

À deux exceptions près, ce nouveau numéro thématique du Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin montre encore une fois la variété et l'excellence de l'école d'histoire des relations internationales de Paris I puisque sa richesse et sa diversité ont permis de réunir suffisamment de contributions de doctorants et jeunes chercheurs sur un sujet a priori peu traité par les historiens. Art et relations internationales appelle d'emblée un certain nombre d'images et de références qui ne sont que partiellement reprises dans ce volume, à commencer par les expositions universelles qui ont fait l'objet de nombreux travaux dans la foulée de ceux amorcés par Pascal Ory¹. Par définition universel et transnational, le langage artistique se prête tout autant à l'instrumentalisation à des fins de propagande et les artistes sont parfois malgré eux les vecteurs de l'idéologie. Le XX^e siècle a donné plusieurs exemples de ces compromissions plus ou moins avouées et comprises par ceux qui en étaient tour à tour les promoteurs et les victimes. L'épuration du monde des arts dans la France de l'après 1945 a donné des résultats bien différents selon les arts et les personnalités mises en cause. La plume a été considérée comme plus acérée que le burin ou la caméra. Le récent débat provoqué en Allemagne par l'exposition de sculptures d'Arno Breker a fait resurgir la question de la responsabilité de l'artiste. En décembre dernier, la *Galleria d'arte moderna* de Rome a consacré une rétrospective à l'architecte Enrico Del Debbio qui a relancé la discussion sur la validité de l'art produit par les dictatures². Dans le même ordre d'idées, la polémique sur les activités et les réalisations de Leni Riefenstahl semble sans fin. On en viendrait donc à se demander si toute utilisation d'objets artistiques dans un contexte international ne devient pas suspecte. Mais si nous avons préféré intituler ce numéro « Art et relations internationales » plutôt que « Art et propagande », c'est bien parce que l'inscription de l'art dans le contexte international dépasse largement la simple *agitprop*. Le relais culturel de la diplomatie, la diffusion des références culturelles comme auxiliaire de la diplomatie ont fait en outre l'objet d'un important colloque international en mai 2006, dont Anaïs Fléchet donne ici un compte-rendu. La conception traditionnelle de la culture comme la « diplomatie du pauvre » telle qu'elle a été souvent formulée à propos de la France après 1945 se trouve largement contredite par des travaux novateurs émanant de jeunes chercheurs.

Les textes rassemblés ici montrent bien que l'expression artistique est multiforme et sort parfois même de sa destination d'origine. Tous les arts sont ainsi représentés dans notre sélection, y compris le septième. Le hasard du choix des sujets fait ressortir plusieurs points communs et met en valeur le dialogue entre Europe et Amériques d'une part, les transferts culturels d'autre part et enfin la notion de message et de représentation. Plusieurs problématiques se rejoignent ainsi par-delà les continents

¹ Voir notamment *Les Expositions universelles de Paris : panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations des meilleurs auteurs*, Paris, Ramsay, 1982 ; *L'Expo universelle*, Bruxelles, Complexe (La Mémoire des siècles), 1989.

² TABOR (Jan) r, *Kunst und Diktatur : Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956*, Künstlerhaus, Vienne, 1994 2 vol.

et la nature transversale de l'art permet de nombreuses passerelles entre les notions évoquées par les auteurs.

Toutes les contributions traitent du caractère visuel, voire représentatif de l'art et relèvent donc par conséquent du message culturel. Qu'il s'agisse de bâtiments, de cinéma, de théâtre au sens large ou d'expositions d'art plastique, nous sommes dans le domaine du « donné à voir », de la transmission d'un contenu par la représentation visuelle en plusieurs dimensions. Le visuel fait sens et devient message par le discours qui l'accompagne, c'est cette parole signifiante qui intéresse précisément les historiens. Dans le cadre des relations internationales, la représentation permet de contourner l'obstacle de la langue étranger ou des contraintes politiques. Marie-Pierre Rey a montré lors du colloque « Culture et Guerre froide » (octobre 2005, à paraître aux Presses de la Sorbonne fin 2007) que la diffusion jugée innocente des films interprétés par Louis de Funès permettait de faire passer en Union soviétique non seulement le rire mais aussi la mode et la culture française sans connotation idéologique apparente. L'importance attachée par la France à la diffusion de sa production cinématographique dans le bloc de l'Est est ancienne comme le montre l'article de Pauline Gallinari. Il s'agit non seulement de commerce – le cinéma étant progressivement devenu un bien économique sinon une industrie – mais aussi d'exception culturelle, même si le terme est anachronique dans ce contexte et vise un autre combat, puisque la France prétend à une fonction de médiateur entre l'univers socialiste et le modèle capitaliste représenté par les Anglo-Saxons. Elle est d'ailleurs bien comprise comme telle et parvient à maintenir ses institutions culturelles dans certains pays alors que celles des Britanniques et des Américains sont irrémédiablement diabolisées et fermées. C'est dans une proportion moindre également la vocation de l'Italie qui par la présence et la force politique de son parti communiste réussit à préserver une image acceptable dans le bloc soviétique. Mais la médiation peut se révéler une illusion et Annie Guénard dresse un constat amer des efforts de la France pour affirmer cette ambition en Pologne et en Tchécoslovaquie, tandis que la situation s'avère moins mauvaise en Hongrie et en Yougoslavie, de même qu'en Roumanie avec la permanence de l'enseignement du français.

Message, transfert et influence sont donc liés à travers la diffusion de produits culturels. La recherche d'un langage culturel national cohérent passe par la définition d'un style qui repose nécessairement sur des modèles : ceux-ci sont soit puisés dans le patrimoine national, antique ou folklorique comme au XIXe siècle, ou créés de toutes pièces à partir de récupération et de syncrétisme empruntés à l'héritage autochtone, mythique parfois, marié à des apports étrangers. Le résultat n'est pas forcément idéologisé comme on peut en juger à la lecture de la contribution de Solène Bergot, mais souvent sévèrement jugé par les observateurs extérieurs comme un fourre-tout sans valeur. L'alternative consiste à forger un langage entièrement neuf ainsi que l'envisagent les communistes. Ils finissent eux aussi par raisonner en termes nationaux. Le national rejoint l'idéologique et Carmen Popescu démontre que l'architecture roumaine exprime certes l'essence du pouvoir mais sans perdre de vue la représentation du génie national. C'est le programme unique du national-socialisme : Johann Chapoutot s'attache à décrypter la construction de la figure du guerrier par les nazis. L'image a une fonction interne d'émulation et de fierté devant la beauté des corps aryens, et une fonction externe destinée à impressionner et à effrayer. Elle se veut à la fois modèle et repoussoir ce qui est un fait unique : ni la France ni l'Union soviétique d'ailleurs ne cherchent à faire peur mais plutôt à convaincre. Les films de guerre soviétique, la glorification des gardes-frontières, des cosmonautes etc., sont à strict usage interne au pays et au bloc. De même les héros américains sont positifs.

Le modèle prétend au transfert et il est vécu comme tel par ses adhérents : que ce soit la bossa nova, l'architecture européenne ou la peinture impressionniste française. Le modèle est généreux par

définition et tous peuvent l'emprunter tandis que les modèles des dictatures sont le plus souvent exclusifs et commandés par la pureté et le respect des formes. C'est quand le dévoiement devient par trop évident que des réactions parfois très conservatrices surviennent. Anaïs Fléchet évoque ainsi le rejet de la pointe du triangle américain dans la diffusion de la bossa nova. Toutes proportions gardées c'est aussi le message délivré par l'Autriche au travers du festival de Salzbourg après 1945 et qui sert à forger une identité spécifiquement autrichienne dégagée du germanisme.

Le message politique de l'art est alors manifeste et s'exprime selon plusieurs modalités selon le pays qui l'émet et celui auquel il est adressé. Plusieurs contributions traitent du message véhiculé par la France à diverses périodes et à travers des formes artistiques différentes. La France républicaine privilégie d'une part les valeurs politiques (Allain, Guenard, Gallinari) qui passent par la volonté de médiation, et d'autre part la mise en valeur de la modernité artistique (Hojeij, François). L'Autriche en revanche peine à sortir de l'héritage mozartien associé au festival de Salzbourg et de l'instrumentalisation de l'empire des Habsbourg qui tend à figer son image artistique dans le conservatisme.

C'est de manière générale le modèle européen que recherchent les Chiliens et les Nord-Américains, qu'il s'agisse d'architecture, de peinture ou d'opéra, mais sans y associer une référence politique. Le transfert culturel n'est pas donc nécessairement affaire de pouvoir : l'éclectisme architectural chilien en est un bon exemple, de même que la permanence de la référence européenne dans l'art lyrique ou la peinture. Le tout reste néanmoins du ressort des élites et les tentatives de démocratisation évoquées ici sont à mettre à l'actif des deux totalitarismes : les nazis ne parviennent pas à faire de Salzbourg un rendez-vous populaire et les Soviétiques ne réussissent ni à exporter leur cinéma ni à créer une architecture respectueuse des masses qu'ils prétendent libérer. Le passage de la bossa nova aux États-Unis puis en Europe dénature son essence populaire. L'affirmation de l'élite chilienne passe par un rejet de l'architecture coloniale. Mais c'est aussi la condamnation de l'élitisme qui caractérise les dictatures qui tout en prétendant parler au nom du peuple produisent à leur tour une élite qui n'est que partiellement renouvelée.

Les auteurs de ce volume se sont donc confrontés aux principales questions qui préoccupent les historiens lorsque ceux-ci traitent de la création artistique dans un contexte de relations internationales : art national, transferts culturels, messages et discours, représentations et images de l'autre, stéréotypes, propagande. Il reste à espérer que ces nouvelles voies tracées encouragent bientôt d'autres recherches sur des domaines artistiques et des aires géographiques encore peu couverts.

L'établissement progressif en Europe, à partir du XVI^e siècle, de représentations permanentes entre les États a entraîné leur installation dans la capitale d'affectation et rendu nécessaire pour leurs activités leur domiciliation, aussi longue que possible, dans un immeuble adapté à leur rang, ou aux ambitions de leurs mandataires, ainsi qu'à l'exercice effectif de leurs fonctions. Cette évidente nécessité fonctionnelle s'est perpétuée, complexifiée et généralisée à tous les États de quelque importance qu'ils soient. L'ambassadeur sans ambassade fixe, ou symbolisée par son attaché-case, n'est qu'un cas anecdotique, toujours transitoire (ainsi à Sarajevo en 1993 ou à Asmara en 1994). L'hôtel diplomatique a aussi une signification subjective par l'image qu'il suggère de la puissance de l'État qui l'occupe, et qui comporte plusieurs angles de perception. Son choix ne doit rien au hasard, s'il n'est pas limité par son coût ou par les règlements de l'État hôte, l'accréditaire, sinon même par le bon plaisir versatile de son chef (voir le Belarus du président Loukachenko). Il a longtemps cherché à combiner la proximité des lieux du pouvoir (palais et ministères), souvent situés dans les quartiers anciens, historiques, de la capitale, celle, qui lui est souvent commune, du centre des mondanités, et l'allure générale de l'édifice, tant par son architecture extérieure que par ses aménagements et son décor intérieur. Au-delà de la simple respectabilité, en principe inhérente à la fonction, est recherché un prestige sans mise en scène et censé être naturellement associé à la puissance représentée⁴.

Au temps des monarchies, soit jusqu'au moins la Première Guerre mondiale, les grandes puissances louaient aux familles aristocratiques, pour loger leurs ambassades, des hôtels et des palais, bien situés dans la capitale et permettant de belles et importantes réceptions dans de fastueux salons, dorés et lambrissés. La France républicaine s'est coulée dans cette tradition pour ses ambassades en Europe, même après avoir entrepris de devenir propriétaire des bâtiments qu'elles occupaient.

La politique d'acquisition immobilière maintient ainsi la dissociation entre la représentation politique et le message culturel et subjectif, que peut délivrer sa résidence : elle s'accommode, comme par le passé, des styles des résidences, dont on change parfois souvent (celle de Vienne, quatorze fois entre le XVIII^e siècle et 1869) ; si leur achat tend désormais à supprimer cette mobilité, il conserve ou acquiert le prestige que l'historicité a donné à l'édifice, construit à une époque, parfois fort antérieure, et dans un style auquel l'acquéreur est tout à fait étranger : ainsi, le palais Farnèse, à Rome, où,

³ Professeur émérite à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle.

⁴ Les immeubles diplomatiques (et consulaires) n'ont donné lieu qu'à très peu d'études. On trouve des notices historiques et descriptives (mais privilégiant largement le décor intérieur) dans *Ambassades de France*. Photographies de Martin Fraudreau, t. 1. *Le Quai d'Orsay et les trésors du patrimoine diplomatique*, [12 résidences, dont Beyrouth, Lisbonne, Manama, Prague, Rome, Tunis, Vienne], t. 2. *Les trésors du patrimoine diplomatique*, [15 résidences, dont Berlin et Moscou], Paris, Perrin, 2000 et 2003. Dans les rares monographies, comme LEWIN (André), *L'ambassade de France à Vienne*, Vienne, 1993, l'historique architectural n'occupe souvent qu'une place réduite. Voir également HAMON-JUGNET (Marie) et OUDIN-DOGLIONI (Catherine), *Le Quai d'Orsay. L'hôtel des ministres des Affaires étrangères*, Photographies de Jean-Marc Durou, éd. du Félin, Paris, 1991, et *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 4, 2^e semestre 2002, « Architecture et diplomatie ».

certaines résida le poète du Bellay, secrétaire de son cousin cardinal en mission en 1552, mais où logèrent ensuite des ambassades de tous pays, ne devint le siège de l'ambassade qu'en 1874 (après un demi siècle passé au palais Colonna) et ne fut acquis qu'en 1911 (en 1936, une révision du contrat précisa pour quatre-vingt-dix-neuf ans) ou le palais Abrantes, à Lisbonne, loué pour la légation en 1870 et qui ne fut acheté qu'en 1909. A Paris, les immeubles de la rue de Varenne ou de la rue de Grenelle, naguère recherchés pour leur proximité du quai d'Orsay, ont tous une façade identique qui ne signale une résidence diplomatique que par la plaque extérieure de marbre ou de cuivre qui l'indique, ou, éventuellement, le drapeau national, un symbole indépendant de la configuration de son support architectural. Cette disjonction est encore plus nette hors d'Europe, où la représentation diplomatique est logée dans des immeubles concédés par les autorités locales et qui sont donc dans le style architectural du pays. Quand, en 1861, la légation de France (et aussi celle d'Angleterre) est autorisée à s'installer à Pékin (Beijing) – auparavant, toute représentation n'était admise que dans les ports –, elle est installée dans un palais chinois ; à La Marsa, en Tunisie, la résidence, attribuée en 1774 au consul de France, la villa Bordj Monastiri, un ancien palais du bey, sera, à partir de 1857 celle du chef de la mission et deviendra propriété française en 1959 ; les aménagements qu'y apportent les diplomates lui gardent son style d'ensemble hispano mauresque et Paul Cambon, résident, la décrit, en 1882 avec enthousiasme : « c'est un palais arabe [...], C'est l'Orient sans une tache, sans une fêlure, sans l'introduction d'aucun vilain objet européen »⁵. L'actuelle ambassade à Moscou constitue sans doute un cas limite : la Maison Igoumnov, construite en 1893 et attribuée, au terme de longues palabres, par les Soviétiques en 1938, voulait réhabiliter les originalités de l'art russe et combine, en façade et à l'intérieur, les styles néo-classique, byzantin, baroque, et on peut douter que cette synthèse soit véritablement représentative et même s'inscrive dans le décor architectural environnant. Pourtant, une signification politique symbolique peut être prêtée à un immeuble, étranger à l'art français. Le palais Buquoy, à Prague, loué en 1919 par la longueur de sa façade baroque avec la pléiade de fenêtres rectangulaires des deux étages, devait impressionner le public et correspondre « à l'importance du rôle politique » joué par la France (juillet 1925).

La politique d'acquisition par l'État des résidences diplomatiques est contemporaine de la relative démocratisation du corps diplomatique français : les ambassadeurs de la III^e République ont de moins en moins la fortune personnelle suffisante pour prendre à leur compte les baux de location et les frais ordinaires de représentation dont le montant excède souvent largement celui des indemnités qu'ils reçoivent. Elle répond, d'autre part, à un souci pratique : éviter les incertitudes du renouvellement du bail et les inconvénients des fréquents déménagements, qui, au-delà même des perturbations du service, donnent, au milieu dirigeant et mondain local, une impression d'instabilité de la République, au détriment du prestige qu'elle souhaite obtenir. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, cette tendance à se fixer définitivement en un point de la capitale se manifeste aussi chez les autres grandes puissances, comme l'Allemagne ou le Royaume-Uni. L'État se constitue de cette manière un patrimoine immobilier qui s'agrandira par étapes irrégulières, au rythme des crédits budgétaires alloués. De 5 immeubles à la fin du Second Empire, à 23 en 1914 et à près de la moitié des 193 représentations du réseau en 2003.

Dès lors, l'image de la France est associée à celle de l'édifice possédé. Dans la mesure où l'État accréditaire le permet, pourquoi ne pas concevoir et construire un bâtiment qui exprime ostensiblement l'originalité de l'identité française et singulièrement de sa culture, sans, pour autant, sacrifier à l'esthétique l'indispensable et spécifique fonctionnalité d'une ambassade ? Il faut, cependant, la concevoir dans une perspective révisée de l'architecture publique, évolution qui s'est accomplie lentement, puisque les commandes officielles étaient rares ; les architectes ont été sollicités

⁵ Ce dernier point a, certainement, perdu de son actualité pour le jardin, ouvert au public et décoré d'une toupie de béton de Bottagiris, en octobre 2004.

à cette réflexion, lors des appels à projets, comme en 1856 pour l'aménagement du palais de France de Constantinople, et l'École des Beaux-Arts en a fait le sujet de certains concours, traité, en temps limité, sous forme d'esquisses, ainsi que l'École française de Rome (en 1928, le sujet porte sur le bâtiment d'une représentation de la France « dans un grand pays d'Extrême Orient »). En 1901-1904, est créée au quai d'Orsay une commission des immeubles diplomatiques et consulaires, habilitée à proposer les mesures de gestion du patrimoine existant et le programme des futures constructions ; elle choisit l'architecte en chef et les architectes qui l'assisteront dans les différents programmes de travaux et, point important, elle comprend le chef de la division des Fonds et de la Comptabilité. La structure existe désormais pour l'extension du parc immobilier du quai d'Orsay.

La première grande réalisation fut l'ambassade à Vienne. Les désagrément du palais Lobkowitz, dont elle n'était pas seule locataire, étaient de moins en moins supportés : aucun aménagement moderne, y compris l'électricité, n'y avait été apporté et les chevaux des calèches publiques, en stationnement sous les fenêtres de l'ambassade, dégageaient des effluves désagréables... En 1901, pour ne pas renouveler le bail qui expirait en 1903 - il sera néanmoins reconduit jusqu'en 1909 -, Delcassé obtient le vote d'un crédit pour acheter un terrain à la Ville de Vienne et y construire la nouvelle ambassade. Le projet, présenté sous la supervision de l'architecte Georges-Paul Chedanne, grand prix de l'Exposition de 1900, et visé par les Bâtiments de France, fut agréé par le ministre en 1904 et la construction, également autorisée par la Ville de Vienne, fut achevée en mai 1909. Elle occupe un îlot de la place Schwarzenberg, où elle contraste vivement avec les bâtisses environnantes par son ordonnance et les décorations de ses façades, conçues dans le style de « l'art nouveau » (*modern style*), choisi autant pour sa modernité que pour concurrencer le *Jugendstil* viennois.

L'aspect rectiligne de la façade principale, blanche, est rompu par un léger décrochage des ailes, décorées de statues symboliques en bronze doré, dont la présence marqua le souvenir de bien des diplomates, (au point de les situer sur le toit - comme à Belgrade - « déployant leurs ailes comme pour s'arracher à tant de laideur » (Saint-Aulaire). Hostiles à cette modernité qu'ils jugent déplacée, ils comparent l'édifice à un casino de la côte d'Azur (Saint-Aulaire, chargé d'affaires en 1912) ou à une « gigantesque bouche de métro » (Jean Chauvel, ambassadeur en 1955). Tous, du reste, s'emploient à camoufler, dans la décoration intérieure, toutes ces nouveautés qui heurtent leur bon goût. La dignité de leur fonction et la culture française, classique, leur paraissent outragées par ce choix d'avant-garde – encore que limité, car ces années sont celles de l'émergence du cubisme, évidemment absent de la décoration. Tel n'était cependant pas l'opinion du ministre (et de certains de ses services) : Pichon jugeait « heureuses » les dispositions du nouvel hôtel, « digne à tous égards de la représentation nationale » et y voyait « un magnifique spécimen de l'architecture française moderne » (octobre 1906).

En 1933, la Maison de France, construite à Belgrade, relevait du même principe de promotion nationale. La nouvelle légation bénéficiait d'un site exceptionnel, surplombant la confluence du Danube et de la Save et face au grand parc de Kalemegdan, où s'élevait déjà le monument de la Reconnaissance à la France. L'architecte Expert, assisté surtout pour la décoration, d'un collègue yougoslave, formé à Paris, Najman, conçut un bâtiment aux formes géométriques⁶, entouré une terrasse et dominant les rues qui l'entourent. La façade principale, plaquée de marbre blanc, comprend, cependant un porche en demi cercle, souligné par de puissantes colonnes et qui brise

⁶ Peut-être sous l'influence de la mode du géométrisme, initié par le peintre Mondrian.

l'uniformité rectiligne. Sur le toit, tournées vers le fleuve, se dressent trois statues allégoriques en bronze doré, figurant la liberté, l'égalité et la fraternité. Cet ensemble qui paraît imposant, suggère au regard extérieur une image de puissance, sinon aussi de protection ; pour qui s'en approche, les bas-reliefs de la façade principale délivrent un message historique, fort raccourci (Vercingétorix, Jeanne d'Arc, Louis XIV, la République) et les motifs décoratifs de la façade arrière, dues au Yougoslave Pallavicini, un message culturel (la danse, la chasse, la jeunesse).

