321-322, 325-326, 329
Parker Thomas C., 259
Parmentier Michel, 492
Parti communiste français (PCF), 156
Parti démocrate (Etats-Unis), 290-291, 305, 529
Parti national-libéral (Allemagne), 331
Parti républicain (Etats-Unis), 287, 419, 435, 522, 525, 529
Parti socialiste (PS), 786
Parti socialiste unifié (PSU), 676, 719
Pasadena Art Museum, 301
Pasquier Etienne, 44
Passard Cédric, 88, 820
Passeron Jean-Claude, 5, 25, 247, 654, 656, 660-661, 749, 755, 764, 782, 785, 794
Passini Michela, 158, 449
Pattern & Decoration, 73
Pauli Gustav, 329, 845
Paulin Pierre, 694, 710
Pavie Yann, 244, 672-673, 693, 719, 743
Peano Serge, 781
Pearlstein Philip, 488, 560-51
Pechstein Max, 334
Peintres de la réalité poétique, 94
Peinture métaphysique, 120
Peiser Hansgert, 503
Pell Claiborne, 291, 293, 417, 463
Penalba Alicia, 242
Penck A.R., 134
Périclès, 288, 420-421
Perreault John, 148
Perret August, 158, 238-239
Persuy Sandra, 105-106, 157, 194-195, 225
Pessin Alain, 403
Peters Gerhard, 290, 446, 452
Peters Hans, 386
Petersen Ad, 17
Peterson Richard, 787, 792
Petit Palais, 46, 240, 241
Petrick Wolfgang, 134
Petropoulos Jonathan, 331-332
Pettit Becky, 406
Pettoruti Emilio, 135
Petzet Michael, 627
Peuple et culture, 244
Pevsner Nikolaus, 110, 210
Peyrefitte Alain, 162, 678-679, 706, 708
Pfahler Georg Karl, 100, 134, 398
Pfälzische Sezession, 132
Pfeiffer-Watenphul Max, 133
Pfeil Ulrich, 503
Phidias, 288, 420
Philadelphia Museum of Art, 251
Philharmonie de Berlin, 374-375
Philipps Liz, 572
Piano Lia, 690
Piano Renzo, 115, 690-691, 705, 720, 729, 736-737, 746, 751
Piaubert Jean, 135
Picabia Francis, 135, 252, 698
Picasso Pablo, 46, 48, 60, 64, 66, 96, 105, 108-109, 121, 132, 135-136, 171, 177, 186, 235, 240, 264, 326, 358, 378, 406, 408, 435, 644, 696-697, 701, 704-705, 784
Picon Gaëtan, 96, 107, 166, 169-172, 174-175, 178-181, 196, 202, 206-211, 213, 215, 217-223, 225, 227, 231, 246, 430, 435, 447-448, 456, 460, 469, 507, 510, 688-689, 702, 707, 709
Pictures Generation, 573
Piene Otto, 312, 384, 398, 558, 645, 648
Pierre Schaeffer, 176
Pierson, Jr. William H., 313
Pignon Edouard, 106, 238
Pincemin Jean-Pierre, 241
Pincus-Witten Robert, 560, 583
Pindell Howardina, 149, 497, 560
Pinkney Thomas, 60
Pinto Louis, 671, 710, 718, 743-745, 748, 791, 796
Piper Adrian, 146, 493, 541
Pissarro Joachim, 461
Pistoletto Michelangelo, 136
Plagemann Christine et Volker, 634, 644
Plagens Peter, 572
Plan (France), 174, 176, 179-183, 200-202, 213-215, 223, 237, 239, 254, 281, 300, 314-315, 410, 424-425, 431, 473, 506, 510-517, 665, 679-680, 683-686, 718
Platon, 541, 778
Platschek Hans, 93
Platschek Johannes, 121
Platte Hans, 614
Pléiade (poésie), 44

Pluchart François, 485, 732, 750
Plum Gilles, 207
Poggioli Renato, 47, 69, 490
Pohlmann Markus, 379-380, 382, 386-387, 390, 405
Poinsot Jean-Marc, 30, 102 668
Poirier Anne et Patrick, 117, 136
Poirrier Philippe, 12, 157, 337, 408, 420, 716, 749
Poliakoff Serge, 135, 137, 236
Politisch Soziale Realität (PSR), 640, 647
Polke Sigmar, 125, 386, 399, 603, 727
Pollak Michael, 621, 628
Pollig Hermann, 346
Pollock Jackson, 64, 83, 107, 113, 121, 132, 257, 289, 555
Pomeroy James, 555
Pomey Michel, 195, 202, 207-208
Pomian Krzysztof, 2
Pommier Edouard, 152
Pomodoro Arnaldo, 135
Pomodoro Gio, 135
Pompidou Claude, 691, 693, 708-709, 713
Pompidou Georges, 20, 41, 104, 112, 177, 202, 248, 421, 443, 446, 466, 491, 507, 511, 515-516, 675-676, 678, 681-682, 685, 687-692, 694, 707-715, 720-723, 727, 735, 739, 742, 744, 749, 757, 761
Ponnau Dominique, 683
Pop art, 19, 22, 24, 30, 35, 61-62, 73, 84-85, 95, 99, 113, 115, 122, 124, 126, 138, 142-144, 147-148, 310-311, 315, 430, 463, 470, 542, 561, 610, 625, 645, 668, 670, 674, 698, 699, 716, 728, 737, 747, 750, 765, 767
Popper Frank, 191-192, 242
Post Wolcott Marion, 256
Post-impressionnisme, 62, 235, 252, 326
Postminimal (art), 145, 670, 767
Postmoderne, postmodernité, 20, 56-57, 66, 772, 776
Postmodernisme, 35, 46, 51, 54-59, 62, 64, 66, 82-83, 85, 198, 544, 551, 561, 588-590, 772, 786
Post-painterly abstraction, 99, 124, 143
Potin Yann, 422
Pougny Jean, 136
Pouillon Nadine, 107, 850
Poujol Geneviève, 161-168, 171, 173-174, 177, 223, 245
Pound Ezra, 555
Powell Walter W., 618
Poyet Hubert, 181, 219-220, 227, 232, 240, 682
Prat Jean-Louis, 708
Prem Heimrad, 122
Premier ministre (France), 179, 228, 233, 511, 514-515, 517, 675, 689, 694, 707-709, 712-713, 715
Présidence de la République (France), 457, 491, 515, 517, 665, 689-689, 694, 707-710, 713
Preußische Akademie der Künste, 331, 373
Price Cedric, 751
Princenthal Nancy, 89, 454-455, 488, 545, 554, 570-571, 573, 577, 579
Process art, 670
Productivisme (art), 58, 63
Projansky Robert, 483
Prospect (Düsseldorf), 386
Proust Antonin, 62, 153, 182
Prouvé Jean, 183, 690
PS1 (New York), 566, 574
Psipoulos Angelos, 694
Public Art League, 254
Public Media Program (NEA), 580
Public Works of Art Project, 255
Puchner Martin, 21
Pulsa Group, 567
Pultz John, 287, 292, 296, 300-301, 303, 309, 415, 447, 539, 544-545, 553
Purrmann Hans, 133
Quadriga, 121
Quemin Alain, 726, 781
Quintyn Olivier, 64
Rachleff Melissa, 562, 574
Racine Bruno, 411
Radiodiffusion Télévision Française, 238
Radziwill Franz, 133
Ragon Michel, 20, 101, 191, 482, 749
Rainer Arnulf, 136
Rainer Frank, 347, 379, 381-382, 391, 395, 396, 398, 424, 499, 501, 503, 505, 508
Rainer Yvonne, 146, 312, 560
Raison Francis, 165
Ramirez Yasmin, 480
Ramsden Mel, 145
Rancière Jacques, 69
Rancillac Bernard, 111, 241, 242, 695
Ratcliff Carter, 301
Rathke Ewald, 614
Rau Johannes, 370
Rauschenberg Robert, 30, 94, 96, 99, 122-123, 135-136, 144, 147, 189, 289, 293, 312, 393, 470, 540, 548, 574, 644, 665, 700, 750, 756
Ravinet Pauline, 403, 817
Raynaud Jean-Pierre, 102, 111, 707
Raysse Martial, 94, 234, 485, 707, 747
Reagan Ronald, 251, 311, 455, 519, 521
Réalisme Capitaliste, 386, 493
Réalisme socialiste (Kapitalistischer Realismus), 85, 137, 442
Rebeyrolle Paul, 189
Redslob Erwin, 327, 330, 373
Reeves Aaron, 791
Régionalisme (art), 48
Régnier Gérard (Clair Jean), 20, 61, 674, 697-698, 701-702, 732-733, 748
Régnier Philippe, 45
Reich Katia, 92, 98
Reichelt Anna-Sophia, 17
Reichkunstwart, 327
Reichskulturkammer, 331
Reid Ogden R., 526
Reinecke Chris, 481, 485
Reinhardt Ad, 111
Reinish James, 574
Rembrandt, 108, 705
Reneau Serge, 207, 209, 237-239
Renger-Patzsch Albert, 133
Rennert Susanne, 18
Restany Pierre, 30, 95, 102, 105, 190, 210, 211, 416, 485, 490, 619, 717, 732
Réunion des musées nationaux (RMN), 108-112, 207, 216, 235-236, 468
Revel Jacques, 34

Revermann Klaus H., 500, 808
Rey Anne, 757
Rey Robert, 159-160
Rhode Island School of Design (Providence), 306
Ricci Clarissa, 97, 837, 838
Richard Sophie, 471, 640, 646
Richet Michèle, 672, 739
Richier Germaine, 104, 176
Richmond Frederick W., 272, 273
Richter Gerhard, 100-101, 117, 125, 134, 191, 368, 386, 540, 603, 698, 727