Avec la réduction de la puissance internationale de la France après la Deuxième Guerre mondiale, l'affirmation ostensible de grandeur devient plus difficile à exprimer. Il convenait mieux de souligner, dans les constructions nouvelles, une tradition architecturale bien établie ou de montrer une créativité originale, associant l'esthétique aux performances techniques permises par les innovations technologiques. On peut penser que cette réorientation fut aussi lente à s'accomplir que la prise de conscience du passage de grande à moyenne puissance. L'inconscient refus de cette nécessité explique sans doute, autant que le souci d'économie budgétaire, l'absence, pendant deux bonnes décennies, de politique active d'acquisition et de construction d'hôtels diplomatiques. On peut choisir une reprise de l'héritage classique avec des constructions simples et équilibrées que l'observateur identifiera spontanément à la tradition française, comme à La Haye, en 1961, pour la reconstruction de la légation, bombardée en mars 1945. L'ambassade qui lui succède, conçue par l'architecte Riedberger, sera de style classique, avec une façade rectiligne d'une trentaine de mètres, percée de hautes fenêtres verticales rectangulaires, mais, modeste audace paraît-il, avec un toit à la française, en ardoise, et coupé de lucarnes.

Mais une reconstruction interpelle l'historicité d'une relation et sa perception mémorielle à travers l'édifice qui en témoigne. Faut-il l'affirmer par une restauration « à l'identique » ou s'engager dans la voie d'une création originale, comme dans les capitales entièrement nouvelles (Brasilia, Islamabad), les quartiers nouveaux réservés aux ambassades (Manama) ou même les capitales, où l'occupation de l'espace urbain est largement laissée à l'initiative des bâtisseurs (comme au Japon) ? Le choix « à l'identique » a prévalu pour l'ambassade à Beyrouth, la résidence des Pins, habitée par la représentation française depuis 1918 et dévastée pendant la guerre civile (1975-1982). Le président Chirac est venu inaugurer le début des travaux en avril 1996 et la réouverture de l'ambassade en mai 1998. La France réaffirmait architecturalement la continuité de sa présence, topographiquement liée à ce site pendant tout le XX^e siècle, un message politique sans support esthétique propre, puisque la résidence était dans le style oriental. Toutefois, en 2003, la chancellerie, édifiée près du consulat par les architectes Yves Lion et Claire Piguët, illustre l'autre option : elle évoque par ses formes élancées « un merveilleux éclair de pierre et de verre » (Frédéric Edelmann), tout à l'honneur de la créativité française.

L'historicité, bien plus longue que celle-là, de la relation franco-allemande eût pu justifier l'option « à l'identique » pour la nouvelle ambassade à Berlin. Mais Berlin n'est pas Beyrouth et sa refondation politique, après la réunification de l'Allemagne, comme la rénovation du centre urbain, pour y accueillir les institutions fédérales, transférées de Bonn, avaient d'autres connotations que la reconstruction de la capitale libanaise. La France retrouve son ancienne proximité des lieux de pouvoir (la Grande-Bretagne aussi, du reste), en recouvrant presque tout le terrain qu'occupait son ancienne ambassade de la Pariser Platz ; réduite à l'état de ruines par les bombardements de mai 1945, située à la marge de la zone soviétique et des secteurs occidentaux, elle avait été rasée en 1959 par le gouvernement est-allemand. Son ancien espace fut toutefois un peu diminué par l'extension du *Reichstag* (institutionnellement le *Bundestag*), rénové et doté de son extraordinaire coupole : son mur, haut de vingt-huit mètres, est une limite de l'ambassade et un rideau de bouleaux tend à le dissimuler.

Le concours pour la reconstruction fut remporté, en 1996, par l'architecte Christian de Portzamparc, réalisateur de la Cité de la musique à La Villette, à Paris, en 1991. Il agença la configuration intérieure de manière à réunir sur ce même espace (18 000 mètres carrés), en leur gardant une autonomie, la résidence de l'ambassadeur, les salons de réception, les bureaux de la chancellerie et tous les autres services français installés à Berlin. De l'extérieur, le rez-de-chaussée, avec l'entrée principale, se présente comme un soubassement en béton éclaté, sans fenêtres qui, elles, au premier étage, donnent sur la porte de Brandebourg et, à l'intérieur, sur un patio, planté d'arbres et de fleurs. Pour son aménagement et sa décoration, on fit appel à nombre de stylistes et d'artistes français (Morellet) ou particulièrement liés à la France (Hans Hartung, ancien légionnaire, peintre ici pour des tapisseries). L'allure extérieure de l'ambassade ne marque pas une rupture notable avec les immeubles bancaires de ce côté de la place ; si elle s'en distingue par son drapeau flottant au-dessus de l'entrée, elle n'est pas un défi esthétique à son environnement.

Les constructions nouvelles qui l'ont précédée dans les capitales de pays « neufs » mais de vieille culture, sont partagées entre la simple fonctionnalité sans marque nationale distinctive et son remodelage dans les décors coutumiers de la région. Dans le premier registre, on rangera les ambassades à Djakarta et à Séoul, immeubles blancs de trois à cinq niveaux, - une bien faible hauteur à côté des buildings qui les surplombent -, avec des fenêtres carrées (Djakarta) ou rectangulaires horizontales (Séoul), et en partie dissimulés derrière des bosquets d'arbres et de fleurs (qui empêchent une photographie d'ensemble..). A Séoul, une note colorée est apportée par une peinture à demi abstraite, couvrant toute la hauteur des terrasses et escaliers d'un des pavillons, et celui de l'entrée, carré, dispose d'un toit à quatre pentes de style traditionnel. Dans le second registre, s'inscrit l'ambassade de Manama, à Bahreïn, inaugurée en 1983 et œuvre des architectes Dubuisson et Luthringer qui ont cherché à intégrer dans une tradition architecturale locale, dont l'austérité extérieure protège l'intimité de l'espace intérieur, les formes du confort (climatisation, etc.) aujourd'hui international. Ils ont conservé le filtrage du soleil par des moucharabiehs et, sur la grille en stuc, les décors géométriques (carrés, sceaux de Salomon, etc.), familiers de l'artisanat bahreïni traditionnel.

Y a-t-il aujourd'hui une spécificité nationale visible, inscriptible dans l'architecture d'une ambassade ? Déjà, dans le passé et aussi pour le présent de celles qui y demeurent encore, les ambassades, installées dans des palais ou des hôtels particuliers, ne pouvaient se distinguer par leur immeuble, partie d'un patrimoine urbain, mais essentiellement par l'ameublement, les tapisseries, les tapis, les vases et autres biens du Mobilier national, qui migraient d'un poste à l'autre suivant les besoins ou les souhaits du chef de mission. Avec la diffusion des techniques de construction, l'uniformisation des formes de gestion des chancelleries et la mondialisation d'un certain art de (bien) vivre et de recevoir, on rejoint une situation identique : l'originalité nationale de la construction devient problématique et ne s'exprimera toujours que par son aménagement intérieur, sauf à inventer des formules qui portent le sceau de l'exception.

La Cité de la musique
et les échanges culturels internationaux

L'inauguration de la Cité de la musique en janvier 1995 constitue un temps fort de l'histoire culturelle française récente : d'une part, il s'agit d'un dispositif culturel de type nouveau, d'autre part sa mise en place s'est réalisée au cours de quatorze années d'intenses rebondissements. Bien qu'on retrouve l'idée d'une cité musicale à un stade embryonnaire à la fin du septennat de Valéry Giscard d'Estaing, le projet prend son réel envol avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir en mai 1981. Cette date marque donc la naissance réelle du projet de Cité de la musique, en même temps que sa mise sous tutelle du ministère de la Culture. C'est le début de son inscription progressive dans le paysage français et international. Il est attribué au dispositif une vocation d'ouverture sur le monde qui trouve sa première réalisation muséale en 1999 dans l'exposition consacrée aux harpes d'Afrique, *La parole du fleuve*. Entre 1981 et 1999, soit des balbutiements à la première exposition de portée internationale, la Cité de la musique s'inscrit donc dans les échanges culturels internationaux.

L'édifice que l'on doit à l'architecte Christian de Portzamparc est composé de deux blocs situés dans le Parc de la Villette de part et d'autre de la Fontaine dite « aux Lions ». La dénomination « Cité de la musique » renvoie à l'ensemble que constituent ces deux blocs : le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (situé à l'Ouest de la Fontaine) d'une part ; le Musée de la musique, la salle de concerts, les centres de documentations et autres infrastructures comme le siège de l'Ensemble Intercontemporain (situés à l'Est) d'autre part. À l'Ouest l'enseignement, à l'Est la diffusion. Communément la partie Ouest est appelée le « Conservatoire » et la partie Est la « Cité de la musique ». Quand nous parlerons de « Cité de la musique » nous nous en tiendrons pourtant à l'appellation d'origine qui comprend les deux parties du dispositif. Une réflexion sur la Cité de la musique et les échanges culturels porte sur la façon dont se place et agit ce dispositif dans le cadre des communications réciproques qui prennent place dans un secteur de la culture désormais internationalisé.

Longtemps, la politique internationale a négligé les questions culturelles. En 1979 est néanmoins paru en France le rapport de Jacques Rigaud (dit « rapport Rigaud »), document fondateur qui constitue aujourd'hui encore une synthèse intéressante sur le rôle de l'État dans les relations culturelles internationales. À ce titre il faut souligner que la politique culturelle internationale de la France se joue sur deux espaces : à l'étranger, d'une part, avec la présence d'établissements à travers le monde généralement placés sous l'égide du ministère des Affaires Étrangères ; sur le territoire national, d'autre part, avec des établissements comme la Cité de la musique, le plus souvent sous tutelle du ministère de la Culture. La politique culturelle internationale n'est donc pas le seul apanage du Quai d'Orsay mais relève également de la rue de Valois. C'est dans le cadre des compétences accrues du ministère de la Culture dans les échanges culturels internationaux que se situe notre étude.

⁷ Cet article est issu d'un mémoire de maîtrise réalisé sous la direction du professeur Robert Frank et de Mme Marie-Françoise Lévy (dir.) à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, et soutenu en juin 2004.

En reconstituant les grandes étapes de son activité, on va tenter d'apporter des éléments de réponses aux questions posées par la Cité de la musique dans le domaine de la politique culturelle française. Comment sa mise en place révèle-t-elle la prise en compte croissante du facteur international dans le secteur culturel par la France ? Dans quelle mesure sa position adoptée dans les échanges culturels internationaux reflète-t-elle les enjeux de la politique culturelle française (nationale et internationale) ? Quelles réponses apporte l'établissement parisien aux questions qui traversent un secteur de la culture désormais mondialisé ?

Des premiers échos à la conception du projet (1981-1985)

La création de la Cité de la musique s'inscrit dans un contexte culturel particulier de développement d'une nouvelle politique musicale. Après plusieurs décennies marquées notamment, dans ce domaine, par Emile Biasini, Marcel Landowski et Jean Maheu, Maurice Fleuret prend en 1981 la tête de la direction de la musique et de la danse du ministère de la Culture. Mu par une volonté d'élargir notablement les domaines relevant de la politique musicale et de transformer profondément les modalités d'action des pouvoirs publics, il propose une nouvelle vision de la démocratie musicale selon laquelle il ne s'agit plus uniquement de promouvoir l'accès de tous à la musique dite « savante » mais plutôt d'ouvrir les institutions aux diverses formes d'expression musicale. Au même titre que la création de la Fête de la musique, le lancement du projet de Cité de la musique est guidé par cette nouvelle vision.

La création de la Cité de la musique répondait également à des besoins. Dès la fin des années 1970 s'imposait déjà un double constat : d'une part, le Conservatoire de Paris se trouvait à l'étroit dans ses locaux de la rue de Madrid ; d'autre part, le Musée de la musique était laissé à l'abandon. En 1979, Valéry Giscard d'Estaing fait officiellement part de l'idée d'inclure dans le programme urbanistique de la Villette un édifice consacré à la musique.

En août 1981, lors d'une visite du site de la Villette, Jack Lang propose à François Mitterrand, reprenant les termes de Maurice Fleuret, l'idée d'une « Cité Internationale de la musique ». À cette évocation succède la véritable annonce du projet, le 24 septembre 1981, lors de la première conférence de presse du nouveau président, consacrée aux Grands travaux. Les Grands travaux donnent l'impulsion décisive pour la réalisation d'un parc moderne à la Villette et par conséquent de la Cité de la musique qui en est un des édifices.

Le concours architectural international du parc de la Villette est lancé en mai 1982. Des propositions affluent de 36 pays, ce qui positionne la France comme une nation valorisant l'architecture. C'est le projet du Suisse Bernard Tschumi qui l'emporte. Le concours d'architecture de la Cité de la musique a lieu en 1984 et n'est en revanche ouvert qu'aux candidats nationaux. Ils sont cependant départagés par un jury cosmopolite : c'est l'occasion de valoriser la richesse de la scène architecturale française

devant une assemblée de spécialistes venus du monde entier. L'opération s'achève en janvier 1985 avec la désignation du projet de Christian de Portzamparc.

On voit ainsi que dès les prémices du projet, on s'efforce de donner à la cité musicale une visibilité internationale. Cependant, après des débuts qui se déroulent à un rythme soutenu, la réalisation de la Cité va prendre finalement plus de temps que prévu.

Huit années de concrétisation : entre espoir et difficultés (1986-1994)

Un certain nombre d'événements de politique intérieure ont une incidence directe sur la réalisation de la Cité de la musique et sur son retrait momentané de la scène internationale. Les difficultés dues aux retours de balancier de l'opinion modifient l'action et l'orientation des deux septennats mitterrandiens à trois reprises : lors de la victoire législative de la droite en 1986, lors de la réélection du président suivi d'un retour de la gauche en 1988, et lors du retour de la droite en 1993. De 1986 à 1994 le projet traverse une série de crises au cours desquelles la Cité est remise en cause dans sa conception et, quelques fois, dans son existence même.

Sa réalisation suscite, en effet, de nombreux conflits qui opposent des responsables politiques entre eux, des artistes entre eux, mais aussi politiques et artistes sur la façon dont ils conçoivent le projet. Au fil des années de luttes, on retrouve constamment Pierre Boulez, défenseur acharné du dispositif et de ses visions. Face à lui, les interlocuteurs varient au gré des changements survenus dans la vie politique française. Ministres de la culture, directeurs de la musique, mais aussi secrétaires d'État aux Grands travaux et directeurs du Conservatoire s'opposent en privé et dans la presse dans le but de faire triompher leurs vues.

Il convient cependant de noter que rétrospectivement la Cité de la musique est une des opérations des Grands travaux les moins contestées, du moins du point de vue de sa nature et de sa vocation. Ce sont surtout ses reports successifs et la question de son financement qui nourrissent la polémique. Ces années d'ombre nuisent à la visibilité internationale du projet initiée lors du concours d'architecture. Au final, faisant suite à l'entrée en activité du Conservatoire en 1993, l'ouverture du dispositif au public par le lancement de la partie Est en 1995 met fin à un cycle de tempêtes.

La Cité de la musique ouverte au public : les premières années d'activité (1995-1999)

La situation de la cité musicale à la Villette, dans un parc qui se veut avant-gardiste, impose une exigence supplémentaire à l'édifice. Secrétaire d'État aux Grands travaux à partir de 1988, Emile Biasini a souligné que « consacrés au domaine culturel, les Grands travaux ont aussi mis en évidence l'importance du geste architectural, de façon souvent spectaculaire »⁸. C'est chose faite avec les formes peu orthodoxes et audacieuses de la Cité de la musique de Christian de Portzamparc.

La Cité de la musique se présente, en effet, et à bien des égards comme un projet aussi ambitieux sur le plan formel que du point de vue de sa vocation. Salué à l'échelle internationale, Christian de Portzamparc est le premier architecte français à recevoir le prestigieux prix Pritzker en 1994. Journaliste au *New York Times* et membre du jury, Ada Louise Huxtable, commente l'événement en affirmant que l'architecture de Christian de Portzamparc est empreinte « d'un hédonisme grave et d'un sens profond du chic français ». Avec lui certaines conceptions esthétiques hexagonales s'exportent et la Cité acquiert une réputation internationale.

Au-delà de la conception architecturale, on peut se demander quel rôle joue la Cité dans les échanges culturels internationaux. À ce titre, constitue-t-elle un ensemble original à l'échelle mondiale ? En novembre 1982, Jean Pierre Guillard, directeur de la mission musique (créée spécialement pour préparer la conception du dispositif) faisait un compte-rendu de son voyage de repérage aux États-Unis⁹. Pourquoi le choix des États-Unis ? Simplement parce que depuis les premiers complexes musicaux comme le Lincoln Center ou le Kennedy Center lancés dans les années 1960, un très grand nombre de projets intégrant différentes formes de spectacle créés en Amérique, ont offert un large aperçu de ce qu'il faut faire et ne pas faire. Le Lincoln Center a été un des déclencheurs de l'idée de cité musicale dans l'entourage de Valéry Giscard d'Estaing. Situé à New York, il combine diffusion et enseignement de la musique, soit les deux missions qu'on assigne à la Cité dès ses débuts. Mais Jean-Pierre Guillard a fait remarqué que « les éléments d'intégration des différentes parties du Lincoln Center sont très réduits et le plus souvent limités à la gestion des immeubles »¹⁰.

La Cité de la musique, à l'inverse, intègre un musée de la musique, qui est le seul au monde à disposer d'espaces aussi importants, et une salle de concert intégrée (auditorium) lui permettant de faire vivre ses instruments. Être une « cité » dépasse l'idée de la simple juxtaposition d'éléments divers et pousse à une interaction importante des diverses activités qu'on ne retrouve pas ailleurs. C'est là une des principales originalités de la Cité de la musique sur le plan international.

Notons par ailleurs que nombre de personnalités dont le nom est étroitement associé au dispositif contribuent à sa représentation dans le monde. C'est le cas, à différents niveaux, de François Mitterrand pour le monde politique, Pierre Boulez pour la musique contemporaine et bien sûr Christian de Portzamparc pour l'architecture.

Par son ouverture, dès son entrée en activité, aux musiques savantes et populaires du monde entier, le dispositif de la Villette se fait la vitrine de la notion de « diversité culturelle » défendue par la France dans les relations internationales. Cette position, récente dans la vie musicale officielle

⁸ Cité par POISSON (Georges), *Les Grands travaux des présidents de la V^e République, de Charles de Gaulle à Jacques Chirac*, Paris, Parigramme/Compagnie parisienne du livre, 2002, p. 67.

⁹ Note du 15 novembre 1982 de Jean-Pierre Guillard à Paul Delouvrier, président de l'établissement public du parc de la Villette, transmise notamment à Maurice Fleuret. Centre des archives contemporaines, versement 0019970070, art. 5.

¹⁰ *Idem*

française, correspond à une tendance générale de l'industrie musicale hexagonale. Jamais la France n'a vendu autant de disques et n'a été aussi écoutée que lorsqu'elle s'est appropriée à sa façon des mouvements de musique populaire à portée internationale (les musiques électroniques) et qu'elle a ouvert ses studios aux artistes de *World Music*. Dans un entretien au *Monde* du 21 janvier 2001, Hubert Védrine, alors ministre des Affaires étrangères souligne : « Dans le domaine musical, la France a une place de premier plan : elle attire de nombreux pays s'exprimant dans toutes les langues, produit leur musique et leur sert de tremplin, un peu comme Montmartre au début du siècle pour les peintres ». La Cité participe de ce mouvement : ses programmations musicale et muséale sont marquées par cette dynamique et reflètent le rôle actif du dispositif dans les échanges internationaux.

Par ailleurs, le Conservatoire organise, en plus des programmes d'échanges internationaux d'étudiants, des manifestations qui « font intervenir des artistes renommés du monde entier »¹¹. La célébration de son bicentenaire a culminé ainsi avec le *Te Deum* de Berlioz, interprété sous la direction de Sir Colin Davis, au Zénith de Paris, par plus de 850 musiciens dont 200 venus de conservatoires étrangers. Parallèlement, des cycles consacrés aux musiques du monde sont organisés dans la partie Est qui accueille, depuis 1996, les musiques arabe, hongroise ou portugaise. Autre exemple, la saison 1997-1998, se penche sur la musique américaine nourrie par le jazz, le blues, le gospel, Broadway ou Hollywood. Par ailleurs, la partie Est accueille des musiciens du Mali ou d'Afrique du Sud. Le Musée de la musique poursuit le mouvement avec une première exposition consacrée aux musiques extra-européennes : *Les Harpes d'Afrique Centrale, La parole du fleuve*, 29 mai au 17 octobre 1999. Au cours de ses premières années d'activité la Cité de la musique affirme donc défendre la position de diversité culturelle chère à la France dans les relations internationales.

La dimension internationale de la Cité de la musique est également patente quand on s'attache à la fréquentation. Le Conservatoire participe à nombre de programmes d'échanges d'élèves internationaux comme ERASMUS et est représenté par ses plus brillants élèves dans des concours aux quatre coins du globe. Il accueille de son côté des jeunes du monde entier qui sont amenés à fréquenter l'ensemble des activités de la Cité.

Concernant la partie Est, un document commandé en 1999 par le ministère de la Culture et intitulé « Synthèse des résultats de l'étude de fréquentation »¹² précise que 39 % des visiteurs sont originaires de province et de l'étranger (hors période estivale). Ce chiffre est qualifié par l'étude d' « assez élevé ». Il s'agit de plus du tiers du public ce qui prouve que, au-delà de son succès local, le dispositif joue un rôle attractif aux échelles nationale et internationale. Notons que, si la période estivale était prise en compte, le chiffre serait encore plus élevé.

Les visiteurs étrangers sont constitués de professionnels de la musique venus donner des conférences mais aussi du grand public qui assimile de plus en plus la Cité de la musique à un passage obligé d'une visite de Paris. Le contact avec le dispositif peut être prolongé ultérieurement par la fréquentation du site Internet, très complet¹³, disponible en anglais et qui propose par exemple des informations sur des stages et emplois liés à la musique en France, en Europe et dans le reste du monde.