Richter Heinrich, 133
Richter Horst, 633-634
Rickey George, 135, 350, 558, 608
Rigaud Jacques, 162, 512, 517, 671, 694, 710, 712, 716
Riley Bridget, 191
Riley Terry, 277
Ringgold Faith, 143, 149, 485, 560
Rinke Klaus, 134, 605, 673
Riopelle Jean-Paul, 122
Riout Denys, 20, 68
Rioux Jean-Pierre, 163, 423, 708, 710
Ritter Katharina, 346
Rivière Georges-Henri, 180, 629, 674, 732-733, 740, 752
Robbe-Grillet Alain, 540
Roberts John, 21
Robin Page, 136
Rocher Yann, 68
Rockburne Dorothea, 488, 545
Rockefeller (famille), 38
Rockefeller Abby Aldrich, 252
Rockefeller Brothers Fund, 281, 293, 575
Rockefeller Nelson, 260-261, 263, 267-269, 271, 276-279, 281, 284, 287, 293, 316, 434-435, 520, 522, 525, 559, 710
Röder Sabine, 17, 384, 392-394, 399
Rodin Auguste, 123, 608
Rodrigues Olinde, 44
Rodtchenko Alexander, 63, 137
Rogers Richard, 115, 690-691, 705, 712, 729, 736-738, 744, 746, 751, 754-755
Rohlfs Gerhard, 133
Rohloff Wolfgang, 134
Romagny Vincent, 748
Romain Lothar, 129
Roosevelt Franklin Delano, 12, 139, 255-256, 290, 316, 438, 524
Roosevelt Theodore, 254, 262
Rosati Lauren, 430, 561, 562, 571, 574
Rose Barbara, 454, 468, 560
Rosenberg Harold, 22, 24, 659
Rosenquist James, 144, 147, 363, 574
Rosenstein Carole, 139
Rosett Richard N., 139-140
Rosler Martha, 143, 146, 493
Ross Kristin, 714
Rossi Horacio Garcia, 645
Rössing Karl, 135
Rossol Nadine, 327
Roters Eberhard, 624, 626, 631, 639, 640, 645, 649
Roth Dieter, 136
Röthel Hans Konrad, 93
Rothko Mark, 54, 112-113, 208, 242, 257, 287, 430, 435
Rouan François, 112, 115
Rouault Georges, 93, 110, 135-136, 188, 190, 205, 696-697
Roueff Olivier, 448-449, 461-462, 616, 618, 623, 787
Rouger Marion, 485
Roullier Clothilde, 109, 161, 172
Roussin Philippe, 20, 68
Roux Gaston-Louis, 176
Royen Peter, 135, 606
Rubens Pierre Paul, 125, 486, 705
Rubin William, 550, 638, 671, 699, 704, 734, 777
Rückert Claudia, 15, 323, 325
Ruckhaberle Dieter, 488, 600-601
Rückriem Ulrich, 101, 134, 138, 608
Ruda Edwin, 488
Rude François, 160
Ruhnau Werner, 755
Ruhrberg Karl, 129, 349, 350, 357, 384, 397, 452, 601-606, 610, 612, 621-622, 624626, 633-635, 639-641, 649, 656-658, 662
Ruppersberg Allena, 146
Ruppert Wolfgang, 481
Ruscha Ed, 146, 468, 560
Rush Michael, 540
Rutault Claude, 112
Ruthenbeck Reiner, 101, 134
Rylands Philip, 97, 99
Ryna Appleton Segal, 280-281, 521, 563
Rytlewiski Ralf, 373
Saalburg Museum de Bad Homburg, 360
Saalmann Timo, 340
Saarlandmuseum (Sarrebruck), 361
Saehrendt Christian, 3, 137, 330
Saez Guy, 711, 740, 744, 745
Saez Jean-Pierre, 194, 660
Saint Louis (Louis IX), 421
Saint-Jacques Denis, 75
Saint-Phalle Niki, 113, 117, 693, 694, 747, 750
Saint-Pierre Diane, 12, 249, 338
Saint-Raymond Léa, 8
Saint-Simon Henri de, 44
Sakis, 665
Salat Rudolf, 342
Saley-Moumouni Hama, 490
Salles Georges, 109, 172, 180, 194, 238
Salomon Alan, 95, 99
Salon d'Automne, 207
Salon de la Jeune Peinture, 246
Salon des Arts français, 207
Salon des Indépendants, 207
Salon des Réalités nouvelles, 334
Salzmann Siegfried, 329
Samaras Lucas, 488
Sandback Fred, 144
Sandberg Willem, 17, 399, 478, 619, 621, 631, 648, 690, 730-731
Sander August, 134
Sandler Irving, 30, 66, 487-488, 560-561, 566, 570-577, 772
Sanseigne Francis, 75
Sapien Darryl, 556

Sapiro Gisèle, 4, 78, 81-82, 465, 469, 629, 655
Saret Alan, 145
Sarkis, 136
Sattler Dieter, 344-346, 350, 376
Sauberzweig Dieter, 500
Sauer Michel, 134
Sauerlandt Max, 329
Saul Peter, 144
Savitt Mark, 561