¹¹ « Bicentenaire du Conservatoire de Paris Musique et Danse 2 décembre 1995-12 février 1996 », Centre des Archives Nationales Contemporaines, versement 0020010263 art. 1.

¹² « Synthèse des résultats de l'étude de fréquentation », 18 novembre 1999. Disponible au Centre de documentation de la Cité de la musique.

¹³ www.cite-musique.fr

« La culture a une valeur qualitative et inquantifiable qui ne peut être chiffrée par les responsables des finances et du budget. C'est sur cette valeur que se joue une grande partie de l'image de la France au niveau international »¹⁴, affirme Emile Biasini en 1995. La mise en place de la Cité révèle la prise en compte croissante de la dimension culturelle des relations internationales par la France, et notamment par le ministère de la Culture. L'État tâche d'inscrire d'emblée son établissement, issu d'une tradition culturelle typiquement hexagonale, dans la mondialisation des échanges.

La position adoptée par la Cité de la musique dans les échanges culturels mondiaux reflète les enjeux de la politique culturelle internationale de la France et prouve que ceux-ci ne sont plus le domaine réservé du Quai d'Orsay. La Cité de la musique prend quelquefois l'apparence d'un lieu d'accueil des cultures du monde tout en étant en parallèle la vitrine de deux acteurs prestigieux de la culture musicale française : le Conservatoire et l'Ensemble Intercontemporain. N'est-ce pas cette double dynamique qui alimente le concept de diversité culturelle, si cher à la politique internationale française ?

Le dispositif musical parisien apporte quelques éléments de réponse aux questions qui traversent un secteur de la culture désormais mondialisé : sa forme de Cité ouverte pourrait constituer la métaphore d'un rapport équilibré entre les cultures du monde. Cependant, bien que la fréquentation soit bonne, on constate qu'un décloisonnement des publics ne suit pas nécessairement le décloisonnement de la programmation. La diversité des publics répond en effet souvent à la diversité des événements qui prennent place dans l'édifice. Peut-être faudrait-il mettre plus l'accent sur une stratégie de changement des habitudes en poussant le spectateur à découvrir autre chose que ce à quoi il était venu assister ? Si la condition *sine qua non* de l'éventualité d'un dialogue des publics a été réalisée avec la naissance de la cité musicale, il reste du travail pour une meilleure compréhension des différentes cultures (savantes et populaires) par un public de plus en plus large – à la Cité de la musique comme partout ailleurs.

¹⁴ BIASINI (Émile-Jean), *Grands travaux de l'Afrique au Louvre*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 303-304.

Le nu guerrier nazi

Art d'État et archétype de la race

JOHANN CHAPOUTOT¹⁵

Depuis le mois de février 1939, le visiteur de la nouvelle chancellerie du Reich, à Berlin, est accueilli, dans la cour d'honneur, par deux statues d'Arno Breker, symétriquement disposées de part et d'autre de l'escalier central : l'une, brandissant un flambeau, représente le Parti, l'autre, armée d'un glaive, la Wehrmacht. La force de l'esprit et de l'épée, mue par des torsos volontaires et des muscles saillants, s'impose ainsi à tout hôte, notamment étranger, du Führer. La nouvelle Allemagne se donne à voir sous le jour dépouillé et viril, à la fois ascétique et athlétique, du nu guerrier.

Le pouvoir national-socialiste, par ses commandes de sculptures, érige le nu guerrier en genre artistique d'État. La bellicosité du nu est signalée par la prééminence et la proéminence du muscle saillant, bandé dans l'effort agressif, et par la présence d'armes. Le nu guerrier, ainsi que le révèlent commandes et projets, est appelé à orner non seulement la chancellerie, mais aussi les édifices de l'axe Nord-Sud de la nouvelle Berlin, rebaptisée *Germania*, dessinée par Hitler et Speer. La revue d'art officielle *Die Kunst im Dritten Reich* (rebaptisée *Die Kunst im Deutschen Reich* en 1939) présente ainsi des esquisses du sculpteur favori d'Hitler, Arno Breker, autant de projets d'ornements en bas-relief des bâtiments de cet axe, qui devait rassembler les ministères et les lieux de mémoire officiels du nouveau Reich. L'association du nu guerrier et de l'architecture officielle, de ces édifices de prestige et de représentation, montre que le nu de guerre, ce nouveau genre artistique, engage rien moins que l'image de l'État et de la nouvelle Allemagne, l'auto-représentation d'un Reich recréé et ambitieux, qui adresse ainsi un message tant à l'étranger qu'à ses propres sujets, un message dont la double nature, esthétique et éthique, réside dans l'exhibition simultanée du corps nu et des armes. Le nu guerrier constitue ainsi un manifeste esthétique, celui de la beauté du corps aryen, race supérieure par ses qualités morales, intellectuelles mais aussi physiques, par l'harmonieuse proportion des corps, préservée et construite au moyen d'une politique corporelle et sanitaire voulue par l'État : la promotion du sport, des loisirs ouvriers, de l'hygiène alimentaire et médicale, la politique eugénique du Reich permettent l'épiphanie du beau corps. Le nu guerrier, aux muscles bien dessinés et à l'irréprochable symétrie, est le soldat de cette nouvelle Allemagne de la santé physique et de l'hygiène raciale.

Ce corps nouveau, régénéré par l'action de l'État et la politique volontariste du Parti, « appartient », comme le proclame un slogan du régime, « au Führer ». Sa beauté, sa perfection esthétique, ne sont pas seulement destinées à être livrées aux délices de la contemplation esthétique, mais expriment une nouvelle éthique, celle de l'effort et du dévouement suprême à la communauté du peuple (*Volksgemeinschaft*). Le corps doit être irréprochable pour manifester l'excellence de la race, permettre la production et la reproduction d'êtres beaux et sains à leur tour. Mais, de surcroît, la beauté du corps est l'expression de son excellente condition, entretenue par la pratique régulière et recommandée, voire obligatoire, de l'effort sportif. La belle apparence physique révèle un corps aguerri, un corps de guerrier, tant, Hitler ne s'en cache pas, la finalité de l'effort et de la perfection corporelle est ce sport suprême qu'est la guerre. Dans *Mein Kampf*, Hitler répète à plusieurs reprises que l'éducation physique et sportive, à l'école, doit « rendre le jeune corps dur comme l'acier »¹⁶. À cette fin, et en bon pédagogue pétri d'humanisme, Hitler recommande la pratique scolaire de la boxe, car « il n'est nul autre sport qui forme à ce point l'esprit d'agression, qui exige autant de rapidité de décision et qui éduque le corps à une souplesse d'acier [sic] »¹⁷. Le sport doit en effet apprendre « à supporter les coups », car « l'État raciste n'a pas vocation à former une colonie d'esthètes pacifistes ou de dégénérés physiques »¹⁸, mais bien, on s'en doute, une race de combattants agressifs et volontaires.

Tout l'eugénisme d'État du national-socialisme est donc orienté vers cette fin dernière et ultime qu'est la guerre, épreuve de vérité pour décider de l'excellence des races et donc de leur droit naturel à occuper un espace vital suffisant pour leur développement éventuel. L'étranger qui parcourra l'axe Nord-Sud de la nouvelle capitale ou qui entrera dans la nouvelle chancellerie du Reich devra donc comprendre ce message manifeste qui lui est adressé par la représentation du nu guerrier : de même que les Jeux Olympiques de 1936 avaient été pensés comme un théâtre du nouveau corps allemand et de ses exploits, de même les sculptures de l'architecture d'État doivent montrer au monde la vigoureuse beauté d'un corps nordique animé par une volonté d'effort, de dépassement et d'agression permanente. Le nu guerrier est la représentation adéquate de la communauté du peuple et de ses principes, hommage et image d'un corps social régénéré par un implacable eugénisme d'État.

Chez l'étranger qui visite la nouvelle capitale du Reich, le nu guerrier nazi doit être une source d'intimidation, voire de terreur : le caractère imposant de l'architecture de représentation, la haie des canons sur l'axe Nord-Sud, mais aussi des détails comme les panneaux de marqueterie du bureau du Führer, représentant la Gorgone, doivent clairement signifier au visiteur les dispositions d'esprit du nouveau Reich, sa vigueur et ses ambitions.

En sus de ce message dirigé vers l'extérieur, le nu guerrier a également une fonction interne. Il possède d'abord une vertu édifiante. Les nus dont nous avons conservé les esquisses et projets sont figés dans des poses rigides, ils sont conçus comme des archétypes qui viennent illustrer des attitudes et allégoriser les vertus de la nouvelle Allemagne que promeut ainsi la statuaire. Les noms donnés aux œuvres viennent à l'appui de la représentation qui est pourtant déjà explicite. La redondance du titre sur l'icône renforce le caractère didactique du nu guerrier : Breker intitule ainsi ses nus « Le vengeur », « Le gardien », « Représailles », « Camaraderie », « Le défi », toutes vertus issues d'une Antiquité de convention et du monde militaire, qui devront être pratiquées pour permettre l'édification et la puissance du Reich.

¹⁶ HITLER, Adolf, *Mein Kampf*, p. 277.

¹⁷ Ibid., p. 454.

¹⁸ Ibid., p. 455.

Le nu guerrier doit également servir d'étalon de référence, de canon d'imitation pour les sujets de l'Empire, appelés à faire de leur corps une œuvre esthétique semblable à la sculpture. Le nu guerrier a ainsi une fonction d'émulation : il représente le fort idéal de pierre que la faible et charnelle réalité devra incarner grâce à l'effort et à une discipline « d'acier ». L'émulation esthétique et éthique, propre à toute représentation du corps nu sous le III^e Reich, se double ici d'une vocation pédagogique : la bellicosité, signalée par les armes et la posture du nu, indique sans méprise possible la fin nécessaire, mais aussi, à en croire le discours du Parti, obligatoire, de l'effort de formation et conformation du corps, la guerre.

Le nu guerrier nazi, modèle et source d'émulation, est inspiré et dérivé d'un canon culturel classique du patrimoine occidental, le nu grec.

Le soin apporté au travail des proportions, à la parfaite symétrie des corps, à la représentation d'une tension dans la maîtrise et la sérénité fait immédiatement songer à la statuaire grecque, même si le nu guerrier nazi s'en distingue par l'hypertrophie du torse et une certaine redondance musculaire, autant d'éléments qui contreviennent à la recherche grecque de l'harmonieuse proportion. En outre, la virilité hyperbolique et agressive, la saillance des muscles éloigne du *kouros* éphébique grec.

Il demeure que nous rapprochons spontanément cette statuaire du modèle grec antique. Le nu nazi se livre, par effet de citation, à la reprise de genres ou de motifs célèbres, immédiatement reconnaissables. Un bas-relief de Herbert Nikolaus Lang, intitulé *Den Helden* (Aux héros) imite ainsi une stèle funéraire du Céramique athénien : les deux personnages sont représentés de face, côte à côte, sur un petit podium qui surplombe une inscription, réalisant ainsi une sorte d'oraison funèbre pétrifiée aux morts de la guerre.

Une frise d'Arno Breker évoque, nous en reparlerons, la frise du Parthénon, tandis que *Le vengeur*, du même artiste, aux prises avec un long serpent mêlé à son torse et à ses membres, fait surgir l'image du Laocoon.

Mais l'inspiration du nu guerrier nazi n'est pas grecque de manière exclusive et univoque. Çà et là apparaissent des éléments troublants, qui semblent témoigner d'un syncrétisme désinvolte ou douteux, propre à intriguer voire à irriter l'observateur puriste.

Nous prendrons ici deux exemples de projets dus à Arno Breker, deux esquisses pour des bas-reliefs monumentaux respectivement destinés à orner l'axe Nord-Sud de Germania et la future *Soldatenhalle* de la capitale du Reich. Le premier bas-relief, intitulé *Der Wächter*, représente un guerrier en tension, dont le corps, en appui sur sa jambe gauche, esquisse un mouvement vers l'avant, parallèle à celui du glaive qu'il dégage. Ce « gardien », qui fait front face à un invisible ennemi, est affublé d'attributs clairement grecs : le drapé de la cape, mise en mouvement par le vent et fixée autour du cou, mais aussi, et plus significativement, le bouclier rond de l'hoplite grec, l'*hoplon*, posé au pied d'un rocher et dont Breker nous présente la face interne. L'artiste pousse la précision jusqu'à nous en montrer le *porpax*, ce brassard central qui sert à l'arrimer à l'avant-bras, et l'*antilabé*, la poignée que saisit la main gauche du guerrier pour fixer le bouclier et en empêcher tout mouvement de jeu. Un élément, cependant, apparaît anachronique et peu pertinent dans l'équipement de ce *Wächter* grec : il s'agit de son épée, dont la lame évoque plus un *gladius* romain qu'un *xiphos* hellénique, plus étroit. S'agit-il d'une erreur, d'une négligence de l'artiste ? Si c'est le cas, Breker se répète dans notre second exemple, un projet de frise monumentale pour la *Soldatenhalle* de Berlin.

Intitulée *Auszug zum Kampf* (Départ pour le combat), cette frise évoque avec insistance celle du Parthénon. Les chevaux, notamment, en semblent tout droit issus. Le travail du drapé est, là encore, d'inspiration grecque. Mais, une fois de plus, les glaives des combattants rappellent plus Rome qu'Athènes ou Sparte et, élément décisif, les soldats représentés brandissent des *aquilae*, ces mats surmontés d'aigles qui étaient les emblèmes des légions romaines. Peut-on plaider l'inadvertance de Breker ? Le soin érudit, la quasi-acribie apportée, dans *Der Wächter*, à la représentation de la face interne de l'*hoplon* exclut toute désinvolture ou ignorance de la part de l'artiste. Nous pensons bien au contraire que Breker affecte cette juxtaposition absurde d'éléments grecs et romains d'une signification. Chez lui comme chez Thorak, Netzer, Lang ou Meiler, autres artistes du nu guerrier, l'Antiquité, signalée par les armes, le drapé, le travail du muscle, représente un monde qui est moins disparu qu'éternellement présent, permanent dans la mémoire culturelle de l'Occident et constitutif d'un archétype atemporel du guerrier. Ce qui intéresse le sculpteur, comme l'architecte Speer ou Hitler lui-même dans l'Antiquité, c'est sa valeur anhistorique, sa charge d'éternité : de même que les œuvres de l'Antiquité ont bravé les millénaires et ont été léguées en partage à une postérité reculée, de même l'art du III^e Reich sera-t-il lui aussi patrimoine et canon pour les siècles des siècles.

Le fait de mêler des éléments grecs et romains ajoute à cette visée : en juxtaposant *hoplon* et *gladius*, chevaux du Parthénon et *aquilae* romaines, Breker fond et coule un archétype de l'Antiquité en soi, une synthèse gréco-romaine qui semble anachronique ou absurde à l'historien mais qui est, dans le contexte idéologique du III^e Reich, non seulement recevable mais aussi bienvenue. Cette représentation syncrétique du guerrier antique, à la fois grec et romain, est la représentation d'un archétype appréhendé sous le jour de la race, de l'unité d'une substance raciale commune aux deux prestigieux peuples de l'Antiquité méditerranéenne. Grecs et Romains appartiennent en effet, dans leur originelle pureté, à la glorieuse et puissante famille des conquérants germanique-nordiques, qui se sont soumis le bassin méditerranéen, puis le monde. L'hoplite légionnaire est donc moins un contresens que l'illustration artistique et propagandistique du discours de la raciologie nazie : dans *Mein Kampf*, là encore, Hitler parle de « *la communauté raciale* »¹⁹ qui unit et confond Grecs, Romains et Germains. On pourrait ici multiplier les références de discours, traités de raciologie, manuels scolaires, articles d'anthropologie qui, de 1933 à 1945, développent et réitèrent inlassablement cette idée²⁰.

La fonction et le message du nu guerrier nazi vont donc au-delà de l'émulation et de l'intimidation dont nous parlions plus haut. Il s'agit, par ce syncrétisme de la représentation, de manifester la prétention du Reich à régénérer l'idéal germanique-nordique jadis incarné par l'excellence grecque et romaine. Ce message est proprement expansionniste : le discours généalogique et raciologique des nazis, qui affirme la germanité et la nordicité des Grecs et des Romains, implique que les Allemands contemporains, qui sont les plus purs et les plus dignes descendants des conquérants nordiques des origines, sont peu ou prou partout chez eux, partout, en tout cas, où quelque civilisation d'importance a laissé en héritage un patrimoine culturel issu du génie créateur d'une race à la fois conquérante et edificatrice. Les motifs et citations antiques des nus nazis n'ont donc rien de coquet, d'ornemental ou de convenu : ils affirment, au cœur de Berlin, l'unité d'une substance raciale, la régénération nationale-socialiste de la force et des vertus gréco-romaines, la prétention à la conquête de terres irrédentes, et l'intangibilité, la permanence, la continuité d'une humanité germanique-nordique qui, du Grec au Romain, puis du Gréco-Romain à l'Allemand contemporain demeure telle qu'en elle-même, éternelle et vaillante si les lois de la race sont respectées et si sa supériorité est jalousement préservée.

¹⁹ Ibid., p. 470.

²⁰ Nous renvoyons ici à la première partie de notre thèse, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris I et TU Berlin, sous la direction de Robert Frank et d'Etienne François, décembre 2006.

La virilité belliqueuse et marmoréenne du nu guerrier nazi représente donc l'épiphanie à la fois glorieuse, sereine et agressive d'un nouvel archétype de la race, d'un canon à la fois esthétique et éthique, manifeste des prétentions eugéniques et des ambitions géopolitiques du nouveau Reich. Matrice et modèle, source d'émulation, le nu guerrier affiche le projet nazi de renouveler l'histoire glorieuse d'une race belle, créatrice et conquérante par la géographie d'un *Lebensraum* impérial, espace vital aux corps athlétiques et hostiles d'un peuple allemand régénéré. Par une curieuse ironie de l'histoire, et au moment où les projets architecturaux de *Germania* disparaissaient sous les bombes alliées, les environs du stade olympique de Berlin furent le théâtre du martyre des corps guerriers : dans une ancienne carrière, à quelques encablures de la grande scène des Jeux de 1936, furent fusillés, de 1941 à 1945, des milliers de déserteurs de la Wehrmacht.



Arno Breker, *Der Wächter*. Projet d'un bas-relief monumental pour l'axe nord-sud à Berlin. Source : *Die Kunst im Deutschen Reich*, 1940.



Arno Breker, *Auszug zum Kampf*, projet de bas-relief monumental pour la *Soldatenhalle* de Berlin.

Source : *Die Kunst im Deutschen Reich*, 1940.

La bossa nova, les États-Unis et la France

Un exemple de transferts culturels triangulaires

ANAÏS FLÉCHET

Au cours des années 1960, la découverte de la bossa nova a été vécue par de nombreux musiciens français sur le mode de la rencontre amoureuse. Cependant, si le genre musical issu des influences mêlées de samba et de *cool jazz* fut une révélation pour certains²¹, sa diffusion auprès du public français s'avéra plus complexe. Alors que les premières mélodies d'Antônio Carlos Jobim (Tom Jobim) participèrent au succès du film de Marcel Camus, *Orfeu negro*, en 1959, le terme bossa nova apparut en France en 1962 et on ne peut parler de véritable mode brésilienne avant 1965, date de la sortie du film de Claude Lelouch, *Un homme et une femme*, et de la création du label de Pierre Barouh, Saravah.

²¹ Entretien avec P. Barouh, Paris, 11/09/2003.

Rencontre amoureuse ou désir d'exotisme, l'engouement des Français pour la bossa nova ne peut être compris sans revenir sur le temps long des échanges culturels entre le Brésil et la France. Échanges musicaux tout d'abord : les Français ont dès les années 1910 accordé une attention particulière aux musiques brésiliennes et mis à l'honneur des genres aussi divers que la *maxixe*, la samba et le *baião*. Échanges artistiques et intellectuels ensuite : la mode de la bossa nova participa à un regain d'intérêt pour le Brésil, manifeste à partir des années 1950 dans des domaines aussi divers que le cinéma défendu par Glauber Rocha, l'architecture autour d'Oscar Niemeyer, la littérature incarnée par l'écrivain bahianais Jorge Amado et les études anthropologiques dominées par la figure de Claude Lévi-Strauss.

Pour autant, nous ne pouvons réduire la mode de la bossa nova à la simple manifestation d'une sympathie artistique préexistante entre le Brésil et la France. Véritable phénomène international²², cette mode résulta de l'inversion et de la complexification croissante des échanges musicaux entre l'Amérique latine et l'Europe à partir des années 1940. L'intérêt suscité en France par ce genre musical participait à la construction d'une *Euro-Amérique a contrario*²³, soit à l'inversion des termes de l'échange entre l'Europe, pensée jusqu'alors comme productrice exclusive de formes et de pratiques artistiques, et le sous-continent américain. Il relevait également d'une configuration culturelle triangulaire entre l'Amérique latine, les États-Unis et l'Europe, née de la Seconde Guerre mondiale. La musique populaire brésilienne fit son entrée sur la scène nord-américaine au début des années 1940, à la faveur de la politique de bon voisinage mise en place par le président Roosevelt à destination des États latino-américains²⁴. Au cours de la décennie, le succès de la chanteuse Carmen Miranda et les dessins animés sud-américains de Walt Disney (*Saludos Amigos* en 1942, *The Three Caballeros* en 1944) firent des États-Unis l'espace de réception privilégié des rythmes brésiliens à l'étranger. Sièges des principales industries culturelles du pays²⁵, les villes de New York et Los Angeles devinrent des pôles d'attraction majeurs pour les artistes brésiliens désireux d'entamer une carrière internationale, jouant ainsi le rôle de centres culturels autrefois attribué à Paris²⁶. Nombre de sambas brésiliennes parvinrent dès lors aux Français *via* les compagnies nord-américaines qui en avaient acquis les copyrights²⁷ et donnèrent lieu à des échanges culturels entre Paris, Rio de Janeiro et le pôle bicéphale New-York/Los Angeles.