Sayag Alain, 115, 670
Scaler Foundation, 114
Schaeffer Jean-Marie, 51, 65-67, 77, 81, 159
Schapiro Meyer, 480, 560
Scharf Friedhelm, 638
Scharoun Hans, 374-375
Scheiwe Theodor, 452
Schellemann Carlo, 644
Schenkel Gotthilf, 357
Scherle William, 311
Scheuner Ulrich, 321, 323
Schieder Martin, 120-121, 130, 333-334
Schiele Egon, 135, 137, 363
Schild Georg, 476
Schilling Konrad, 500
Schira Etienne, 481
Schlemmer Oskar, 120, 133-134, 331
Schlesinger Arthur, 285, 287
Schlumberger Pierre, 114
Schmalenbach Werner, 124, 360-361, 399, 452, 602, 605, 624, 638, 650-651, 764
Schmidt Helmut, 504, 592
Schmidt-Rottluff Karl, 133, 137, 375, 411
Schmied Wieland, 624, 633-635, 646-649, 653
Schmitt Hans-Jürgen, 47
Schneckenburger Manfred, 119, 121, 123, 125-126, 128, 364-365, 391, 486, 624, 705
Schneede Uwe M., 118, 391, 413, 610, 614-615, 622, 625-626, 628, 630, 633, 638, 640, 644, 646, 655, 658, 787
Schneemann Carolee, 145, 277, 571
Schneider Gérard, 95
Schneider Ira, 146
Schneider Pierre, 695, 699, 727, 729
Schneider Wolfgang, 499
Schneller Katia, 57
Schnetz Wolf Peter, 499
Schnitzler Bernadette, 235
Schoener Allon, 276, 277, 316, 413, 559, 568, 575
Schöffer Nicolas, 101-102, 241
Scholz-Hänsel Michael, 362
Schön Wolf, 592-593
Schonberg Harold, 520, 526
Schönebeck Eugen, 492
Schoofs Rudolf, 133-134
Schoonhoven Jan, 136
Schor Gabriele, 480
Schröder Anneliese, 592
Schulbehörde de Hambourg, 380
Schulmann Didier, 110
Schult HA, 134
Schultze Bernard, 133-134
Schulz Gabriele, 502, 846
Schulze Gerhard, 420
Schumacher Emil, 134
Schuster J. Mark Davidson, 273
Schütte Ernst, 365
Schütz Klaus, 595, 597
Schütz Werner, 357
Schwan Gesine, 373
Schwegler Fritz, 134
Schweicher Curt, 397
Schwencke Olaf, 500, 505-506
Schwenger Hannes, 373
Schwitters Kurt, 120, 361
Scott Christofferson Michael, 61
Scott David, 306
Scott Mel, 269, 272, 279, 441, 528, 589
Scott Victoria H. F., 480, 832
Scott-Smith Giles, 265
Sécession berlinoise, 7-8, 325
Sécession munichoise, 7-8, 326
Sécession viennoise, 7-8
Sécessions européennes, 7-8, 71, 137, 325, 335, 411
Secrétariat des Arts et des lettres, 109, 159, 163, 184, 186, 209
Sedlmayr Hans, 357, 396, 405, 777
Segal George, 111, 113, 124, 144, 147, 245, 415, 454, 468
Segall Lasar, 135
Séguéla Valérie, 333
Seguin Jean-Pierre, 687, 692
Seidel Stephanie, 414, 473, 613, 615, 620, 625-630, 632, 635, 640-642, 652, 654-655, 663
Seifermann Ellen, 394
Seitz Gustav, 133
Seitz William, 555
Sekula Alan, 146
Selbach Gérard, 251
Sell Mike, 72
Sello Gottfried, 98, 479, 486, 592
Sénat (Berlin-Ouest), 348, 375, 377, 403, 489, 600
Sénat (Etats-Unis), 273, 290, 311, 367, 462, 463
Senat für Wissenschaft und Kunst (Berlin), 349, 373, 376, 380, 482, 595-596, 601, 637
Sensen Wil, 133
Serpentine Gallery (Londres), 731
Serra Richard, 129, 136, 145, 488, 558, 588-589
Serrano Andres, 142
Serre de Talhouët Hélène, 157, 158
Sers Philippe, 21
Service de l'Enseignement et de la production artistique, 166, 173-174, 247
Service de la Création artistique (SCA) (ministère des Affaires culturelles), 13, 111, 113, 164, 171-179, 183-185, 193, 206, 208, 212, 215-218, 221-222, 225, 227-231, 247, 420, 432, 450, 451, 490, 665, 678-684, 702, 758, 797
Service de l'Enseignement et de la production artistique (France), 173
Service des Etudes et recherches (ministère des Affaires culturelles), 180, 182, 226, 320, 510, 677, 732
Seurat Georges, 105, 123
Severini Giorgio, 96
Seyrig Henri, 180, 207