Aussi la mode de la bossa nova en France s'inscrit-elle à la fois dans le cadre des relations culturelles entre la France et le Brésil et dans celui des « transferts culturels triangulaires » entre la France, les États-Unis et le Brésil. Cette notion, définie par Michel Espagne à propos des relations

²² Après avoir bouleversé le paysage culturel brésilien, la bossa nova obtint des succès d'envergure aux États-Unis, en Europe (France, Italie et dans une moindre mesure Angleterre Portugal, Allemagne) et au Japon.

²³ L'expression est d'O. Compagnon : « L'Euro-Amérique *a contrario*. Y eut-il des modèles latino-américains en Europe ? », colloque international *L'histoire des mondes ibériques avec François-Xavier Guerra : rencontres, parcours, découvertes*, Université Paris I / UMR 8565, Paris, 15 novembre 2003..

²⁴ Sur le rôle joué par l'Office of the Coordinator of Inter-American Affairs dans le la diffusion de la musique populaire brésilienne aux États-Unis, voir TOTA (A. P.), *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 93-107, 114-128. Sur la « diplomatie musicale » de Vargas voir PERRONE (C. A.) et DUNN (C), « *Chiclete com banana*. Internationalization in Brazilian Popular Music » in *Brazilian Popular Music and Globalization*, Gainesville, University Press of Florida, 2001, p. 11-12.

²⁵ PORTE (J.), « L'horizon américain », in J. P. Rioux et J.F Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 29-71.

²⁶ Cf. CARELLI (M.), *Cultures croisées. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découverte aux temps modernes*, Paris, Nathan, 1993.

²⁷ L'examen des partitions de samba éditées en France et conservées à la BNF est à cet égard significatif. Alors qu'une seule des 45 partitions d'avant-guerre indique un copyright américain, c'est le cas de 63 sur 402 pour les années d'après-guerre.

intellectuelles entre la France, l'Allemagne et la Russie au XVIII^e siècle, désigne une modalité de l'échange artistique ou intellectuel mettant en présence trois aires culturelles distinctes. Pensé sur le mode de la traduction, le transfert culturel prend en compte le contenu mais également les conditions de possibilité de l'échange – supports techniques, réseaux, espaces de circulation. L'attention portée aux médiations permet d'éclairer des échanges bilatéraux (entre la France et la Russie) de la présence d'un tiers (l'Allemagne). En effet, au cours du passage d'un pays à un autre, l'objet échangé subit des « réfractions liées aux spécificités nationales des itinéraires empruntés »²⁸. La notion de transfert culturel triangulaire constitue donc un outil précieux pour analyser ces médiations et effets de filtre ; créée pour analyser les pratiques intellectuelles des élites européennes du XVIII^e siècle, elle possède une valeur heuristique propre, permettant d'analyser la circulation de pratiques musicales populaires²⁹ entre la France, les États-Unis et le Brésil dans la seconde moitié du XX^e siècle. Avant de devenir une passion française, la bossa nova fut une mode nord-américaine : c'est cet itinéraire, fait d'adoptions et d'adaptations successives, que nous proposons d'étudier.

The girl from Ipanema ou l'épopée américaine de la bossa nova

Née au Brésil en 1958 de la rencontre entre le guitariste João Gilberto, le compositeur Antônio Carlos Jobim et le poète Vinicius de Moraes, la bossa nova devint un véritable phénomène de mode aux États-Unis entre 1962 et 1965. La découverte par le public et les artistes américains de ce genre musical, connu également sous le nom de *Brazilian Jazz*, se fit en plusieurs étapes. À l'égal de l'Europe, l'Amérique du Nord découvrit les premières mélodies de Tom Jobim à la sortie du film *Orfeu negro* qui obtint la Palme d'Or à Cannes en 1959 et l'Oscar du meilleur film étranger l'année suivante. Les mélodies chantées par les héros noirs du film marquèrent les esprits et devinrent une référence pour nombre de musiciens nord-américains, dont le flûtiste Herbie Mann qui déclarait en 1999 : « Anyone who has seen *Black Orpheus* can surely recall the haunting, primal feelings the movie evoked and the music that counterpointed the dark, erotic story line (...) When I left that theatre, however, my feelings about Brazil, its music, and music in general had been forever transformed (...) the movie seared Brazil forever in my being »³⁰. Avec plus de 700 enregistrements réalisés aux États-Unis, la bande originale du film fut également un succès populaire que découvrirent avec surprise ses interprètes brésiliens lors de leurs premiers séjours américains. Agostinho dos Santos racontait ainsi sa stupéfaction quand, à son arrivée à New York, il fut reconnu par un chauffeur de taxi dont la femme écoutait du soir au matin les airs de *Black Orpheus*³¹. Réalisé par un Français, le film donnait à voir et à entendre le Brésil aux Américains, signe que la configuration triangulaire mise en place dans les années d'après-guerre ne fonctionnait pas à sens unique. Le phénomène répond en ce sens à l'analyse de Michel Espagne : « Diverses constellations triangulaires sont possibles et peuvent se

²⁸ ESPAGNE (Michel), *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 157.

²⁹ Au Brésil, l'expression *música popular* désigne des musiques urbaines créées dans les milieux populaires et/ou objet d'une consommation de masse. L'acception brésilienne est donc plus proche de la *popular culture* américaine que de la *musique populaire* française, qui correspondrait elle à la musique définie comme folklorique au Brésil (rurale et anonyme). Nous retenons ici le sens brésilien de musique populaire qui couvre les domaines français de la chanson, de la variété et de la musique de danse.

³⁰ Cité par PERRONE (C. A.), « Myth, Melopeia, and Mimesis *Black Orpheus*, *Orfeu*, and Internationalization in Brazilian Popular Music » in *Brazilian Popular Music... op. cit.*, p. 59.

³¹ CASTRO (R.), *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 321

relayer. Aussi bien dans la recherche sur les transferts trilatéraux que bilatéraux, il s'agit davantage d'une processualisation que d'un véritable bilan d'un échange culturel où les trois parties donnent et reçoivent »³².

De fait, l'axe transatlantique ne fut pas le seul responsable de la découverte du *Brazilian Jazz*. Au cours des années 1950, les grandes tournées de musiciens nord-américains en Amérique latine furent l'occasion d'échanges artistiques : Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Nat « King » Cole et Billy Ekstine entreprirent des voyages au Brésil où ils improvisèrent, au hasard des rencontres, avec des interprètes du pays. Quincy Jones, qui participa à la tournée brésilienne de Dizzy Gillespie en 1956, évoque une de ces sessions dans son autobiographie : « Un après-midi (...) Dizzy a fait un bœuf avec le petit groupe régulier de samba. (...) Quand la rythmique brésilienne a attaqué sur un rythme de samba, Dizzy y a intégré sa trompette be-bop. Pour la première fois, on a été témoins de la fusion jazz-samba »³³. En 1961, l'organisation de l'American Jazz Festival au théâtre municipal de Rio de Janeiro fut l'occasion de plus amples échanges. La manifestation était le premier acte d'une tournée musicale latino-américaine³⁴ organisée par le Département d'État dans un esprit proche de la politique de bon voisinage de Roosevelt – deux ans après la révolution cubaine, l'Amérique latine était l'objet d'une attention particulière du gouvernement Kennedy. Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Tommy Flanagan, Kenny Dorham, Zoot Sims et les autres musiciens américains qui participèrent à la tournée découvrirent la bossa nova au cours de *jam sessions* durant lesquelles ils tentèrent d'en acquérir les bases rythmiques et harmoniques. Enregistré à la suite de ces soirées, *Hot Stuff from Brazil*³⁵ de Kenny Dorham constitue l'une des premières traces des échanges entre jazz et bossa³⁶. Il n'obtint pas cependant le succès de *Jazz Samba*, le disque gravé par le guitariste Charlie Byrd à son retour du Brésil en février 1962³⁷. Produit par Creed Taylor pour Verve, celui-ci comptait avec la participation du saxophoniste Stan Getz et comprenait des thèmes de Tom Jobim, Baden Powell et Ary Barroso. En dépit de l'utilisation répétée du terme samba (dans les titres du disque et des morceaux) et de l'incursion effectuée dans le répertoire du *sambista* Ary Barroso, la tonalité de cet album était très nettement bossa nova à l'image du titre phare *Desafinado* – un style auquel Charlie Byrd avait initié Stan Getz grâce aux disques achetés lors de sa tournée brésilienne³⁸. Aux dires de Tom Jobim, le résultat laissait à désirer : « Non seulement ils se trompent dans les accords, mais en plus ils n'énoncent pas correctement la mélodie »³⁹. *Jazz Samba* fut pourtant un succès commercial : lancé en avril 1962, l'album fut vendu à plus d'un million d'exemplaires, resta 70 semaines dans la liste des meilleures ventes de *Billboard* et obtint un Grammy Award⁴⁰. Il constitua également le point de départ de la carrière brésilienne de Stan Getz qui enregistra la même année *Big Band Bossa Nova* – signe des temps, la bossa nova était désormais en mesure de s'imposer sur le marché américain sans être présentée sous l'étiquette « samba ».

En novembre 1962, le concert *Bossa Nova : New Brazilian Jazz*, organisé au Carnegie Hall par la maison de production américaine Audio Fidelity et le ministère des Affaires étrangères brésilien,

³² ESPAGNE (Michel), *op. cit.*, p. 176

³³ Quincy Jones *par Quincy Jones*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 129.

³⁴ La tournée passait ensuite par São Paulo et Buenos Aires. Cf. A. Millarch « Um disco com histórico concerto no municipal », *O Estado do Paraná*, caderno *Almanaque*, Curitiba, 01/03/1973, p. 1

³⁵ 1961, West Wind (G) WW 2015

³⁶ De retour aux États-Unis, Zoot Sims, Curtis Fuller et Dizzy Gillespie enregistrèrent également des bossas. Cf. *The Dizzy Gillespie Quintet*, New York, 1962, Philips PHM 200-048.

³⁷ 1962, Verve/MGM 2304195

³⁸ Getz est considéré à tort comme l'introducteur de la bossa nova aux États-Unis : il découvre ce genre musical à Washington en 1962 et se rendit au Brésil pour la première fois en 1975.

³⁹ À propos de l'interprétation de *Desafinado*, cité par I. Lemayrie *Latin Jazz*, Paris, Buchet-Chastel, 2003, p. 106

⁴⁰ CABRAL (S.), *Antônio Carlos Jobim. Uma biofráfia*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1997, p. 170.

permet à la bossa nova de s'imposer sur la scène musicale nord-américaine. João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Agostinho dos Santos, Luís Bonfá, Oscar Castro Neves et Sérgio Mendes participèrent à l'événement au cours duquel ils présentèrent, pour la première fois aux États-Unis, une version originale de chansons dont le public avait eu un aperçu à travers les interprétations de jazzmen. Malgré les ratés liés au défaut d'organisation et à l'inexpérience de certains jeunes musiciens, la manifestation ne fut pas le désastre annoncé par la presse brésilienne⁴¹ : elle permit l'organisation d'autres concerts à New York et à Washington (Jacqueline Kennedy reçut les musiciens à la Maison Blanche) ainsi que la signature de nombreux contrats entre firmes américaines et interprètes brésiliens ; elle initia des échanges musicaux entre les jazzmen présents dans la salle (Miles Davis, Peggy Lee, Gerry Mulligan entre autres) et les artistes brésiliens dont certains décidèrent de s'installer à New York. Ainsi, peu de temps après le concert, Stan Getz rencontra Tom Jobim, João et Astrud Gilberto avec lesquels il enregistra en mars 1963 son quatrième disque de bossa nova : *Getz/Gilberto*⁴². Ce dernier obtint un succès sans précédent grâce au titre *The Girl from Ipanema*, interprété en anglais par Astrud Gilberto (2 millions d'exemplaires vendus, 4 Grammy Awards et 96 semaines au top des meilleures ventes en 1964)⁴³.

Ultime étape du processus de découverte initié par *Orfeu negro* en 1959, le concert de Carnegie Hall fut aussi le point de départ de la mode de la bossa nova aux États-Unis. Bien qu'aucune étude systématique n'ait été réalisée sur ce point, plusieurs indices nous permettent de conclure au fort impact du mouvement musical brésilien sur les artistes et le public nord-américains au cours des années 1963 et 1964. Premier indice, le nombre d'enregistrements de thèmes brésiliens ne cessa d'augmenter. Aux interprétations de jazzmen toujours plus nombreuses s'ajoutèrent alors les disques de musiciens brésiliens installés aux États-Unis. Le succès aidant et les perspectives de carrières au Brésil étant retombées avec l'apparition de nouveaux courants musicaux, une véritable colonie de musiciens brésiliens vit le jour entre New York et Los Angeles. Aux côtés des traditionnels percussionnistes (Milton Banana, Edison Machado, Dom Um,), elle comprenait des compositeurs (Tom Jobim, Carlos Lyra, Luiz Bonfá), des arrangeurs (Eumir Deodato, Moacir Santos, Oscar Castro Neves), des pianistes (Sérgio Mendes, Luiz Eça, Walter Wanderley), des guitaristes (Rosinha de Valença) et des chanteurs (João et Astrud Gilberto, Sylvinha Telles, Wanda Sá)⁴⁴. La présence des arrangeurs est ici significative : pour la première fois, le Brésil n'exportait pas une matière musicale brute (un rythme, une voix, une mélodie), mais un produit fini. Cependant, les meilleures ventes de bossa nova consacèrent le résultat de collaboration entre artistes américains et brésiliens : *Getz/Gilberto* en 1964 et *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* en 1967⁴⁵.

L'examen des autres vecteurs de diffusion de la musique populaire – concerts, édition de partitions, radiodiffusion, télévision, cinéma – mène à des conclusions similaires : la bossa nova donna naissance au cours des années 1963 et 1964 à une pratique musicale américano-brésilienne ; elle bénéficia des industries culturelles états-uniennes et son audience atteint des records grâce à l'aura de certains interprètes américains. Les malentendus et polémiques soulevés par les succès du *Brazilian Jazz* constituent un dernier indice de ce phénomène de mode. Au Brésil, la question de l'adaptation de la bossa nova au public américain fut le sujet de critiques virulentes : l'interprétation et

⁴¹ Cf. CASTRO (R.), *op. cit.*, p. 330.

⁴² Verve 314521414-2

⁴³ *The Girl from Ipanema* est aujourd'hui encore un des titres les plus exécutés et enregistrés au monde. Cf. DE SOUZA (T.), « Bossa nova : les accords de la démocratie » in *MPB. Musique populaire brésilienne*, Paris, Cité de la musique/RMN, p. 132.

⁴⁴ CASTRO (R.), *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 115.

⁴⁵ 1967, Reprise F-1021/1021

la traduction des textes furent l'objet de critiques de la part des créateurs de la bossa nova⁴⁶ et la tentative du chorégraphe nord-américain Lennie Dale de créer une danse bossa nova fut également réprouvée⁴⁷ – la spécificité de la bossa nova par rapport aux autres musiques latino-américaines ayant pénétré le marché américain était justement de ne pas être une danse. Le choix, effectué par le producteur Creed Taylor, de la version anglaise de *Girl from Ipanema* chantée par Astrud Gilberto, au détriment de la version portugaise de João Gilberto, suscita de l'incompréhension dans le milieu musical. Plus radicale, la critique conservatrice dénonça la perte d'identité de la musique brésilienne à l'étranger et partant, l'illusion de l'exportation en masse de la bossa nova aux États-Unis : « afin de répondre aux intérêts des trusts mondiaux du disque, on prétend exporter un produit chaque jour moins brésilien » écrivait ainsi José Ramos Tinhorão⁴⁸. De fait, le succès de la bossa nova aux États-Unis donnait des arguments au courant traditionaliste qui voyait dans ce genre la preuve d'une américanisation de la vraie musique populaire brésilienne, soit de la samba des noirs de Rio de Janeiro, qu'il entendait défendre⁴⁹. Les présupposés idéologiques liés à l'essentialisme noir et au refus de toute modernisation n'empêchaient pas ce discours d'être pertinent sur un point : la bossa nova connut une première phase d'adaptation aux États-Unis dont les effets se firent sentir lors de sa diffusion en Europe.

Jazz ou chanson ? La bossa nova en France

La mode de la bossa nova en France ne résulte pas exclusivement du passage par les États-Unis; elle concerne aussi bien le milieu du jazz que de la chanson française et certains des promoteurs les plus importants de ce genre auprès du public français ont eu un rapport direct avec le Brésil, à l'image du chanteur Pierre Barouh qui, après avoir découvert *Desafinado* à Lisbonne, partit à Rio en 1961, dessinant ainsi une autre configuration triangulaire⁵⁰. Cependant, les musiciens et les critiques de jazz ont été les principaux acteurs de la diffusion du genre en France, où l'apparition du nom bossa nova fut la conséquence de la mode nord-américaine. L'expression fut utilisée pour la première fois dans le numéro de novembre 1962 de la revue *Jazz Hot* dans lequel trois articles définissaient « la bombe » brésilienne en relation avec le jazz nord-américain. Présentée en termes techniques comme « un rythme 2/4, une sorte de samba plus *swingante* et moins violente que son aînée et qui donne presque une impression de 4/4 [dans laquelle] la batterie marque, en l'accentuant subtilement, l'up-beat dans la trame rythmique », la bossa nova était avant tout une source d'inspiration pour les jazzmen : « tout a commencé il y a plus de deux ans, lorsque Charlie Byrd puis Dizzy Gillespie en tournée en Amérique du Sud découvrirent ce nouveau rythme brésilien. L'un et l'autre furent séduits par l'idée d'improviser sur les thèmes déjà classiques de la bossa nova comme *Desafinado* ou *One*

⁴⁶ La question des traductions fut à ce point douloureuse pour Tom Jobim que le musicien se décida à apprendre l'anglais pour les réaliser lui-même. Cf. S. Cabral, *op. cit.*, p. 170, 198, 228, 302.

⁴⁷ *Querido Poeta. Correspondência de Vinicius de Moraes*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 267.

⁴⁸ RAMOS TINHORÃO (J.), *O Samba agora vai... A Farsa da música popular no exterior* (littéralement : « La samba à présent s'en va... La farce de la musique populaire brésilienne à l'étranger »), Rio de Janeiro, JCM, 1969, p. 10.

⁴⁹ NAPOLITANO (M.), WASSERMAN (M. C.), « Desde que o samba é samba : a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira », *Revista Brasileira de História*, v. 20, n° 39, São Paulo, 2000, p. 179-181.

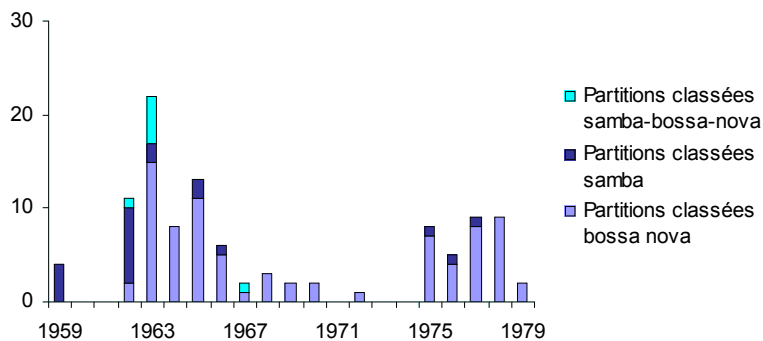
⁵⁰ Entretien avec P. Barouh, Paris, 11/09/03.

note *samba* écrits par les compositeurs brésiliens Antonio Carlos Jobim et Newton Mendonça »⁵¹. L'ambiguïté de la phrase est significative des chemins de la découverte : la bossa nova est définie par un contenu brésilien (un rythme, des mélodies) et par une « idée » américaine (la pratique de l'improvisation) ; elle n'existe encore qu'en tant que Brazilian Jazz *via* les États-Unis.

Dans le domaine de l'édition musicale, l'expression bossa nova apparut également en novembre 1962. La version française de *Corcovado* (Tom Jobim-Vinicius de Moraes) réalisée par Eddy Marnay fut la première à être publiée sous cette étiquette. La date du 11 décembre 1962 inscrite sur l'exemplaire conservé à la BNF (le dépôt légal) permet de conclure à une parution dans le courant du mois de novembre. Notons que *Corcovado* ne fut pas la première bossa nova éditée en France, mais la première éditée comme telle. Avant novembre 1962, les partitions de bossa étaient présentées comme « samba lente » ou « samba boléro », un usage qui tendit à disparaître en 1963 à mesure que le terme bossa nova était adopté par le public. La réédition de *Loin de toi* (Ferreira-Barouh) est à cet égard significative : classée « samba lente » en 1962, la chanson fut qualifiée de « bossa nova » en 1963. L'étiquette « samba-bossa-nova », traduite quelque fois par « samba nouvelle vague » et utilisée jusqu'en 1963, est également caractéristique de cette phase de découverte. De fait, l'année 1962 fut le point de départ de l'édition de bossas dont le graphique suivant résume les grandes lignes :

Consulter le tableau

L'édition de bossa nova en France (1959-1979)



Source : BNF

À partir de 1962, l'industrie du disque s'intéressa également à la bossa nova qu'elle commercialisa comme du jazz. Eddie Barclay produisit les premiers disques du guitariste Baden Powell sous le label « Blue Star » réservé aux artistes de jazz et de blues⁵² et la maison de production Fontana présenta l'album *Luiz Bonfá. Le roi de la bossa nova* en des termes similaires. Le rôle de légitimation attribué au jazz et aux États-Unis apparut encore plus nettement dans la presse musicale. À l'image des rédacteurs de *Jazz Hot*, la curiosité des journalistes envers la bossa nova dérivait avant tout de celui des jazzmen américains auxquels ils vouaient un véritable culte⁵³. Une critique de *Dizzy on the French*

⁵¹ J. Tronchot, « Qu'est-ce que la bossa nova ? », *Jazz Hot* n° 181, novembre 1962, p. 6.

⁵² RUPPLI (M.), LUBIN (J.), *The Blue Star/Barclay Jazz Sessions. A Discography*, Paris, AFAS, 1993, p. 50-56, 67-69, 76-78.

⁵³ TOURNES (L.), *New Orleans sur Seine. Histoire du Jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

Riviera évoquait « cette nouvelle chose brésilienne dont Dizzy raffole », « le brillant compositeur Antônio Carlos Jobim » dont les morceaux « n'ont rien à envier aux chansons de Richard Rogers ou de Duke Ellington » et « la réflexion de Miles : "lorsque je veux apprendre quelque chose, c'est encore Dizzy que je vais entendre" »⁵⁴.

Ainsi, la référence au jazz fournit les éléments d'introduction et de comparaison essentiels à la première diffusion de la bossa nova en France au cours des années 1962-1964. Les transferts culturels triangulaires ne se limitèrent pas cependant à l'ordre du discours : ils présidèrent aux logiques de l'industrie culturelle. Avant d'être interprétée par des musiciens brésiliens de renommée internationale comme Tom Jobim, Toquinho et Vinicius de Moraes dans les années 1970, la bossa fut présentée en concert par les jazzmen américains comme Gillespie et Getz⁵⁵ qui se produisaient dans des salles parisiennes et dans des festivals organisés en province. Les disques de jazz enregistrés aux États-Unis et distribués en France permirent également de faire connaître les standards de bossa nova au public. Les critiques de *Jazz Hot* en rendirent compte sans grand enthousiasme⁵⁶ : tout en reconnaissant le « génie » des interprètes, certains s'indignaient de l'aspect « commercial » de ces productions⁵⁷ – une condamnation sans appel pour l'époque par opposition au « jazz pur » qu'incarnaient le be-bop et le hard-bop. Au même titre que les concerts et les disques, les partitions servirent de support aux transferts culturels triangulaires. Les maisons d'édition musicale françaises traitèrent bien souvent avec leurs homologues américaines auxquelles les auteurs brésiliens avaient cédé les droits relevant de l'exploitation internationale de leurs œuvres⁵⁸. Pratique commune dans les milieux du jazz, l'édition illégale de partitions permit aussi à la bossa nova de pénétrer la scène française à partir des États-Unis, comme en témoigne la création en 1974 du premier *Real Book*, un recueil de standards que les musiciens, professionnels et amateurs, se revendaient sous le manteau⁵⁹.

L'étude des principaux vecteurs de diffusion de la musique populaire – concerts, disques, partitions – confirme donc l'hypothèse des transferts culturels triangulaires. Nommée et introduite dans le milieu du jazz, la bossa nova connut en France des débuts confidentiels liés à une certaine fascination américaine. Si elle permit de légitimer le genre et de ne pas le confondre avec une nouvelle musique de danse en provenance des Amériques, l'assimilation de la bossa au jazz fut aussi l'origine de malentendus. Elle fonctionna comme un filtre, empêchant notamment de percevoir la place spécifique accordée au chant. Dépouillé et sophistiqué, le *canto falado* (chant parlé) caractéristique de la bossa nova consistait à intégrer la voix à l'ensemble instrumental, comme un autre timbre, sans étalage de virtuosité. Les musiciens américains le remplacèrent par des parties instrumentales faisant une large part à l'improvisation ou par une voix puissante qui rompait avec l'intimité brésilienne – les interprétations d'Ella Fitzgerald et Frank Sinatra sont typiques de ce déplacement⁶⁰. Suivant leur exemple, les Français s'intéressèrent peu au chant de la bossa nova avant la fin des années 1960. Dans la première phase de découverte, la bossa nova fut vécue comme une modalité du jazz, elle ne devint chanson qu'à la fin des années 1960, quand des musiciens français, venus de la variété et non

⁵⁴ RENAUD (H.), « Dizzy Gillespie, *Dizzy on the french Riviera* », *Jazz Hot* n° 181, novembre 1962.

⁵⁵ IOKAMIDIS (D.), « Au-delà du cool », *Jazz Hot*, n° 225, Paris, novembre 1966, p. 17-19, 35, 37.

⁵⁶ En 1963, six numéros de la revue évoquent la bossa nova, soit plus d'un numéro sur deux.

⁵⁷ IOKAMIDIS (D.), « Lalo Shifrin, *Bossa nova : New Brazilian Jazz* », *Jazz Hot*, n° 188, Paris, juin 1963, p. 39.

⁵⁸ Sur les 107 partitions de bossa nova éditées en France et conservées à la BNF, 64 font mention d'un copyright étranger, 17 d'un copyright américain.

⁵⁹ Le *Real Book* original comportait 435 standards de jazz dont 20 portaient la mention « bossa ».

⁶⁰ Ella Fitzgerald, *Desafinado*, 1962, Verve VK10274.

du jazz⁶¹, s'essayèrent à l'interpréter à l'image de Pierre Barouh, Françoise Hardy, Marie Laforêt, Claude Nougaro, Georges Moustaki, Maxime le Forestier ou Nicoletta.

Quant au public, s'il est difficile de mesurer l'approche musicale qu'il privilégia, il est sûr que le passage de la bossa nova par les États-Unis l'influença comme l'attestent les lettres adressées à Vinicius de Moraes par ses admirateurs français. À l'image d'Yves Charles Guénoun, ils découvrirent la bossa nova « au hasard d'une écoute de *Jazz Samba* »⁶² et n'écoutèrent que dans un second temps les disques de musiciens brésiliens. Par ailleurs, le rôle matériel et symbolique joué par le jazz dans la diffusion de la bossa nova en France n'échappa pas aux critiques brésiliens. En 1968, Júlio Medaglia notait le succès de João Gilberto en France et l'expliquait en ces termes : « la musique brésilienne ayant intégré le marché nord-américain fut immédiatement exportée dans le reste du monde au milieu des *twists*, *hully gully*, *jazz* et autres bossas »⁶³. Curieusement, les analystes français ne firent pas preuve de la même lucidité : à la fin des années 1960, la part américaine de la bossa nova fut effacée à mesure que la mode brésilienne s'imposait sur les scènes françaises. Au cours des entretiens que nous avons effectués auprès de musiciens et producteurs français ayant travaillé un répertoire brésilien, la médiation américaine ne fut jamais évoquée. De même, les articles de presse, pochettes de disques et partitions ne firent plus mention du passage des artistes brésiliens par les États-Unis à partir de la fin des années 1960. La référence américaine avait permis la découverte d'une musique brésilienne qui ne répondait pas aux horizons d'attentes des Français (une autre danse latine), mais contredisait le discours de l'authenticité que les « amoureux du Brésil » entendaient tenir. Artistes et intellectuels français commençaient en effet à dénoncer les clichés associés au pays tropical, à la samba et aux femmes sensuelles ; ils rejetaient les « brésiliannades⁶⁴ », qualificatif donné aux adaptations françaises des sambas brésiliennes des années d'après-guerre, au nom d'une meilleure connaissance de la culture musicale du pays. Rythmé par les termes voyage, initiation, sources et origines, le discours de l'authenticité tendait à essentialiser la musique brésilienne et en critiquer toute transformation par un tiers. Partant, le passage par les États-Unis se devait d'être gommé en dépit du formidable succès de *The Girl from Ipanema*. La prééminence des entreprises américaines sur le marché mondial du divertissement fit cependant obstacle à cet oubli volontaire. Exemple parmi d'autres, Georges Moustaki aime à raconter comment il traduisit la chanson de Tom Jobim, *Aguas de Março* (*Les eaux de mars*), en compagnie de son auteur afin de rester au plus près du texte brésilien. Soucieux de ne pas modifier le sens de la chanson, il téléphona au compositeur et se rendit compte que celui-ci, qu'il imaginait à Rio, se trouvait à quelques mètres de lui, à New York⁶⁵. L'anecdote souligne le rôle central joué par les États-Unis dans la circulation internationale de la musique populaire brésilienne à partir des années 1960. Sans nier la portée de rencontres musicales franco-brésiliennes, elle relativise le discours de l'authenticité et permet d'apprécier la portée des transferts culturels triangulaires définis plus hauts. Certes la bossa nova fut une rupture dans l'histoire des échanges musicaux entre la France et le Brésil, mais une rupture qui n'aurait pu avoir lieu sans l'intermédiaire des États-Unis.

⁶¹ Sacha Distel avait interprété des bossas dès 1962 mais il venait du milieu jazz. Cf. « La Bossa Nova, le Jazz et Sacha Distel », *Jazz Hot*, n°182, Paris, décembre 1962, p. 21-22.

⁶² VMcp 320(5), Arquivo Vinicius de Moraes, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

⁶³ MEDAGLIA (J.), « Balanço da Bossa Nova » in Augusto de Campos (dir.), *Balanço da Bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 88.

⁶⁴ Entretien avec G. Moustaki, Paris, 30 août 2004.

⁶⁵ *Id.*

Les artistes canadiens à Paris

Entre 1878 et 1914

CAROLINE FRANCOIS

La participation⁶⁶ du Canada et du Québec à l'Exposition universelle de 1878 à Paris marque le début d'une véritable présence canadienne à Paris⁶⁷. Cette contribution tentera de souligner la part

⁶⁶ Caroline François prépare sous la direction d'André Kaspi une thèse sur Le lobby canadien à Paris et sa contribution à l'affirmation du Canada sur la scène internationale, 1878-1919.

⁶⁷ AUDET (Louis-Philippe), « Le Québec à l'Exposition Internationale de Paris en 1878 », *Cahiers des Dix*, 32, 1967, p. 125-178.

des artistes au sein de la communauté canadienne à Paris, d'en montrer les spécificités pour mesurer en quoi la formation d'artistes canadiens à Paris a pu participer au renforcement des relations franco-canadiennes. A cette occasion nous quantifierons la communauté canadienne à Paris afin d'en isoler les artistes pour mieux étudier leur mode de vie et l'impact que la capitale a pu avoir sur eux⁶⁸.

Ce n'est qu'à partir de 1882, grâce à la création du commissariat canadien à Paris, que l'on peut véritablement commencer à chiffrer le nombre de Canadiens et notamment d'artistes résidant dans la capitale. Le commissariat⁶⁹, embryon de représentation diplomatique sans réel pouvoir, est tout d'abord une agence commerciale du gouvernement québécois puis du gouvernement canadien⁷⁰. Hector Fabre⁷¹ est nommé à la tête du commissariat en 1882, il y reste jusqu'à sa mort en 1910. Durant ces années, il publie un journal intitulé *Paris-Canada* dont la parution irrégulière nous prive parfois de certaines données⁷², mais constitue toutefois une source d'information importante. Les articles décrivent les aspects économiques, botaniques, géographiques du Canada et comportent de nombreuses publicités notamment pour les compagnies de navigation assurant les liaisons entre l'Europe et le continent américain⁷³. *Paris-Canada* propose surtout une rubrique le plus souvent dénommée : « les Canadiens à Paris » mentionnant les noms, adresses, origines et résidences des Canadiens de passage à Paris qui se sont fait immatriculer au commissariat canadien. Cette inscription leur permet de recevoir du courrier, de trouver aide et assistance pour un voyage ou leur implantation en France, de lire les journaux nationaux et de se tenir au courant des affaires du pays. *Paris-Canada* ne prend en compte que les personnes effectuant cette démarche volontairement, celles effectuant généralement un séjour de longue durée.

Les informations de *Paris-Canada* sont à compléter par celles des archives de l'École des Beaux-arts⁷⁴, de l'Académie Jullian⁷⁵, et du Louvre⁷⁶ qui conservent les registres de matricules et les dossiers personnels des élèves. Bien que lacunaires, ces données permettent, lorsqu'elles sont comparées avec le dépouillement des livrets des Salons effectués par Sylvain Allaire⁷⁷, d'établir la présence d'artistes canadiens à Paris, de connaître leur origine, leur lieu de résidence, leur formation dans la capitale et la durée de leur séjour. Les récits de voyage⁷⁸ de différents touristes canadiens de cette

⁶⁸ A ce jour une seule exposition rétrospective a été organisée sur le thème des artistes canadiens à Paris. *Canadian in Paris 1867 – 1914*, Art Gallery of Ontario, 1979

⁶⁹ Le commissariat, sans changer souvent d'arrondissements, a eu plusieurs adresses à Paris : 19 rue Grammont 2^e arr. jusqu'en octobre 1884 puis 30 rue La Rochefoucauld 9^e arr. jusqu'en juillet 1885, puis 76 boulevard Haussmann 8^e arr. jusqu'en avril 1887 puis 10 rue de Rome 8^e arr. jusqu'en juillet 1911, pour s'établir enfin 17-19 boulevard des Capucines 2^e arr.

⁷⁰ PENISSON (Bernard), « Le commissariat canadien à Paris (1882-1928) », *Revue d'histoire de l'Amérique française (RHAF)*, 34, 3, 1980, p. 357-376.

⁷¹ Hector Fabre (1834-1910) fait partie d'une famille de notables canadiens-français et il est le neveu de Georges-Etienne Cartier père de la confédération canadienne. Après des études de droit, il devint avocat et journaliste avant d'être élu député puis sénateur. PENISSON (Bernard), « Les commissaires du Canada en France 1882-1928 », *Etudes Canadiennes*, 9, 1980, p. 3-22.

⁷² La parution de *Paris-Canada* s'interrompt notamment pendant cinq mois en 1890.

⁷³ Les annonces de ces compagnies permettent de suivre les années où des liaisons directes entre la France et le Canada sont assurées. Les périodes où il n'y en a pas, les Canadiens doivent venir en France en passant soit par les États-Unis soit par l'Angleterre et cela a un impact à la baisse sur le nombre de canadiens arrivant en France.

⁷⁴ Série AJ⁵².

⁷⁵ Série 63 AS 1 à 9.

⁷⁶ Registres des copistes LL 1 à LL 33.

⁷⁷ ALLAIRE (Sylvain), *Les artistes canadiens aux salons de Paris de 1870 à 1914*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1985.

⁷⁸ JAUMAIN (Serge), « Paris devant l'opinion canadienne-française : les récits de voyages 1820-1914 », *RHAF*, 38, 4, 1985, p. 549-568.

période permettent de combler l'absence de descriptions de la vie de ces artistes, hormis quelques lettres conservées dans leurs papiers personnels⁷⁹.

La communauté canadienne en France

Lors de séjours hors du pays natal, les voyageurs ont tendance à se regrouper, à se loger dans les mêmes hôtels, à fréquenter les mêmes quartiers et les mêmes cercles. Les Canadiens venant en France ne dérogent pas à cette règle. La communauté peut être divisée en plusieurs catégories socioprofessionnelles : les hommes d'affaires, les politiciens, les voyageurs, les ecclésiastiques, les étudiants et les artistes. Entre 1882 et 1899, le commissariat compte annuellement entre cent et cinq cents personnes inscrites, chiffres qui augmentent de cinq à neuf cents entre 1900 et 1914, excepté pour l'année de l'Exposition universelle à Paris en 1900 qui constitue un pic avec 1 490 personnes inscrites au commissariat. Cette manifestation attire de nombreux touristes canadiens venus admirer le *Pavillon du Canada* distinct pour la première fois de celui du Royaume-Uni : un pas symbolique vers l'autonomie du Dominion. Malgré tout, la communauté reste peu nombreuse, particulièrement si on la compare à la communauté américaine de Paris⁸⁰. Plusieurs raisons peuvent expliquer ces chiffres à commencer par l'image négative du régime de la Troisième République au Canada liée à l'expulsion de France des congrégations religieuses à partir de 1880⁸¹, la modestie numérique de la population canadienne, l'économie émergente et timide et les coûts très élevés des traversées transatlantiques.

La rubrique « Canadiens à Paris » paru dans *Paris-Canada*, permet de mettre en perspective le groupe des artistes par rapport à l'ensemble de la communauté canadienne parisienne et d'estimer le nombre de Canadiens ayant vécu à Paris entre 1882 et 1910 pour un court, moyen ou long séjour à environ dix mille⁸². Parmi eux, en recoupant les différentes sources et dépouillements⁸³ environ deux cents artistes canadiens sont venus étudier ou compléter leur formation dans la capitale entre 1882 et 1914, ce qui représente 2 % du total des Canadiens à Paris. Ces chiffres montrent une forte croissance par rapport à la période antérieure⁸⁴. Une centaine d'entre eux est clairement identifiée comme ayant étudié à Paris et présenté des œuvres dans un des quatre principaux salons de la capitale⁸⁵ donnant, au moment de l'inscription, une notice biographique pour le catalogue. Les livrets des salons⁸⁶ indiquent leurs date et lieu de naissance, adresse parisienne, et les noms des

⁷⁹ Les archives du Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa conservent la correspondance de plusieurs peintres. Celle d'Henri Beau est conservée au musée des Beaux-arts du Québec

⁸⁰ En 1888 la communauté américaine en France est estimée à 7 000 personnes dont 1 000 artistes, dont 500 habiteraient Paris. OUDIN (Delphine), *La société américaine de Paris à la Belle Epoque vue par le « New-York Herald »*, édition parisienne (1897-1905), mémoire de maîtrise, Université Paris I, 1992, p 12.

⁸¹ LAPERRIÈRE (Guy), *Les congrégations religieuses : de la France au Québec 1880-1914*, T. 1, *Premières bourrasques 1880-1900*, Québec, PUL, 1996 ; T. 2 *Au plus fort de la tourmente 1901-1904*, Québec, PUL, 1999 ; T. 3 *Vers des eaux plus calme 1905-1914*, Québec, PUL, 2005.

⁸² SIMARD (Sylvain), « Les visiteurs canadiens à Paris 1884-1908 », dans GRISE (Y.), MAJOR (R.), *Mélanges de littératures canadiennes françaises et québécoises offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 302.

⁸³ ALLAIRE (Sylvain), *op.cit.* et LACROIX (Laurier), *Essai de définition des rapports entre la peinture française et la peinture canadienne au XIX^e siècle*, Relations France-Canada, Cahier n°3, Paris, Centre culturel canadien, 1975.

⁸⁴ Laurier Lacroix identifie trois peintres canadiens à Paris entre 1800 et 1850 puis huit entre 1850 et 1875.

⁸⁵ Il existe 4 salons majeurs pour cette période : le *salon des artistes français* héritier de celui des artistes vivants, le *salon de la Nationale* né d'une scission avec le précédent en 1890, le *salon des artistes indépendants* créé en 1884 pour permettre à des artistes refusés au Salon d'être exposés et enfin le *Salon d'automne* né en 1903.

⁸⁶ ALLAIRE (Sylvain), *op.cit.*, avant propos .

professeurs dont ils ont suivi l'enseignement. Il faut compléter ces informations par les dossiers d'élèves de l'École des Beaux-arts⁸⁷ ou de l'Académie Jullian. Y figurent la date d'inscription et de réussite au concours d'entrée de l'École, les lettres de recommandations de professeurs canadiens ou américains et celles de responsables d'ateliers parisiens tel Bonnat ou Gérôme ; s'y trouvent également les lettres d'introduction, signées par le commissaire canadien Hector Fabre ou par les ambassadeurs britanniques ou américains en poste à Paris. En effet, certains étudiants ontariens ayant étudié aux États-Unis passent plus facilement par les ambassades britanniques ou américaines plutôt que par le commissariat canadien dont le rôle diplomatique ambigu⁸⁸, la francophonie avérée⁸⁹ et la notoriété moindre auprès des professeurs français dissuadent sans doute les étudiants.

Selon les indications que contiennent ces dossiers, les étudiants canadiens sont originaires à 43 % de l'Ontario, à 30 % du Québec, à 12 % des provinces maritimes et à 4,3% de Colombie britannique. Ces chiffres reflètent ceux de la répartition de la population canadienne sur le territoire à la fin du XIX^e siècle. Les autres étudiants se déclarant de nationalité canadienne ne sont pas nés au Canada, mais aux États-Unis pour 4,3%⁹⁰, en Angleterre pour 2,2%⁹¹ et pour les autres en Suède 1%⁹², en Ecosse 1%⁹³, et en Australie 1%⁹⁴. Se distinguent une majorité d'anglophones, notamment d'Ontariens. Plus fortunés que les Canadiens français, plus proches des États-Unis, pour ces jeunes gens de la bourgeoisie et de l'aristocratie anglophone le voyage en Europe constitue traditionnellement un passage à l'âge adulte⁹⁵. Les femmes représentent 40% de l'effectif global, chiffre important compte tenu de l'éducation plus rigoureuse et des conditions d'études artistiques plus difficiles pour les jeunes filles. Ce sont toutes des anglophones issues de l'élite, pour lesquelles le séjour en France permet de goûter à une vie plus libre, loin du carcan imposé par les règles sociales de leur milieu⁹⁶.

Les artistes canadiens à Paris

⁸⁷ Le dossier de Suzor-Coté à l'École des Beaux-arts (AJ⁵² 277) mentionne sa date d'entrée à l'École le 11 juillet 1892 et ses lettres de recommandation à l'atelier Bonnat par Bonnat lui-même le 16 juin 1891 et par le commissaire canadien Hector Fabre le 20 juin 1891.

⁸⁸ Hector Fabre n'obtiendra jamais la reconnaissance officielle du commissariat ni par les autorités canadiennes ni par la France. Le commissariat a un rôle de prospection d'immigrants français pour le Canada et non une mission de représentation diplomatique. PENISSON (Bernard), « La représentation du Canada en France au début du 20^{ème} siècle (1900-1914) », *Études Canadiennes*, 33, 1992, p. 59-72.

⁸⁹ Hector Fabre est le frère de Monseigneur Edouard-Charles Fabre (1827-1896), nommé premier archevêque de Montréal en 1886

⁹⁰ Franklin Peleg Brownell né à New Bedford au Massachusetts ; Charles Eugène Moss né au Nebraska mais a enseigné au Canada ; Mattie Dubé née aux États-Unis, canadienne par son mariage avec Louis Théodore Dubé ; Frédérick Charles Vipont Ede né dans le Montana mais jeunesse à Toronto et Montréal.