Shahn Ben, 99, 256-257, 260, 265, 299, 304
Shakespeare William, 288, 421
Shapiro Joel, 145

Sheehan James J., 326, 329
Sherk Bonnie, 556
Sherman Cindy, 573
Sidet Edmond, 187, 192
Siebenmann Gustav, 47
Siegelaub Seth, 483
Sievers Norbert, 509, 753
Silver Kenneth E., 3
Simon Angelika, 635
Simonds Charles, 136
Singer Otto, 345, 350, 502-504, 506
Singier Gustave, 106
Singier Gustave, 238
Sirinelli Jean-François, 177, 408, 423, 425, 439, 511, 516, 707
Sitte Willi, 136
Situationnisme, 90, 122, 192, 751, 757
Skowronek Stephen, 249
Skulptur Projekte (Münster), 608, 612-613
Skutsch Karl Ludwig, 373
Slater Joseph E., 348
Slevogt Max, 326
Smith Andy, 449, 462
Smith Barbara, 554
Smith Clothilde, 255
Smith David A., 136, 142, 250, 253-254, 258, 282, 285-289, 291-293, 295, 298, 302, 311, 440
Smith David, 257, 292, 304
Smith Gordon, 274
Smith Roberta, 583
Smith Tony, 144
Smith Valerie, 488, 570-574
Smithson James, 254
Smithson Robert, 484, 560
Smithsonian Institution, 99, 140, 254, 265, 296, 305, 306, 312, 453, 548
Snelson Kenneth, 136, 560
Soares Bruno Brulon, 733
Soby James Thrall, 263
Société des amis du Musée d'art moderne, 695
Sofio Séverine, 448-449
Sohl Will, 133
Sohm Hanns, 625, 645
Soikans Juris, 135
Solkin David, 55
Solomon Alan, 99
Solomon Holly, 562-563
Sommier Isabelle, 792
Sonderborg K.R.H., 93, 121
Sonna Birgit, 481
Sonnabend Ileana, 470, 668
Sonnier Keith, 145
Sontag Susan, 540
Soto Rafael, 117, 135, 241, 619, 648, 747
Soulages Pierre, 94, 101, 107, 120, 122, 236, 240, 482, 692, 707
Soustelle Jacques, 162
Soutine Chaïm, 235
Soutou Georges-Henri, 439
Sozialdemokratische Partei (SPD), 337, 350, 376, 436, 500-501, 507
Sozialistische Einheitspartei Westberlins (SEW), 637
Spaeth Eloise, 266
Spaulding Daniel, 480
Spay Annick, 93, 94, 95, 101, 102
Special Projects Program (NEA), 531, 533
Spencer John R., 459
Spero Nancy, 148, 572
Spielhoff Alfons, 499-500
Spoerri Daniel, 116, 136, 603, 682, 747
Springer Walter, 611, 845
SPUR (groupe), 122, 192, 477
Staatliche Kunstsammlung (Cassel), 360, 364
Staatliches Naturhistorisches Museum (Brunswick), 360
Staatsgalerie (Stuttgart), 332, 360
Städelsche Kunstinstitut (Francfort), 329
Städelschule (Francfort), 370
Städtische Galerie (Munich), 673
Städtische Galerie (Wolfsburg), 612
Staeck Klaus, 134, 466, 593, 643
Stahl Karl Heinz, 500
Staline Joseph, 61, 825
Stanislawski Ryszard, 731
Staniszewski Mary Anne, 15, 197, 430, 561, 562, 571, 848
State Department, 92, 99, 140, 260-262, 264-267, 283, 305, 333, 496
Stedelijk Museum (Amsterdam), 17, 399, 470, 472, 478, 621, 631, 648, 656, 730, 733, 734, 750, 781
Stefanie Endlich, 347, 348-350
Stein Werner, 376, 601, 637
Steinbach Haim, 56
Steinberg Leo, 57, 551, 560-561
Steiner Michael, 136
Steinkamp Maike, 374
Steinweis Alan E., 331
Stella Frank, 99, 113, 125, 136, 143-144, 147, 454, 486, 705
Stendenbach Heinrich W., 352-353, 372
Stendhal, 45
Stengel Karin, 119, 122-124, 126, 128-129, 364, 408, 624, 638
Stephanson Anders, 57, 727
Stevens May, 572
Stevens Roger, 254, 259, 281, 285, 287, 290-293, 295-300, 302-306, 308, 310, 312-313, 315, 400, 415-416, 428, 446, 486-487, 519, 522, 539, 544, 557
Stieglitz Alfred, 252
Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fondation du patrimoine culturel prussien), 338, 340-341, 377-378, 600
Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (Fondation pour la promotion des collections artistiques hambourgeoises), 366
Stockhausen Karlheinz, 603, 713
Stonard John-Paul, 333
Stone Shepard, 348-349
Store Front Museum (New York), 575
Stoullig Claire, 707
Strachwitz Rupert Graf, 366
Straight Michael W., 281, 430, 456, 519, 529-530, 539, 541-545, 548-550, 555, 557, 561, 778
Strelow Hans, 386
Strider Marjorie, 144
Strittmatter Thomas, 504

Ströher Karl, 362, 610, 616
Strom Kirsten, 61
Strongin Theodore, 527
Stryker Roy, 256
Strzoda Hanna, 375-378
Stuckenschmidt Hans-Heinz, 347
Studio Museum in Harlem (New York), 563
Suermondt-Museum (Aix-la-Chapelle), 369
Sultan Larry, 146
Sundhauβen Helmut, 386
Supports-Surfaces, 115, 191, 234, 241, 665, 675, 732
Surel Yves, 427, 720
Surréalisme, 19, 20, 48, 52, 55, 58, 61-63, 65, 67, 69, 82, 88, 97, 105, 110, 114, 116, 137, 172, 176, 179-180, 235, 478, 490, 625, 648, 665, 698, 719, 726, 732, 747, 750-751
Sutherland Graham, 104, 135-137, 409
Swaim C. Richard, 5, 253, 420
Swarzenski Georg, 329
Sweeney James, 292, 299, 304-306
Syring Marie-Luise, 476
Szeemann Harald, 17, 40, 102, 125-128, 365, 472, 484, 495, 497, 578, 603, 607, 618-619, 621, 624, 626-629, 631-632, 634, 641, 645-646, 648, 651, 657-658, 660, 663, 669, 671, 693, 700, 717, 719, 724, 731, 734, 738, 743, 745, 789
Szwarkowski John, 560
Taddéi Dominique, 786
Taft William Howard, 255, 284
Takal Peter, 136
Takis, 111, 245, 312, 483, 485, 487, 663
Tal Coat Pierre, 94, 238, 692
Taliano-des Garets Françoise, 668, 676
Talon-Hugon Carole, 81
Tam Herb, 571, 573, 575
Tamms Friedrich, 385
Tangre Margaux, 482
Tapies Antoni, 136, 392
Tasseau Vérane, 156
Tate Gallery (Londres), 96, 108, 251, 260, 378
Tate Henry, 251
Tatline Vladimir, 136-137, 737
Taubman Howard, 302
Teitgen Paul, 510
Télémaque Hervé, 241
Tellgren Anna, 17, 736, 737
Templon Daniel, 732
Ténèze Annabelle, 194, 208, 240-245, 485, 655, 666, 672-673, 675
Terroni Cristelle, 561, 565, 567, 573
Tessa Zahner Nina, 81
Tétart Philippe, 202, 456, 491, 515, 688-689, 693-694, 707-708, 712, 729, 744, 746
The Club (New York), 564
The Kitchen (New York), 565, 567, 576
Théâtre de l'Odéon (Paris), 171
Thénot Jean-Paul, 102
Thiebaud Wayne, 144, 147
Thieler Fred, 93, 593
Thiemann Eugen, 645
Thiess Frank, 138
Thiesse Anne-Marie, 2
Thoenig Jean-Claude, 690
Thomkins André, 136
Thomson Christina, 342, 374-378
Thöny Wilhelm, 136
Thorpe Marc, 556
Tiburtius Joachim, 373, 376
Tinguely Jean, 96, 111, 116, 122, 135, 190, 230, 242, 363, 392-393, 610, 619, 693, 747, 749, 750
Titus-Carmel Gérard, 102, 117, 136, 668
Tobey Mark, 136, 208
Toledo Museum of Art, 304
Tolila Paul, 782, 787
Topino-Lebrun François, 116
Toroni Niele, 443
Toulouse-Lautrec Henri de, 123, 135, 136
Trapenard Alain, 243, 675
Treasury Relief Art Project, 255
Tréhorel Ludivine, 740
Trespeuch Hélène, 57
Trier Eduard, 100, 333-334, 605-606
Trier Hann, 133
Troche Michel, 246, 674, 733
Trökes Heinz, 93, 133
Trom Dany, 400
Trommler Frank, 373, 376, 482
Truitt Anne, 144
Truman Harry S., 262, 283
Trumbull John, 253, 254
Tucker Marcia, 555-556, 566, 574
Turner Joseph Mallord William, 96
Turrell James, 145, 558
Tuttle Richard, 145
Twentieth Century Fund, 280, 299, 408
Twombly Cy, 393
Tzara Tristan, 63, 68
U.S. Commissioner of Education, 279, 453
U.S. Department of Health, Education and Welfare, 267
U.S. Department of Labor, 288, 429
U.S. Department of the Treasury, 255
Uecker Günter, 100, 603, 605, 635, 645, 648, 707
Uhlmann Hans, 134, 334
Ulbrich Ursula-Blak, 373
UNESCO, 13, 34, 180, 195, 354, 461, 473, 500, 535, 629, 632, 732