⁹¹ John Arthur Fraser né à Londres mais émigre au Canada à l'âge de 20 ans ; Robert Harris né en Angleterre, émigre au Canada à l'âge de 7 ans.

⁹² Caroline Marie Benedicks-Bruce, canadienne par mariage avec William Blair Bruce.

⁹³ William Brymner émigre au Canada à l'âge de 2 ans.

⁹⁴ Edmund Wyly Grier né à Melbourne, mort à Toronto.

⁹⁵ WESTLEY (Margaret W.), *Grandeur et déclin, l'élite anglo-protestante de Montréal 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, 331 p.

⁹⁶ FAHMY-EID (Nadia) et THIVIERGE (Nicole), « L'éducation des filles au Québec et en France (1880-1930) », dans FAHMY-EID (Nadia) et DUMONT (Micheline), *Maitresses de maison, maitresses d'école ; femmes, famille et éducation dans l'histoire du Québec*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 191-219.

Paris, capitale des arts sous la Troisième République⁹⁷, surpasse en notoriété Londres ou Munich et attire des artistes de toutes parts : « Il n'est guère de peintre de quelque importance, de la Pologne au Portugal, des États-Unis au Japon, qui n'y [à Paris] ait accompli une partie de sa carrière »⁹⁸. Paris s'impose dans l'imaginaire des artistes comme le lieu de l'accomplissement. Suzor-Coté éclaire cette idée quand il écrit : « Je suis, passant par Paris incomparable, devenu peintre »⁹⁹. Les artistes canadiens ne font qu'emboîter le pas de leurs voisins qui, depuis le milieu du XIX^e siècle, se rendent nombreux dans la capitale française¹⁰⁰. Plusieurs peintres canadiens sont d'ailleurs allés étudier aux États-Unis avant de venir en France¹⁰¹. Avant d'envisager un séjour à Paris, l'apprentissage du français s'avère indispensable pour pouvoir suivre les cours et comprendre les commentaires des maîtres. Toutefois certains Canadiens anglophones comme nombre d'Américains préfèrent suivre les cours dans leur langue maternelle comme ceux de l'Américain Richard Miller.

L'effet de groupe joue souvent pour les artistes qui rejoignent à Paris des compatriotes afin de se faire introduire et de se faire aider dans leurs démarches. De même il est fréquent que les artistes fassent plusieurs séjours à Paris, voire s'y installent pour de longues périodes¹⁰². Soit le succès rencontré lors du retour au Canada rend nécessaire un second séjour afin de ramener de nouveaux tableaux et favoriser ainsi ses ventes et sa carrière au Canada. Soit la vie à Paris est jugée plus stimulante artistiquement et l'acclimatation a si bien réussi que le retour au pays s'avère difficile et ils ne font que de brefs séjours destinés à vendre des tableaux ou rendre visite à leur famille¹⁰³.

Les élèves canadiens présents à Paris se soumettent au même système de formation que les futurs artistes français¹⁰⁴. Les plus chanceux et les plus talentueux des peintres canadiens ont réussi à entrer aux Beaux-Arts ; ce fut le cas pour au moins huit d'entre eux dont cinq Québécois francophones¹⁰⁵. Voici ce qu'en 1891 Bonnat, professeur aux Beaux-Arts dit à son élève Suzor-Coté : « d'où êtes-vous jeune homme ? du Canada répondit Suzor, continuez, jeune canadien, reprit Bonnat il y a une longue route pour arriver à la perfection mais vous l'avez trouvée »¹⁰⁶. Les épreuves d'admission à l'École comprennent notamment un oral ou un écrit au choix du candidat qui nécessite

⁹⁷ PROCHASSON (Christophe), *Les années électriques 1880 – 1910*, Paris, La Découverte, 1991.

⁹⁸ Conférence de Jacques Thuillier au Collège de France en 1984.

⁹⁹ LACROIX (Laurier), *Suzor-Coté, lumière et matière*, Musée du Québec et Musée des Beaux-Arts du Canada, 2002, p 89.

¹⁰⁰ « Le Voyage de Paris, les Américains dans les écoles d'art 1868-1918 », *Les dossiers du Musée de Blérancourt*, n° 1, Paris, RMN, 1990, 85 p.

¹⁰¹ Comme Paul Peel (Pennsylvania Academy of Fine Arts of Boston), Wyatt Eaton (National Academy of Design of New-York) ou Alexander Young Jackson (Art institute of Chigago).

¹⁰² William Brymner vit à Paris pendant 6 ans entre 1878 et 1884.

¹⁰³ Paul Peel réside à Paris de 1881 à 1892 date de sa mort et ne retourne au Canada qu'en 1882-1883 et en 1890 à l'occasion d'une importante vente à Toronto.

¹⁰⁴ L'École des Beaux-arts est dominée par de grands professeurs tel Gérôme, Bonnat, Bouguereau et Boulanger. Ces peintres sont les garants du strict respect du style académique et de la peinture d'histoire. Les études se déroulent selon un cursus bien précis avec des cours de dessin, sculpture, dessin ornemental, perspective, anatomie, histoire générale, littérature, histoire et archéologie, et histoire de l'art et esthétique. Les élèves passent un examen d'entrée dont les admissions ont lieu chaque année en mars et août. Comme le précise le règlement de 1884 les étudiants étrangers doivent remplir les obligations imposées aux élèves français. Une fois admis, les élèves reçoivent un matricule qui leur donne accès à tous les ateliers de l'École. L'inscription à des ateliers sans avoir réussi le concours est possible mais il faut pour cela une lettre de recommandation du responsable de l'atelier. Plusieurs concours sont organisés par trimestre, semestre, par année, ils permettent de remporter des médailles et des sommes d'argent. D'autres ateliers ou académies en ville permettent aux peintres de se perfectionner en multipliant les travaux d'après modèle, souvent les après – midi car les cours sont moins chers mais les professeurs ne viennent qu'une fois par semaine, toujours le matin. Ce qui fait que de nombreux élèves attendront des semaines et parfois des mois avant de confronter leur travail au regard du maître.

¹⁰⁵ Les huit admis sont Huot, Bridgman, Moran, Longman, Larose, Saint-Charles, Franchère et Suzor-Coté.

¹⁰⁶ LACROIX (Laurier), *Suzor-Coté, lumière et matière*, op. cit. p 60.

un niveau de français assez correct, pénalisant ainsi les anglophones. Toutefois il faut préciser ici que contrairement à une idée très répandue il n'y avait pas d'épreuve de langue française proprement dite visant à écarter les étudiants étrangers¹⁰⁷.

Les autres artistes suivent les enseignements de l'Académie Julian ou de l'Académie Colarossi qui, contrairement à l'École des Beaux-arts sont payants. Les maîtres comme Léon Bonnat, Jules-Joseph Lefebvre, Benjamin-Constant, Jean-Paul Laurens, Gustave-Rodolphe Boulanger, Tony-Robert Fleury ont ouvert des cours à Paris dont les tarifs avoisinent cent francs¹⁰⁸ par mois. L'ambiance dans les ateliers, parfois mixtes, est chahutante et grivoise. Cette atmosphère n'est pas jugée convenable pour l'auditoire féminin. De ce fait quelques cours sont réservés aux jeunes filles¹⁰⁹ mais elles payent le double des hommes¹¹⁰ car elles sont souvent considérées comme des oisives¹¹¹.

Pendant la formation parisienne, la visite des musées notamment le Louvre et le Luxembourg est un passage obligé pour se nourrir des grands maîtres et parfois les copier. Elle comprend également des promenades aux Jardins des Plantes et quelquefois aux abattoirs pour étudier l'anatomie des animaux. L'été, les ateliers ferment, les artistes canadiens, comme la majorité de leurs homologues français, partent visiter la province française et expérimenter la peinture en plein air. Leurs destinations préférées hormis la région parisienne avec la Vallée de Chevreuse et celle de l'Oise sont la Normandie et surtout la Bretagne¹¹². Les paysages, la ferveur religieuse et la culture populaire leur rappellent leur pays et les inspirent. Certains iront jusque dans le Midi, en Italie et même en Afrique du Nord¹¹³.

Même si le passage par Paris semble incontournable pour les artistes canadiens, tous n'ont pas les moyens de le concrétiser. En effet, le voyage, l'hébergement, les cours et le matériel nécessitent un budget conséquent. Les sources renseignent peu sur ces questions. Les artistes canadiens résident majoritairement entre le quartier latin et Montparnasse c'est également là où habitent un grand nombre d'artistes entre la fin du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale, à tel point que l'on peut parler d'une École de Montparnasse¹¹⁴. Le quartier latin figure parmi les quartiers les moins chers de la capitale avec les rues du Bac et Jacob, humides et malsaines. Les prix très modestes des logements réduits le plus souvent à une simple mansarde justifient cette localisation des artistes. Les quartiers périphériques comme les Ternes ou Courcelles sont également très appréciés des artistes en raison de la proximité des ateliers des grands maîtres. Ainsi, quelques-uns, plus fortunés, auront leur logement autour de la place Pigalle et de la Nouvelle Athènes¹¹⁵, haut lieu du milieu artistique du milieu du XIX^e siècle avec ses ateliers, théâtres et cabarets, symbole de cette vie parisienne inconnue au Canada. C'est d'ailleurs cette liberté au goût sulfureux que beaucoup de Canadiens viennent chercher en France. Beaucoup de récits de voyage se font l'écho de cette rencontre parfois difficile entre les mœurs des nuits parisiennes ou du théâtre et celles, plus prudes, des anglophones et des

¹⁰⁷ Décret de l'École des Beaux-arts de 1884 « les étudiants étrangers doivent remplir les obligations imposées aux élèves d'origine française ».

¹⁰⁸ Pour référence, une chambre d'hôtel modeste coûte 30 F par mois

¹⁰⁹ Notamment l'Atelier Alfred Stevens et l'Atelier Edouard Krug.

¹¹⁰ A l'Académie Julian un mois de cours coûte cinquante francs pour les hommes et cent pour les femmes. A l'Atelier Carolus-Duran le rapport est de trente francs pour les hommes et cent pour les femmes.

¹¹¹ Les femmes se rendent au Collège de France « plutôt pour étaler une jolie toilette que pour connaître l'influence de Jean-Jacques Rousseau sur la littérature de son temps » PARÉ (Edmond), *Lettres et opuscules*, Québec, Dussault et Proulx, 1899, p. 68.

¹¹² Elizabeth Armstrong Forbes, *Jeune fille de Pont-Aven*, vers. 1881-1883.

¹¹³ James Wilson Morrice, *Marché arabe, Tanger*, 1912.

¹¹⁴ *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 2000.

¹¹⁵ CENTORAME (Bruno), *La Nouvelle Athènes*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2001, 296 p.

catholiques¹¹⁶. Toutefois pour pouvoir témoigner de cette réalité parisienne et malgré les interdits de l'Eglise, nombre de visiteurs vont fréquenter ces lieux afin d'en rapporter tout le mal qu'ils en pensent : « on peut aimer une chose et ne pas la trouver salutaire »¹¹⁷.

Les Canadiens se rassemblent à Paris à l'occasion de diverses manifestations comme la fête de Saint Jean-Baptiste le 24 juin¹¹⁸ ou les déplacements en France d'hommes politiques canadiens¹¹⁹. Ils se regroupent dans différentes associations canadiennes, comme la Boucane, fondée par le sculpteur Louis-Philippe Hébert en 1893 ou la Canadienne, qui se réunissent tous les mois. Dans ces associations figurent à côté des artistes tous ceux qui comptent dans la communauté canadienne parisienne. L'un des animateurs de ces réunions est Paul Fabre, le fils du commissaire canadien Hector Fabre. Ce passionné de théâtre, membre de plusieurs cercles littéraires, va leur ouvrir la porte du milieu artistique et intellectuel parisien.

L'influence de Paris sur ces artistes

Les Parisiens de la Belle Epoque ont pu découvrir ces artistes canadiens à l'occasion de leur participation à des expositions, manifestations exceptionnelles, et bien sûr dans le cadre des Salons. Entre 1880 et 1914, les artistes canadiens ont exposé dans les quatre salons majeurs de la capitale¹²⁰ 783 toiles, sculptures et dessins dont près de six cents sont l'œuvre de 28 d'entre eux seulement. Ce sont pour la plupart des peintres figuratifs de sujets historiques, religieux et de paysages. Ceux qui exposent ne sont pas toujours les plus connus ou les plus représentatifs de cette communauté mais les plus appréciés et les plus proches du goût parisien de l'époque. Avoir une œuvre présentée au Salon c'est sortir de l'anonymat, surtout si on a la chance de remporter une médaille ou d'être remarqué par la presse. Plusieurs artistes canadiens ont remporté des médailles lors des salons¹²¹. Ces œuvres, fréquemment vendues au Canada grâce à la mention de la participation à un salon parisien, intéressent aussi quelquefois la clientèle française et même des personnalités illustres comme Sarah Bernhardt¹²². Mais bien souvent les artistes canadiens ne retiennent pas l'attention du public français et de la critique. Alexander Young Jackson le raconte dans ses mémoires¹²³ : « J'ai peint un paysage à Etaples qui a été accroché au Salon. Le seul commentaire que j'ai eu est un entrefilet dans un journal provincial « A.Y. Jackson, Paysage embrumé ». Quelques galeries exposent leurs toiles, le premier est William Blair Bruce en 1907 à la galerie Georges Petit (122 numéros) ensuite ce sera Caroline Armington en 1923 à la Galerie Simonson (105 numéros).

¹¹⁶ La foule puiserait dans le théâtre « l'esprit de légèreté, le goût des aventures romanesques et la dépravation des mœurs », CIMON (Henri), *Aux Vieux Pays, Impressions et Souvenirs*, Montréal, Beauchemin, 1913, p.48.

¹¹⁷ ROUTHIER (A. B.), *A travers l'Europe, Impressions et Paysages*, Québec, Typographie Delisle, 1881, p. 339-340.

¹¹⁸ La principale fête du calendrier québécois.

¹¹⁹ Visite du Premier ministre du Québec Honoré Mercier en 1891, du Premier ministre canadien Wilfrid Laurier en 1897, 1902, 1907 ou du maire de Montréal Raymond Préfontaine en 1902.

¹²⁰ Les artistes présentent leurs œuvres, tableaux mais aussi dessins et sculptures, à un jury, sauf pour celui des artistes indépendants qui accepte toutes les pièces. Les salons durent environ deux mois et des milliers de visiteurs se pressent dans les salles d'exposition.

¹²¹ Paul Peel en 1889, Suzor-Coté en 1901 ou Alfred Laliberté en 1905.

¹²² En 1890 elle a voulu acheter *Après le bain* de Paul Peel au salon des artistes français : jugé trop cher, le tableau partira finalement en Hongrie avant d'être racheté par un collectionneur canadien. Il est maintenant au Musée des Beaux-arts de l'Ontario.

¹²³ JACKSON, (A. Y.), *A painter's Country*, Clarke, Irwin & Co, 1958.

Lors de la participation du Canada aux expositions universelles de 1878 et surtout 1900, plusieurs artistes obtiennent des récompenses comme Louis-Philippe Hébert, Henri Beau ou Franklin Peleg Brownell¹²⁴. Certains sont honorés en France comme Louis-Philippe Hébert fait chevalier de la Légion d'honneur en 1904, et Suzor-Coté nommé officier de l'Académie en 1901. Chaque artiste récompensé fait l'objet d'un article élogieux dans *Paris-Canada*, dans les journaux canadiens et dans la gazette de leur ville natale.

D'après les sujets peints lors de leur période parisienne les artistes se divisent en deux catégories, ceux qui ont peint des sujets canadiens comme Reid¹²⁵ ou Harris et ceux qui au contraire ont traité des sujets français tel Brymner, Morrice ou Eastlake¹²⁶. De plus, plusieurs peintres font des copies destinées à la vente, notamment un couple de Canadiens, les époux Dubé qui passeront des longues heures au Louvre à copier Greuze et Murillo¹²⁷ avant de repartir les vendre au Canada¹²⁸. Ces copies sont une source de revenus non négligeable car ce sont souvent des commandes de la grande bourgeoisie commerçante canadienne pour qui la peinture française fait référence¹²⁹. Le prestige de Paris et les canons de la peinture académique parisienne, diffusés notamment par le commerce florissant des gravures, influencent le marché de l'art naissant outre-atlantique.

Le retour au Canada pour un artiste après un séjour à Paris est l'occasion d'une série d'honneurs allant d'expositions rétrospectives à l'achat de ses toiles par des particuliers ou par les autorités provinciales ou fédérales¹³⁰, à l'obtention d'un poste dans une académie de peinture contribuant ainsi à diffuser le style académique français au Canada et à encourager les élèves à faire un séjour à Paris.

Les artistes canadiens ont laissé peu de traces de leurs passages en France et il ne reste dans les musées nationaux qu'une dizaine de tableaux¹³¹. Etant donné le nombre réduit d'artistes canadiens présents à Paris il est difficile de parler d'une école canadienne à Paris, ou d'un courant artistique comme ce fut le cas avec les artistes américains¹³². Toutefois, il s'agit des principaux artistes canadiens¹³³ de la période qui participent à l'arrivée du Canada sur la scène internationale. Ils ont eu un écho et une notoriété importante à leur retour au Canada, renforçant la forte influence de la peinture académique française sur l'art canadien avant la Première Guerre mondiale, tant pour les artistes anglophones que francophones. Toutefois, contrairement aux peintres américains, peu de

¹²⁴ Hébert obtient une médaille de bronze en 1889 et une médaille d'argent en 1900 ; Beau une médaille de bronze en 1900 et Brownell une médaille de bronze en 1900.

¹²⁵ Il demande à des ouvriers français de poser pour lui dans des habits et des attitudes de bûcherons canadiens.

¹²⁶ Mary Bell Eastlake, *La mobilisation de 1914 : femmes de pêcheurs français regardant le départ de la flotte*, vers 1917.

¹²⁷ *La laitière, La cruche cassée* de Greuze ou *La naissance de la Vierge* de Murillo.

¹²⁸ LACROIX (Laurier), Les Artistes Canadiens Copistes au Louvre (1838-1908), *Annales d'Histoire de l'Art Canadien*, Volume II, no. 1 (1975), p. 54-70.

¹²⁹ LACROIX (Laurier), *Essai de définition*, *op.cit.* p. 42.

¹³⁰ Lors de son retour au Canada, Robert Harris reçoit du gouvernement la commande de *The fathers of Confederation* pour la décoration du Parlement à Ottawa. Le tableau a été détruit lors d'un incendie en 1917.

¹³¹ James Wilson Morrice, *Quai des Grands Augustins* conservé au Musée d'Orsay ; Clarence Gagnon, *Une rue à Caudebec* conservé au Musée des Beaux-arts de Troyes ; Charles Huot, *Le Bon Samaritain* conservé au Musée de Pontoise.

¹³² La toute récente exposition au musée du Louvre a montré la multitude et la complexité des liens entre les artistes américains et Paris. KENNEDY (Elizabeth) et MESLAY (Olivier), *Les artistes américains et le Louvre*, Paris, Hazan, Musée du Louvre éditions, Terra Foundation for American Art, 2006, 148 p.

¹³³ Alexander Young sera l'un des fondateurs du Groupe des Sept.

Canadiens ont suivi l'exemple des impressionnistes¹³⁴ souvent par peur de ne pas trouver d'acquéreurs au Canada. En effet, les galeristes canadiens n'ont pas acheté beaucoup de peintures avant-gardistes craignant de ne pas les vendre et aussi de choquer leurs clientèles. L'éducation du goût des collectionneurs canadiens a souvent été entravée par le conservatisme des élites catholiques¹³⁵ ou anglophones¹³⁶.

Après la Première Guerre mondiale, l'influence unilatérale de Paris sur le monde artistique prend fin. Même si Paris demeure dans les années 1920 et 1930 un foyer artistique important, d'autres centres culturels émergent et notamment New York. C'est donc tout naturellement que l'attraction des artistes canadiens se fera vers le voisin américain et non plus vers l'Europe.

¹³⁴ Notons les exceptions de James Wilson Morrice, Maurice Cullen et Emily Carr.

¹³⁵ « Les peintres français du jour à part quelques exceptions aussi rares qu'honorables se délectent à faire du nu scandaleux », TARDIVEL (Jules-Paul), *Notes de voyage en France*, Montréal, E. Sénécal et Fils, 1890, p. 192-193.

¹³⁶ « Il doit y avoir dans le tableau quelque chose d'émouvant, qui attire ceux qui sont insensibles à la technique » conseille Douglas Brymner à son fils William étudiant à Paris en 1886.

Le *Metropolitan Opera*,
scène lyrique internationale

AUDREY PAULMIER

A partir¹³⁷ du XIX^e siècle, époque de l'apogée de la création lyrique en Europe, l'opéra, expression artistique particulière née d'un syncrétisme entre le chant lyrique, la musique orchestrale et la mise en scène théâtrale, devient un objet privilégié des relations artistiques internationales. La place de l'opéra français dans une nouvelle capitale culturelle en expansion comme l'est New York au XX^e siècle constitue de ce point de vue un exemple éclairant dont le meilleur reflet est le répertoire des œuvres lyriques françaises présentées au *Metropolitan Opera (Met)* de New York. Dépassant une perspective musicologique s'arrêtant aux genres (opéra comique, Grand-opéra, opérette, opéra biblique...), il s'agit ici d'analyser la nature de ce répertoire, les différents enjeux posés par la mise en scène d'opéras français du XIX^e siècle pour un public anglophone du XX^e siècle, ainsi que les interprétations qu'elles suscitèrent.

New York, place culturelle mondiale

Capitale américaine de l'art

¹³⁷ Etudiante en DEA d'histoire contemporaine des mondes étrangers et des relations internationales, sous la direction d'André Kaspi. Mémoire soutenu, sous le titre « L'opéra français au *Metropolitan Opera* 1935-1972 », en septembre 2005 à l'Université Paris I, Panthéon-Sorbonne.