Union centrale des Arts décoratifs (UCAD), 208
United Limited Art Editions, 313
United States Art Commission, 254
United States Atomic Energy Commission, 292
United States Information Agency (USIA), 92, 99, 263-264, 266, 305, 496
United States Information Centers (« Amerika-Häuser »), 333
Université de Cambridge, 542
Université de Fribourg, 363
Université de Kent, 548
Université de Lyon, 684
Université de Munich, 357
Université de Nanterre, 202
Université de Vincennes, 684
Unruh Jesse, 279
Urfalino Philippe, 26, 151, 161-163, 170, 183, 196, 206, 223, 237, 247, 388, 418, 459, 460, 462, 464, 466, 510, 512, 515, 517-518, 679, 708, 710-711, 782
Urice John K., 250, 293

Utzon Jørn, 690
Vaisse Pierre, 8, 10, 46, 153-155, 449
Valéry Paul, 794
Valland Rose, 158
Vallie Export, 670
Vallier Dora, 179
Vallotton Félix, 236
Valtat Jean-Christophe, 36
Van Abbemuseum (Eindhoven), 242, 470, 624, 631, 652
Van de Beek Félix, 136
Van de Velde Henry, 326
Van der Marck Jan, 560
Van der Osten Gert, 593
Van der Pas Antonius, 136
Van Doesburg Theo, 667
Van Dongen Kees, 158, 236
Van Gogh Vincent, 105, 123, 197
Van Goyen Jan, 125, 486, 705
Vantongerloo Georges, 113
Vasarely Victor, 120, 443, 482, 648, 707
Vasulka Steina et Woody, 115, 146, 560
Vedova Emilio, 123, 350
Vélasquez Diego, 705
Verband der Deutschen Kritiker, 600
Verband Deutscher Kunsthistoriker, 627
Verein Berliner Künstler, 325
Verein Düsseldorfer Künstler, 595, 605
Verein progressiver deutscher Kunsthändler, 385, 627
Verger Annie, 74, 243, 470
Vergez Gabrielle, 45
Verhoeven Jennifer, 326
Verlaine Julie, 109, 161, 470
Verlaine Paul, 447
Vermeer Johannes, 125, 486, 705
Vernant Jean-Pierre, 510
Vesnine (frères), 737
Viala Alain, 75, 80
Viallat Claire, 236, 674, 675
Viallat Claude, 115, 136, 234, 241, 668
Viatte Germain, 114, 125, 171, 178-179, 193, 211, 227, 229, 230-231, 237, 246, 461, 472, 671, 682-684, 688-689, 693-695, 700-703, 705, 708, 716-717, 723-729, 731-733, 736, 738, 740, 750
Vigna Xavier, 157
Vigreux Jean, 157
Vilar Jean, 744
Villa Arson, 234
Villa Massimo (Rome), 355
Villa Médicis (Rome), 173
Villatte Oriane, 682, 738
Villeglé Jacques, 190
Villon Jacques, 188
Vincent Hélène, 236
Vincent Julien, 104
Viola Bill, 115, 146
Violeau Jean-Louis, 757
Virilio Paul, 102
Virmond Wolfgang, 644
Vissault Maïté, 334, 362, 603
Visual Arts Program (VAP) (National Endowment for the Arts), 13, 100, 141, 147-148, 287, 296, 299-300, 303-304, 312, 314, 415, 430, 441, 450, 452, 455-456, 460, 462-463, 532, 537-542, 544-546, 549, 552-559, 561, 564-568, 580, 583, 585
Vlaminck Maurice, 105, 158, 235
Vogt Paul, 624
Voisin Agathe, 787
Von Beyme Klaus, 24, 249, 320, 458
Von Bode Wilhelm, 235, 374
Von Buttlar Herbert, 364, 607
Von der Heydt-Museum, 130, 326, 332, 358, 384, 643, 645
Von Friedeburg Ludwig, 500
Von Humboldt Wilhelm, 320
Von Kalnein Wend, 452
Von Moltke Joachim Wolfgang, 655
Von Rebay Hilla, 252
Von Richthofen Felicitas, 476
Von Schlosser Julius, 50
Von Stuck Franz, 326
Von Tschudi Hugo, 325, 329, 341
Von Uhde Fritz, 326
Von Werner Anton, 324-325
Voss Julia, 329
Vostell Wolf, 84, 125, 134, 485-486, 645
Vottero Michaël, 3
Vovelle José, 4, 333
Vuillard Edouard, 105, 135, 188, 240
Wacquant Loïc, 475
Waetzoldt Stephan, 321, 377-378, 593, 601, 638
Wagener Johann Heinrich, 322, 323
Wagner Jr.Robert F., 280
Walch Charles, 106, 220
Wald Alan M., 48
Waldberg Patrick, 179
Waldemar Otto, 596
Walker Art Center, 260, 306
Walker Evans, 256