L'histoire culturelle de New York commence véritablement dans les années 1890¹³⁸, même si, dans le domaine musical, le *New York Philharmonic* est créé dès 1842. Après les révolutions de 1848 en Europe, beaucoup d'Allemands et d'Italiens y deviennent musiciens d'orchestre et d'opéra, et influencent ainsi le contenu des répertoires joués dans les grandes salles.

Tout au long du xx^e siècle, de nouveaux genres musicaux voient le jour à New York, notamment le *ragtime*, qui devient très vite populaire. Dans les années 1930, New York devient un haut lieu de la création musicale¹³⁹, avec la *Tin Pan Alley Music* – l'expression est utilisée pour désigner la 28^e rue où se sont installés de nombreux éditeurs de musiques populaire à la fin du xix^e siècle – et la comédie musicale, dont les grandes figures sont Georges Gershwin (1898-1937) et Leonard Bernstein (1918-1990). Cependant, au *Met*, les œuvres européennes restent des références et constituent l'essentiel des représentations. Opéras français, allemands et italiens en sont les principaux, même si d'autres répertoires, notamment américain, font quelques apparitions au programme. La position des institutions est le symbole même de l'opposition des genres : Broadway est située en face du *Met*, comme si l'opposition des deux styles musicaux prenait corps physiquement dans la ville.

Les programmes gouvernementaux

Dès le début des années 1930, la dépression provoque à New York une crise profonde dans tous les domaines, social, politique, économique et culturel. Mais c'est aussi à cette époque que la métropole devient un modèle de réussite, grâce à son maire Fiorello La Guardia (1882-1947). Le 30 avril 1939, lors de l'exposition internationale dont le thème est « bâtir le monde de demain avec les outils d'aujourd'hui », elle apparaît comme le symbole du modernisme architectural et artistique.

Dès septembre 1935, le premier projet fédéral, sous l'administration Roosevelt (1882-1947), le *Works Progress Administration (WPA)*¹⁴⁰ supervise tout un programme touchant essentiellement les arts graphiques, le théâtre, l'écriture et la musique, prenant le titre de *New Deal for the Arts*¹⁴¹. Grâce aux subventions étatiques, La Guardia fait de New York une capitale culturelle internationale, qui supplante, dès le début de la seconde Guerre mondiale, les métropoles européennes.

Le Metropolitan Opera, entre tradition et innovation

¹³⁸ WALLOCK (Leonard), *New York: 1940-1965*, Paris, Seuil, 1998, p. 292

¹³⁹ WEIL (François), *Histoire de New York*, Paris, Fayard, 2000, p. 203

¹⁴⁰ SABLOSKY (Irving), *American Music: The Chicago History of American Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 166

¹⁴¹ DIZIKES (John), *Opera in America, A cultural History*, New Haven, Yale University Press, 1983.

Un européanisme ancien

En 1883, la compagnie du *Met* fait ses débuts dans la nouvelle *Metropolitan Opera House*, à l'angle de Broadway et de la 39^e rue. Construit par de riches new-yorkais mécontents de ne pouvoir acquérir des loges à l'Académie de Musique, le bâtiment est dessiné par J.C Cady dans le plus pur style Renaissance tout en étant beaucoup plus massif et moderne dans l'architecture que les opéras européens de l'époque. La première saison, dirigée par Henry E. Abbey (1846-1896), est principalement composée de standards italiens et français. Aussi, dès cette période, le *Met* se constitue-t-il un répertoire essentiellement européen, italien, allemand et français. Dès 1891, Abbey engage Maurice Grau (1849-1907) comme metteur en scène afin de monter les œuvres dans leur langue originale.

Dès 1900, des artistes d'horizons divers se côtoient sur cette scène, et contribuent à son rayonnement international. Dans les années 1930, la direction n'hésite pas à faire appel aux grands musiciens et chefs d'orchestre européens, comme l'italien Arturo Toscanini (1867-1957) et le polonais Arthur Bodansky (1877-1939). Ce cosmopolitisme affiché joue un rôle important d'attraction sur le public lui-même issu, pour une partie, de l'immigration européenne. Les artistes du vieux continent se pressent alors au *Met*, qui rivalise avec Paris et Milan.

L'élargissement de l'auditoire grâce aux progrès techniques

Le *Met* a longtemps été perçu comme le « bastion de la richesse et du snobisme »¹⁴², tout au moins jusqu'au moment où il décide de démocratiser l'opéra par l'intermédiaire de la radio.

Le développement du phonographe, permettant de longs enregistrements grâce à l'introduction du microsillon en 1948, est aussi un facteur important dans ce processus. L'opéra, qui était jusqu'alors très élitiste en raison des droits d'entrée (un abonnement que seule une partie des New-yorkais peut payer), s'ouvre à tous. Grâce aux auditions radiophoniques du *Met*, initiées par son directeur, Edward Johnson (1878-1959) dans les années 1930, les Américains, puis plus tard les Canadiens, s'initient à l'opéra, notamment français.

Les « Metropolitan Opera Auditions on Air » sont des retransmissions d'une heure des auditions puis des représentations faites au *Met*, diffusées sur la *National Broadcasting Company*¹⁴³ (NBC), une station de radio créée à New York en 1926. La radio permet ainsi de populariser un genre musical dont l'accès était réservé jusqu'ici à un petit auditoire. Sur ce point, le *Met* fait donc figure

¹⁴² « Metropolitan Opera », JACKSON (Kenneth T.) (ed.), *The Encyclopedia of New York City*, New York, Yale University Press, 1995, p. 757.

¹⁴³ DIZIKES (John), *op. cit.*

d'innovateur. D'autant que les œuvres sont transmises dans leur intégralité, comme *Mignon* d'Ambroise Thomas (1811-1896) qui ouvre la saison 1933-1934. La régularité des émissions, toutes présentées par Milton Cross (1897-1975) qui devient un véritable « Monsieur Opéra »¹⁴⁴ au ton très personnel et anticonventionnel, contribue à leur grande popularité.

E. Johnson diversifie les programmes par des extraits chantés qui prennent alors le statut de classiques. Certains airs, comme « *L'Amour est un oiseau rebelle* » de *Carmen* de Bizet (1838-1875), deviennent des standards pour tous les mélomanes.

Jusqu'en 1954, ces émissions radiophoniques sont un fait unique : spécifiques à l'institution new-yorkaise, elles focalisent l'intérêt du public sur ses principaux interprètes tels Richard Tucker (1913-1975), Jan Peerce (1904-1984), Robert Merrill (1917-2004) et Leontyne Price (né en 1927), qui y incarnent régulièrement la musique française. Aussi, à cette époque, le *Met* semble-t-il indétrônable de sa place de première scène lyrique américaine, malgré la création du *New York City Opera* en 1943.

Mais, c'est surtout à partir des années 1960, avec la télévision et une importante production cinématographique, que l'opéra se popularise.

Une politique de modernisme

New York devient une métropole multiculturelle en raison de la diversité des origines de sa population et de la multitude des genres et créations artistiques qui y foisonnent.

L'opéra français, au début traduit en anglais puis laissé dans sa version originale, est interprété autant par des artistes francophones, souvent canadiens, qu'anglophones.

La ville est une terre d'immigration et de métissage culturel, et le *Met* en est un symbole. En effet, il est l'une des premières grandes formations lyriques à donner leur chance aux artistes noirs, notamment en engageant la contre-alto afro-américaine, Marian Anderson (1897-1993), qui devient une de ses principales artistes de la troupe et interprète-phare de *Carmen*.

Les années 1950 sont une période faste pour l'opéra aux États-Unis¹⁴⁵ ; elles marquent la résurgence du Grand-Opéra (Bellini, Donizetti, Rossini...) et de la musique baroque, laissée dans l'ombre depuis longtemps. Rudolf Bing (1902-1997), qui succède à E. Johnson en 1950 incite les artistes américains à créer leur propre style, ce qui donne naissance au *New York Opera*. Cette musique énergique, optimiste et aux airs naïfs se veut le reflet de l'esprit américain d'après-guerre,

¹⁴⁴ *Idem*

¹⁴⁵ *Ibid.*

mais ne peut cependant concurrencer l'art lyrique européen référent, car il appartient à un temps et à un espace précis qu'il ne peut dépasser, contrairement à l'opéra du XIX^e siècle constamment joué.

New York reste néanmoins un lieu privilégié de la vie musicale internationale :

Comédie musicale et musique symphonique, danse, opéra et chanson, tout sépare ces disciplines : publics, traditions et valeurs. Chacune se querelle. Mais à New York, pendant la guerre, beaucoup d'artistes ne l'entendent pas ainsi et multiplient leurs passages d'un genre à l'autre¹⁴⁶.

Les metteurs en scène adaptent alors au *Met* les opéras aux goûts du jour, comme l'adaptation de *Carmen* de Bizet, en 1943, par Billy Rose (1899-1966). L'oeuvre devient *Carmen Jones*, et le texte d'Hammerstein (1895-1960) remplace la cigarière et les toréadors sévillans par des soldats et des ouvrières afro-américaines. Le succès de cette « manipulation » artistique montre à la fois que le *Met* tente d'innover et d'« américaniser » son répertoire mais aussi que l'oeuvre française est un classique incontournable, même si des modifications y sont apportées. Ainsi, l'opéra new yorkais a pour souci de suivre l'évolution de la société contemporaine et d'être avant-gardiste, tout en préservant une tradition lyrique héritée de l'Europe du XIX^e siècle, en particulier française.

Un opéra français pour un public anglophone

Adaptation et choix des oeuvres

Rudolf Bing modernise les techniques scéniques et fait appel à des metteurs en scène de théâtre¹⁴⁷, comme Alfred Lunt (1892-1977), Margaret Webster (1905-1972) et Tyrone Guthrie (1900-1971), pour insuffler une nouvelle dynamique à la compagnie. Il renouvelle le répertoire, augmente les représentations en anglais des oeuvres étrangères et fait des incursions réussies dans le domaine de l'opérette, en particulier avec *La Périchole* de Jacques Offenbach (1819-1880), opéra-bouffe en trois actes dont la scène se déroule à Lima dans une auberge au XVIII^e siècle.

Dans cette période de l'italianisme au *Met*, l'opéra français garde une place privilégiée, en particulier la *Carmen* de Bizet, constamment prévue dans les programmes annuels de représentations, et le *Faust* de Gounod (1818-1893). Le choix des oeuvres françaises s'explique par comparaison avec les répertoires italien et allemand. En effet, le lyrisme français semble être le compromis entre l'emphase wagnérienne et le vérisme italien, ce qui le singularise dans la mise en scène et dans l'interprétation.

¹⁴⁶ MASSON (Alain), « Du Met à Broadway » in KASPI (André), *New York 1940-1950, Terre promise Terre d'abondance : l'emblème du rêve américain*, Paris, Autrement, 1995, p. 98.

¹⁴⁷ ROSENTHAL (Harold), WARRACK (John), *Dictionnaire de l'Opéra*, Paris, Fayard, 1974, p. 245.

Bing privilégie les chanteurs, metteurs en scène et chefs d'orchestre français pour jouer leur répertoire national. Jean-Louis Barrault (1910-1994) et Paul Emile Deiber y créent certaines productions, comme *Faust*, *Roméo et Juliette* de Gounod et *Werther* de Massenet (1842-1912). Personnalités des arts dramatiques, membres de la Comédie française, ils deviennent ainsi des portes-drapeaux du savoir-faire français, et apportent au *Met* la réputation d'être une scène de rencontres artistiques internationales.

Spécificité de l'opéra français

La musique lyrique du XIX^e siècle est constituée de trois grandes catégories : le Grand-opéra, l'opéra comique (mi chanté, mi parlé) et l'opérette, dont Offenbach est la figure emblématique.

L'influence italienne se ressent dans l'ornementation très riche des airs et dans la virtuosité vocale. Le chant prédomine alors sur la musique, comme dans *La fille du régiment* de Donizetti (1797-1848), jouée de nombreuses fois au *Met* et dont l'histoire se passe en 1805 quand les troupes napoléoniennes occupent le Tyrol.

Selon Jacques Chailley, se forge alors à Paris « l'esthétique grandiloquente de l'opéra historique, dit grand-opéra aux situations outrées et aux grands déploiements d'ensemble, aux effets musicaux sommaires et voyants »¹⁴⁸, soit un style épique et sérieux par opposition à l'opéra comique.

À cette époque, le romantisme, qui est d'abord un genre littéraire, influence de plus en plus l'écriture musicale. L'opéra romantique laisse une grande place à l'orchestre et réduit celle du langage emphatique. Aussi, « s'amorce une profonde mutation échelonnée du *Faust* de Gounod (1859) à *Carmen* de Bizet (1875)»¹⁴⁹ : un style français se crée véritablement sur des bases mélodiques renouvelées. Et, c'est cet opéra renouvelé que l'on retrouve sur la scène du *Met*, un siècle plus tard, preuve d'un choix de programmation orienté par cette teinte musicale si particulière qui se distingue des styles italiens et allemands.

Gounod et Offenbach ébranlent l'italianisme en cherchant constamment la musicalité et l'harmonie entre les notes et la langue française, pour donner à l'ensemble une cohérence et une vraisemblance toutes nouvelles. Mais, c'est l'opéra français le plus célèbre dans le monde, *Carmen*, qui remet en cause la séparation établie entre l'opéra à grand spectacle et le drame musical, en donnant une dimension tragique à un opéra comique. Pour la première fois sur la scène lyrique, une femme est libre et, de surcroît, vouée inexorablement à un destin fatal.

¹⁴⁸ CHAILLEY (Jacques), MAILLARD (Jean), *Cours d'histoire de la musique*. Tome III : XIX^e siècle, Paris, A. Leduc, 1983, p. 65

¹⁴⁹ *Idem*, p. 66

Néanmoins, si un style national voit le jour, l'opéra français reste perméable aux influences extérieures, notamment wagnériennes. Celles-ci touchent non le style mais la structure des œuvres, qui sont désormais coupées en scènes à partir du livret et non plus en morceaux musicaux, ce qui renforce l'idée de cohérence dans la mise en scène. Quant à l'opérette, qui signifie littéralement « petit opéra », elle est une forme d'opéra léger où les dialogues parlés remplacent les récitatifs et les sujets parodient souvent l'actualité.

Nous avons considéré que le XIX^e siècle peut s'étendre jusqu'en 1914, c'est pourquoi nous pouvons ajouter aux trois grandes catégories déjà évoquées celle de l'opéra de Claude Debussy (1862-1918), dite « musique impressionniste »¹⁵⁰. Ce genre nouveau, créé au début du XX^e siècle en France par ce dernier, recherche, par analogie à l'impressionnisme pictural, l'équilibre entre l'idée thématique et le revêtement musical. La sensibilité et la tonalité musicales s'affirment alors sur le raisonnement, et l'atmosphère prédomine sur la forme, comme en témoigne l'œuvre de Debussy *Pelléas et Mélisande*, jouée dès 1953 sur la scène new-yorkaise.

Le *Met* a donc toujours programmé des œuvres dont le style est considéré proprement français.

Une programmation sélective et éclectique, et constitution d'un patrimoine

Le *Metropolitan Opera* a rapidement choisi de mettre en scène les œuvres telles qu'elles avaient été écrites, c'est-à-dire dans leurs langues d'origine, car la traduction en anglais diminuait l'harmonie entre chant et musique orchestrale, et aseptisait en quelque sorte leur couleur originelle.

Pendant la guerre, les nombreux artistes européens installés à New York rejouent des musiques jusqu'ici oubliées. Le chef d'orchestre anglais Sir Thomas Beecham (1879-1961) conduit remarquablement le répertoire français au *Met*, surtout *Manon* de Massenet et *Louise* de Charpentier (1643-1704) très peu représentées ailleurs. Johnson ne laisse pas sa programmation atteindre par la guerre : à côté des œuvres germaniques, il fait jouer *La Juive* de Jacques Fromental Halévy (1799-1862) en 1944, montrant ouvertement son antinazisme mais aussi son admiration pour la création allemande.

De Johnson à la fin de la direction de Bing, de 1935 à 1972, dix-sept œuvres françaises ont été mises en scène au *Met*, nombre relativement faible par rapport aux deux autres grands répertoires mais qui devient important lorsque est prise en compte la fréquence des représentations.

À travers l'étude de la diversité des styles joués, nous avons perçu une volonté des différentes directions de s'ouvrir à l'innovation, autant dans la mise en scène que dans le choix des œuvres. Dès 1936, la *Metropolitan Opera Guild*¹⁵¹, association promouvant la vente d'abonnements et l'enseignement musical de la troupe dans les écoles, publie son magazine *Opera News* et plus tard

¹⁵⁰ FLEURY (Michel), *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 17

¹⁵¹ Organisation fondée en 1935 par Madame August Belmont.

ses *Annales*¹⁵², qui constituent une source particulièrement importante. Cette compilation réalisée par les archivistes du *Met* est unique car il semble qu'aucun autre opéra n'ait d'ouvrage similaire reprenant précisément le détail des représentations et des distributions. Le *Met* a constitué son propre patrimoine, en tant que scène de grande envergure nationale et internationale, grâce à un service d'archives qui lui est directement rattaché. Donc, au-delà des œuvres, la prise de conscience précoce d'être un acteur important dans l'évolution du genre est un fait singulier et propre à cet opéra.

Aussi, l'opéra français tient-il une place particulière dans le répertoire new-yorkais depuis la fin du XIX^es. En effet, sa singularité et sa popularité en ont assuré le succès, comme en témoigne la création en 1988 de l'Opéra français de New York, qui est la seule compagnie dédiée à l'art lyrique français aux États-Unis.

¹⁵² *Annals of the Metropolitan Opera, The Complete chronicle of performances and artsits*, New York, Metropolitan Opera Guild, 1989.

Le festival de Salzbourg et l'image de l'Autriche

De 1917 à 1955

AMÉLIE CHARNEY

Au début¹⁵³ du XIX^e siècle personne ne se soucie de savoir que Salzbourg est la ville natale de Mozart et les voyageurs qui s'y arrêtent viennent principalement s'y recueillir en mémoire de l'organiste Johann Michael Haydn (1737-1806) qui y vécut. Tout change en 1842, lorsqu'un monument est érigé en l'honneur de Mozart grâce au soutien financier du roi de Bavière Louis I^{er}. Le

¹⁵³ Prépare une thèse sur le Festival de Salzbourg à l'Université Paris I sous la direction de Bernard Michel.

retentissement de l'événement dépasse les frontières de l'Empire d'Autriche et les Salzbourgeois ne cessent dès lors plus de célébrer leur fils prodigue.

Après plusieurs tentatives pour instaurer à Salzbourg des réjouissances musicales dédiées à Mozart, un notable du nom de Friedrich Gehmacher forme le projet d'un festival en 1913. Malgré la guerre, il finit par fonder l'association *Festspielhausgemeinde* le 14 juin 1917 avec l'aide du critique musical viennois Heinrich Damisch¹⁵⁴. Le but est de construire à Salzbourg un théâtre abritant chaque année un festival célébrant Mozart. Les deux fondateurs ne passeront finalement pas à la postérité car la manifestation est par la suite rapidement identifiée au metteur en scène Max Reinhardt et à l'écrivain Hugo von Hofmannsthal qui s'imposent comme conseillers artistiques en 1918. Rejoints notamment par les musiciens Richard Strauss et Franz Schalk, ils déterminent une programmation ouverte à d'autres compositeurs ainsi qu'à l'art dramatique et à la danse. Max Reinhardt et Hugo von Hofmannsthal modifient profondément les objectifs de la manifestation et lui assignent une double mission¹⁵⁵. La première est de faire œuvre de paix après la guerre fratricide de 1914-1918, en montrant aux Européens qu'ils disposent d'un patrimoine artistique commun. La seconde est d'unir les Autrichiens après le démembrement de l'Empire et la fin de la dynastie des Habsbourg, en les persuadant qu'ils possèdent une culture spécifique. En attirant peu à peu élites et médias étrangers, la manifestation gagne une audience inespérée dès les années 1920 et devient un véritable lieu d'échanges internationaux.

Quelle(s) image(s) de l'Autriche le festival de Salzbourg a-t-il véhiculé de 1917 à 1955 ? La création du festival en 1917 devance d'une année l'établissement de la première république en Autriche mais son développement est lié à celui du régime jusqu'en 1938. Salzbourg et son festival passent ensuite sous domination nazie avec l'*Anschluss*, avant d'être administrés par les Américains de 1945 à 1955.

¹⁵⁴ Statuts de l'association déposés au Ministère de l'Intérieur (ÖStA, kk Ministerium des Innern, 15/16/Vereine Kt 1830/ 19.328/17)

¹⁵⁵ Les principaux textes de Max Reinhardt et Hugo von Hofmannsthal sur le Festival de Salzbourg se trouvent dans les publications suivantes: FIEDLER (Maria Leonhard), *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1975, HOFFMANNSTHAL (Hugo von), *Festspiele in Salzburg*, Wien, S. Fischer, 1952.

Le festival de Salzbourg, fleuron de l'Autriche républicaine (1917-1938) ?

1917-1925, le festival au service de la paix

De 1917 à 1925, les organisateurs peinent à imposer le festival de Salzbourg dont l'existence est jugée superflue par les habitants et les élus locaux. Les principaux soutiens viennent de l'étranger où la création de Salzbourg suscite l'enthousiasme après la guerre.

L'idéal fixé par Hofmannsthal et Reinhardt est de faire de Salzbourg un festival international. Cet objectif est vite renforcé par des impératifs budgétaires. L'association ne trouve en effet sa principale source de financement que dans les cotisations des adhérents et dans les recettes des représentations. L'appel à de généreux bienfaiteurs étrangers paraît vite indispensable, d'autant plus que la construction d'un palais des festivals est toujours à l'ordre du jour. Reinhardt, Strauss, Hofmannsthal et Schalk jouissent déjà à cette époque d'une renommée internationale qu'ils mettent à contribution pour faire connaître le festival dans le monde¹⁵⁶. Au premier rang des cotisants durant ces premières années se distinguent tout d'abord des Autrichiens, des Allemands mais également des Hongrois et des Tchèques. C'est à partir de 1921 qu'apparaissent les premiers Suédois, Américains, Français, Italiens, Suisses et Anglais. Les plus gros donateurs sont des industriels, des aristocrates et des commerçants locaux.