Wallach Alan, 16, 697
Wallis Brian, 562-563, 565, 567, 578
Wallraf Franz, 323
Wallraf-Richartz Museum (Cologne), 323, 332, 369, 486, 593, 610, 646
Walter John, 313
Walter Morgane, 357, 397
Walther Franz Erhard, 134, 138
Waresquiel Emmanuel de, 164, 434
Warhol Andy, 61, 132, 136, 138, 147, 315, 603, 658, 788
Warin Philippe, 403
Warnod Jeanine, 721
Washington Gallery of Modern Art, 314
Washington George, 253
Watkins Ragland, 570, 573
Watts Robert, 145, 555
Weber Max, 74
Wedewer Rolf, 614, 644
Wegener-Hüssen Angelika, 382
Wegman William, 146, 558
Weibel Peter, 592
Weichlein Siegfried, 424
Weiner Lawrence, 146
Weisgerber Jean, 32, 44-49
Weisman Steven R., 523
Weiss Evelyn, 624
Weiss Jeffrey, 48

Weiss Rachel, 471
Weisstein Ulrich, 47
Welzbacher Christian, 327-328
Wember Paul, 17, 384, 391-394, 397-398, 405, 413, 619, 621-622
Wende Erich, 338
Wermester Catherine, 137, 357, 442
Werner Michael, 31-35
Wesselmann Tom, 560
West Kim, 693, 719
Westdeutsche Rundfunk, 358
Westecker Dieter, 121, 122
Westfälischer Kunstverein (Münster), 130, 399, 608, 624-625, 640
Weston Harold, 274
Wewerka Stephan, 134
Weyergraf Bernd, 373
Wheeler Douglas, 145
White Cynthia et Harrison, 8, 21, 35, 78, 577
Whitman Robert, 145, 312, 560
Whitney Gertrude Vanderbilt, 252, 542
Whitney Museum (New York), 252, 258, 262, 274, 283, 306, 412, 542, 556, 572, 575, 730
Whyte William H., 426
Wichert Fritz, 329
Wiesand Andreas Johannes, 339, 386, 431-432, 451, 502-503, 509, 593-594
Wilhelm-Hack-Museum (Ludwigshafen), 611-612
Wilhelm-Lehmbruck-Museum (Duisburg), 625
Wilke Hannah, 146, 149
Wilkens Andreas, 344
Williams Emmett, 145
Williams John Alexander, 328
Williams Raymond, 6, 48
Williams Tennessee, 289
Wilson Martha, 146, 430
Wimmer Dorothee, 332
Winer Helene, 488, 573, 577, 787
Winkler Kurt, 15, 329
Winsor Jackie, 145, 488
Winter Friz, 93, 120-121, 124, 133, 331, 364
Winter Petra, 342, 374-375
Winzen Matthias, 346
Wirsching Andreas, 338
Wirtschaftsverband bildender Künstler Nordrhein-Westfalen, 594, 606
Wischermann Susanne, 609
Wismer Beat, 18
With Christopher B., 322, 324-325, 454
Wittgenstein Ludwig, 43
Wittmann Otto, 299, 304, 306, 311
Wogenscky André, 215
Woitschützke Claus P., 368
Wölfli Adolf, 136
Wolikow Serge, 157
Wollenhaupt-Schmidt Ulrike, 120, 125, 364
Wols, 121, 134
Women's Interart Center (New York), 565, 574
Women's Video Festival (New York), 267
Woolley John T., 290, 446
Works Progress Administration (WPA), 12, 139, 255-259, 262, 271, 275, 278, 282-283, 316, 404, 423, 438
Wormit Hans-Georg, 341
Wotruba Fritz, 104, 135, 409
Wouters Cas, 791-792
Wright Frank Lloyd, 730
Wu Chin-tao, 139, 251
Württembergerisches Landesmuseum (Stuttgart), 360
Württembergischer Kunstverein (Stuttgart), 100, 130, 385, 613-614, 622, 624-625, 641, 644
Wyeth Andrew, 142
Wyeth James, 585
Wygodzinski Willy, 324
Yougerman Jack, 488
Zadkine Ossip, 135, 235
Zahn Leopold, 363
Zancarini-Fournel Michelle, 476
Zangs Herbert, 133
Zay Jean, 156-158, 197, 225
Zechlin René, 611
Zeller Ursula, 92
Zen 49 (groupe), 93, 121, 132
Zero (groupe), 18-19, 62, 84-85, 100, 122, 138, 191, 384, 393, 477, 635, 645
Zimmer Dieter E., 466
Zimmermann Bénédicte, 31-35
Zimmermann Olaf, 502
Zimmermann Rainer, 332
Zinoviev Grigori, 26
Zola Emile, 80
Zolberg Vera, 139-140, 249-251
Zonenerziehungsrat (Conseil éducatif de zone), 352
zu Salm-Salm Marie-Amélie, 333
Züchner Eva, 10, 334
Zuhorn Karl, 386
Zuidervaart Lambert, 81
Zuschlaf Christoph, 332