La première édition du festival se tient en août 1920, composée de seulement quelques représentations du drame *Jedermann* de Hofmannsthal. La situation économique de l'Autriche est alors catastrophique et la création d'un festival paraît un luxe superflu au regard d'une misère et d'une inflation exponentielles¹⁵⁷. La population se sent peu concernée par ces festivités et trouve dans les festivaliers un bouc émissaire idéal de la montée des prix. Dans ce contexte, les élus locaux ne se battent pas pour défendre le festival, tandis que le gouvernement reste plutôt indifférent¹⁵⁸. Il faut attendre 1922 et l'accession du chrétien social Franz Rehr à la tête du Land pour que l'attitude des élus locaux change. Il sait que Salzbourg est un Land pauvre et agraire qui a manqué la révolution industrielle et il a compris que le tourisme peut être le moteur de sa modernisation et de sa croissance. Rehr fait le pari que le festival peut être l'un des moyens permettant de sortir Salzbourg de sa misère¹⁵⁹. Ses efforts destinés à conquérir et accueillir un vaste public étranger sont couronnés de succès dès 1925.

1925 -1933, Salzbourg et le stéréotype du pays mélomane

¹⁵⁶ BROSCHE (Günter), *Richard Strauss-Franz Schalk. Ein Briefwechsel*, Tübingen, Hans Schneider, 1983.

¹⁵⁷ Voir les articles de presse 1917-1922, Archiv der Salzburger Festspiele.

¹⁵⁸ S. Stadtsarchiv, Gemeinderats-sitzung 1917- 1929.

¹⁵⁹ ROHRMOSER (Albin), *Der Kulturpolitiker Franz Rehr und die Festspiele*, in Wolfgang Huber, *Franz Rehr Landeshauptmann von Salzburg 1922-1938*, Salzburg, S-N Verlag, 1975, p.169-213.

Cette année 1925 marque le début d'une attraction croissante du festival de Salzbourg qui devient un événement culturel international incontournable. En témoignent ces quelques phrases de l'écrivain Stefan Zweig, qui habitait alors Salzbourg :

*Dans les hôtels, on se battait pour obtenir une chambre. Le défilé des automobiles qui se rendaient au palais des festivals était aussi fastueux que celui des anciens bals de la cour. La gare était toujours inondée de visiteurs. (...) C'est ainsi que dans ma propre ville, je vivais tout à coup au centre de l'Europe*¹⁶⁰.

En 1926, Hofmannsthal s'efforce de créer un cercle de personnalités internationales patronnant le festival. Il constitue ainsi une liste éclectique de près de soixante-dix noms réunissant aristocrates, hommes politiques, artistes ou encore figures du monde de la finance et des affaires comme Maurice Ravel, Paul Painlevé, la famille Rothschild de Vienne et Thomas Mann¹⁶¹. Fleurissent également à partir de 1930 des associations d'échanges culturels avec l'Autriche et Salzbourg qui soutiennent le festival comme le London Salzburg Club, les Amis de Salzbourg de Bruxelles et l'Association mozartienne Paris-Salzbourg¹⁶². Aussi, lorsque Hofmannsthal meurt en 1929, le festival bénéficie de suffisamment de soutiens et d'aura pour lui survivre.

Salzbourg est en effet devenu en peu de temps une marque de fabrique synonyme d'excellence lyrique, participant ainsi à l'exaltation du passé musical prestigieux de l'Autriche et à la construction de son stéréotype de pays mélomane. Des spectateurs du monde entier y viennent comme à un pèlerinage, tandis que les artistes les plus courus se battent pour figurer dans la programmation. Les chefs d'orchestre d'alors se nomment Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Richard Strauss et, plus tard, Arturo Toscanini. Devant ce succès, la couverture médiatique du festival se développe. Dès 1925, plus de cinq cents journaux étrangers sont représentés à Salzbourg pour l'ouverture du festival, et à partir de 1927, des centaines de radios retransmettent certains concerts en Europe et aux États-Unis¹⁶³. Quant à la répartition des festivaliers par nationalité, elle réserve quelques surprises si l'on veut bien se contenter des quelques indices statistiques qui subsistent¹⁶⁴. Dans les années vingt, les Autrichiens représentent environ 35% des visiteurs et les Allemands 45%. Le reste étant constitué de Tchécoslovaques, Hongrois, Anglais, Français, Belges, Hollandais, Américains, Norvégiens-Suédois et Yougoslaves. A noter, la présence de festivaliers venant de tous les continents : certains viennent d'Australie, du Brésil, d'Egypte, et de Palestine. Mais les plus remarquables sont les Japonais, les Chinois et les Indiens, présents certes en très petit nombre. Après la crise de 1929, la part des visiteurs étrangers augmente de façon telle, qu'elle représente 80% du total des festivaliers en 1932. Cette internationalisation du festival s'accompagne d'un engouement mondain teinté de snobisme.

¹⁶⁰ ZWEIG (Stefan), *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, Paris, Livre de Poche, 1998, p.405.

¹⁶¹ S. Landesarchiv, Rehrl-Br 1926.

¹⁶² S. Landesarchiv, Rehrl-Br 1935/0025.

¹⁶³ Voir les articles de presse internationaux sur le Festival de Salzbourg, Fond Montpensier, BNF Louvois.

¹⁶⁴ Chiffres recueillis dans les articles des journaux locaux et quelques documents des Archives du Festival.

Les lieux incontournables investis par la haute société internationale sont les trois palaces de la ville – l'Österreichischer Hof, l'Hôtel de l'Europe et le Bristol –, et les cafés Tomaselli et Bazar. S'y déploient de plus en plus d'aristocrates anglais et d'hommes d'affaires américains qui rêvent d'être invités aux soirées organisées par Max Reinhardt dans son château du Leopoldskron.

Fantasmé ou pas, ce luxe ostentatoire ne manque pas de contraster avec la pauvreté des habitants toujours hostiles aux étrangers et qui subissent de plein fouet les conséquences économiques de la crise de 1929. Les plus velléitaires sont les membres d'organisations antisémites et xénophobes qui cristallisent leur haine des juifs et des étrangers sur le festival. Deux journaux s'illustrent particulièrement par leur violence : le *Volksruf (Le Cri du peuple)*, organe du Parti national-Socialiste, et *Der eiserne Besen (Le balai de fer)*, organe de l'Antisemitenbund (Union des antisémites). Leurs chroniqueurs s'y répandent en insultes contre le festival et s'acharnent particulièrement contre Max Reinhardt, qui est juif¹⁶⁵. Mais ce type de journaux disparaît à la suite de l'interdiction du Parti national-socialiste par le gouvernement autrichien en 1933. Les nazis autrichiens entrent alors dans la clandestinité et s'engagent dans une lutte terroriste, prenant notamment pour cible le festival de Salzbourg.

1933 – 1938 Salzbourg contre Bayreuth

Le festival de Salzbourg contribue à façonner une nouvelle image de l'Autriche et devient un symbole de la résistance aux nazis en 1933. Il éveille dès lors l'intérêt du gouvernement de Vienne qui tente de le récupérer au service de sa diplomatie.

Parmi les mesures prises par l'Allemagne nazie contre l'Autriche en 1933, certaines compromettent directement le festival de Salzbourg. Interdiction est faite aux artistes allemands de participer aux représentations, obligeant les organisateurs à trouver des remplaçants en catastrophe. Et la taxe de 1 000 RM imposée aux Allemands qui veulent se rendre en Autriche a des incidences désastreuses sur la fréquentation du festival¹⁶⁶. Outre cette pression officielle, Salzbourg est l'objet d'un harcèlement continu composé d'incidents à la frontière, d'avions survolant la ville en lâchant des tracts nazis et d'attentats à la bombe. Les artistes juifs comme Max Reinhardt et Bruno Walter reçoivent des lettres anonymes menaçantes et doivent se rendre aux répétitions escortés par des soldats à partir de 1933. Face au danger des actions terroristes nazies, le gouvernement central change d'attitude à l'égard du festival : les aides financières sont en augmentation à partir de 1933, la

¹⁶⁵ Articles de presse des journaux du Land de Salzbourg 1917-1932, Archiv der Salzburger Festspiele.

¹⁶⁶ Protokoll der 24 Aufsichtsrat-Sitzung der Festspielhaus-Gemeinde am 23/6/1933, Archiv der Salzburger Festspiele.

sécurité est renforcée, et le chancelier Dollfuss déclare peu de temps avant d'être assassiné en 1934 que le festival doit «être maintenu à tout prix»¹⁶⁷ malgré la situation de crise.

Et c'est dans une ambiance de citadelle assiégée, à quelques pas seulement de Berchtesgaden que se déroule le festival durant les étés 1933 et 1934. Bien que l'Autriche soit gouvernée par un régime autoritaire, elle recueille les suffrages des démocrates occidentaux en faisant figure de bastion antinazi. C'est dans cet esprit que bon nombre d'intellectuels européens se rendent alors à Salzbourg qui devient un lieu de rassemblement antinazi, prisé notamment par Romain Rolland, James Joyce, Herbert George Wells, Ödön von Horvath, Carl Zuckmayer, Erich Maria Remarque, Paul Valéry ou encore Marguerite Yourcenar. Une solidarité intellectuelle qui n'éclipse pas le snobisme toujours grandissant des festivaliers plus intéressés par la venue de Marlene Dietrich et Douglas Fairbanks junior que par l'avenir de l'Europe. Face à cette situation de crise, certains artistes choisissent leur camp. Il y a des réfugiés comme Bruno Walter et Max Reinhardt mais également des antifascistes, tels Toscanini qui refuse d'aller jouer à Bayreuth après l'arrivée au pouvoir de Hitler. A l'inverse, Wilhelm Furtwängler, puis Clemens Krauss en 1934, prétendent ne pas faire de politique et souhaitent jouer aussi bien en Allemagne nazie qu'à Salzbourg. A cause de cela, ils trouvent en Toscanini un adversaire acharné : c'est à lui et non à la direction du festival que l'on doit leur éviction temporaire de la programmation¹⁶⁸.

Bastion antinazi, l'Autriche gagne également l'image de refuge de la culture allemande. Une culture dont le festival de Salzbourg serait désormais l'un des derniers dépositaires. Cette idée est développée notamment dans un article de François Mauriac :

*L'Allemagne a besoin, plus qu'aucune autre nation, que l'Autriche vive. Tandis qu'en proie à ses furies, elle brûlait les bibliothèques, exilait ou torturait ses fils les plus illustres, l'Autriche les accueillait. Elle recevait en dépôt l'honneur de l'Allemagne. Ce génie que la Bavière et la Rhénanie ont renié, Salzbourg le garde et le leur rendra un jour*¹⁶⁹.

Le festival devient également un instrument au service de la politique étrangère du gouvernement autrichien. Une démarche particulièrement notable dans le cadre de l'intensification des relations diplomatiques entre l'Autriche et l'Italie : *Don Giovanni* est chanté pour la première fois en italien en 1934¹⁷⁰. Ultime conséquence de la politique étrangère de l'Autriche, les Allemands reviennent au festival à la suite du *Gentlemen's agreement* conclu entre Schuschnigg – successeur de Dollfuss – et Hitler en juillet 1936. Les spectateurs peuvent même voir parader en 1937 l'ambassadeur du III^e Reich en Autriche Franz von Papen qui prend ses quartiers d'été à Salzbourg.

¹⁶⁷ Protokoll der 29 Aufsichtsratsitzung der Festspielhaus-Gemeinde am 30 Jänner 1934, Archiv der Salzburger Festspiele.

¹⁶⁸ GALLUP (Stephen), *A History of the Salzburg Festival*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, p 124-154.

¹⁶⁹ MAURIAC (François), article *La Harpe de David*, Le Temps, 28/08/1934.

¹⁷⁰ Voir les articles de presse internationaux sur le Festival de Salzbourg, Fond Montpensier, BNF Louvois.

Mais l'*Anschluss* réalisé en 1938 sonne le glas de l'indépendance autrichienne et du festival de Salzbourg tel que le concevaient Hofmannsthal et Reinhardt. Le 12 mars 1938 les troupes hitlériennes entrent dans Salzbourg.

De l'*Anschluss* au traité d'État, un festival sous influences 1938 à 1955

1938 -1945, Salzbourg vitrine de l'idéologie nazie

Les Allemands entreprennent de faire de Salzbourg un rouage important de leur propagande mais Bayreuth reste le festival prioritaire du III^e Reich.

Les nazis déclarent vouloir « germaniser » et « déjudaïser » un festival qui aurait été perverti par des juifs et fréquenté uniquement par des snobs. L'héritage de Hofmannsthal et Reinhardt est nié, tandis que l'importance des fondateurs de l'association *Festspielhaus-Gemeinde* est surévaluée. Les nazis reconstruisent même l'histoire du festival dont Wagner serait à l'origine (!). Ils entreprennent également de recentrer la manifestation sur Mozart, quitte à la réduire au compositeur¹⁷¹. En outre, Wagner est exclu de la programmation : chacun chez soi. Malgré leur intention de « germaniser » le festival, les nazis entendent bien continuer à attirer des festivaliers étrangers¹⁷². Leur nombre décroît certes en 1938, mais ils sont de retour dès 1939, avec il est vrai une surreprésentation des Hongrois et des Italiens mais également un nombre non négligeable d'Anglais. Cependant, au fur et à mesure que la guerre progresse, le festival change considérablement car les conditions sont de plus en plus difficiles et les moyens réduits. La manifestation est alors essentiellement utilisée pour ressouder les gens face à la guerre et sert à remonter le moral des troupes. Récompense pour les soldats en convalescence ou en permission présents en masse, les spectacles sont également ouverts à la classe ouvrière grâce à l'organisation *Kraft durch Freude* (*La force par la joie*) dépendant du syndicat unique *Arbeiterfront* (Front du travail), qui propose des billets à tarif réduit aux travailleurs. Les habitants de Salzbourg sont également incités à se rendre aux spectacles pour la première fois depuis la création du festival.

A l'inverse du discours déployé à grands renforts de propagande, la politique artistique ne tranche pas vraiment avec la production de l'entre-deux-guerres : elle comporte même de nombreuses similitudes. Les pièces de Shakespeare ou Molière que mettait en scène Reinhardt continuent ainsi d'être représentées. La permanence de la direction – le président Heinrich Puthon et l'administrateur Erwin Kerber restent à leurs postes – a certainement joué un rôle dans cette continuité artistique du festival. Pas besoin en effet d'organiser des purges : les artistes indésirables sont réfugiés à

¹⁷¹ HANISCH (Ernst), *Nationalsozialistische Herrschaft in der Provinz Salzburg im Dritten Reich, Schriftenreihe des Landespressebüros, Salzburg, 1983 ??*

¹⁷² Voir les articles de presse internationaux sur le Festival de Salzbourg, Fond Montpensier, BNF Louvois.

l'étranger, tandis que ceux qui restent s'accommodent plutôt bien du nouveau pouvoir en place même si les rivalités s'aiguisent au moment d'occuper les places laissées vacantes par les exilés. Celui qui sait le mieux tirer profit de cette situation est Clemens Krauss, un Autrichien élève et « fils spirituel » de Richard Strauss. Très apprécié par Goebbels, il est nommé directeur artistique du festival de Salzbourg en 1941, puis intendant général en 1942 à la dissolution de l'association *Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*. C'est la première fois que l'administratif et l'artistique sont réunis dans les mains d'une seule personne.

Mais, après l'attentat manqué contre Hitler le 20 juillet 1944, Goebbels annule tous les festivals du Reich dans le cadre de la « guerre totale ». Il faut tout le poids de Clemens Krauss pour que la générale du nouvel opéra de Richard Strauss *Die Liebe der Danae* ait lieu.

1945-1955 Salzbourg, symbole de la reconstruction et de l'indépendance de l'Autriche

Les armées soviétiques font leur entrée dans Vienne le 13 avril 1945 et les Américains atteignent Salzbourg le 4 mai suivant. Comme l'Allemagne, l'Autriche et sa capitale sont divisées en quatre zones d'occupation mais le pays dispose tout de même d'un gouvernement démocratique. La culture devient un sujet de compétition entre Américains et Soviétiques dès 1945 en Autriche. Prenant de court les Américains, les Soviétiques rétablissent une vie culturelle à Vienne en rouvrant cinémas et théâtres et en se souciant peu de la dénazification. La réponse des Américains, c'est le festival de Salzbourg. Mais les habitants du Land sont exclus dans un premier temps des festivités : les deux tiers du public sont constitués de soldats alliés qui ont de plus pour consigne de ne pas fraterniser avec la population. Changement de cap à partir de 1947, les civils se font de plus en plus nombreux, les festivaliers étrangers reviennent et la population est progressivement associée aux représentations par le biais par exemple de la figuration.¹⁷³ Les Américains rétablissent le festival dès le mois d'août 1945 avec les problèmes d'organisation et d'infrastructure que l'on peut imaginer dans une ville qui a été bombardée et qui doit accueillir des milliers de réfugiés en grande détresse. L'objectif des Américains est double : faire du festival un symbole de la reconstruction de l'Autriche et un instrument de leur politique étrangère. L'organisation du festival est confiée à la *Theatre & Music Section* relevant du XV^e Corps de l'*US Army* et dirigée par Otto von Pasetti, un Autrichien exilé aux États-Unis ayant participé à la libération de son pays natal. Il est remplacé en juin 1946 par l'écrivain Ernst Lothar.

Dans le cadre du processus d'édification d'une Autriche libre et démocratique, les Américains veulent faire de Salzbourg un modèle de dénazification¹⁷⁴. Mais celle-ci s'avère difficile à mettre en œuvre dans les milieux artistiques et culturels, et particulièrement dans le cadre du festival de

¹⁷³ THUSWALDNER (Werner), "Die Salzburger Festspiele von 1945 bis 1955", in *Salzburg 1945-1955. Zerstörung und Wiederaufbau*, Jahresschrift des Salzburger Museums Carolino Augusteum 40/41, Salzburg, 1994-1995.

¹⁷⁴ RATHKOLB (Olivier), *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945 bis 1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*, Thèse de Doctorat en Sciences Humaines de l'Université de Vienne, non publiée, 1981.

Salzbourg. Toscanini et Walter ne peuvent et ne veulent pas participer à la première édition du festival, tandis que Max Reinhardt est décédé en 1943 aux États-Unis. Or sur place, les seuls artistes disponibles et ayant un niveau artistique suffisant sont compromis. Contrairement aux déclarations des Américains, la première édition du festival en 1945 ne s'avère donc pas une démonstration antinazie. Un simple coup d'œil aux programmes de 1938 et 1945 suffit à le prouver : on y retrouve les mêmes noms de Maria Cebotari, Esther Rethy ou encore Albin Skoda. Lors des éditions suivantes, on note l'absence de certains artistes autrichiens et allemands tels que Karajan ou Furtwängler. Mais le système mis en place par les Alliés s'avère peu probant et très impopulaire : des nazis convaincus échappent aux mailles du filet, tandis que certaines personnalités incriminées comme Paula Wessely sont soutenues par le gouvernement autrichien et le public. Au final, les Alliés transmettent la charge de dénazifier au gouvernement autrichien qui crée une commission spéciale dirigée par le ministre de l'Éducation Felix Hurdes. Fin 1947, à peu près tous les artistes sont blanchis, une situation entérinée par la loi d'amnistie de 1948. La dénazification reste alors inachevée et le festival peut réengager des artistes au passé trouble, tout en bénéficiant d'une nouvelle image de virginité.

Lorsque la Guerre froide éclate en 1947, l'Autriche est le seul pays libéré par l'armée Rouge à ne pas basculer dans le bloc de l'Est. Pour les Américains, la priorité n'est donc plus la dénazification mais la lutte contre le communisme, un sentiment partagé par les Autrichiens sous occupation soviétique. Le scandale de « l'affaire Brecht » retentit alors comme un révélateur de cette nouvelle donne internationale. Déchu de la nationalité allemande depuis 1935, le dramaturge communiste Bertolt Brecht devient citoyen autrichien en 1950. Alors qu'il travaille depuis 1948 à une pièce très ambitieuse pour le festival de Salzbourg, il est victime en 1951 d'une campagne de presse autrichienne à son encontre. Bertolt Brecht est soupçonné entre autres de servir d'espion à Moscou. S'ensuit un scandale politique qui aboutit à l'annulation du projet. Les médias internationaux s'étonnent alors que la liberté artistique du festival soit remise en cause pour satisfaire des exigences politiques. Au final, l'« affaire Brecht » a pour conséquence de ternir l'image du festival de Salzbourg et de l'Autriche dans le monde¹⁷⁵. Un incident qui contrecarre les efforts fournis par plusieurs hommes pour donner une nouvelle impulsion au festival. L'administrateur Egon Hilbert, le directeur de la *Theatre & Music Section* Ernst Lothar, le compositeur Gottfried von Einem, et le metteur en scène Oskar Fritz Schuh tentent en effet de renouveler la programmation. La mise en scène de *Jedermann* est remaniée et des œuvres contemporaines sont créées comme *La Mort de Danton* de von Einem en 1947, et *Wozzeck* d'Alban Berg en 1951. Les critiques étrangères sont bonnes mais le divorce est total avec la majorité du public et les hommes politiques autrichiens plutôt conservateurs qui préfèrent véhiculer une image de l'Autriche conforme aux stéréotypes touristiques.

Parallèlement à l'action américaine entreprise dans le Land de Salzbourg, une loi sur le financement du festival est votée à Vienne en 1950, permettant de régler les déficits continuels de la manifestation. Une façon de reconnaître implicitement l'intérêt national du festival de Salzbourg. Enfin, le 15 mai 1955, l'Autriche signe le traité d'État avec les quatre puissances occupantes, ce qui accélère le départ des derniers soldats soviétiques quelques mois plus tard. Le festival devient le symbole de cette souveraineté retrouvée au même titre que le *Staatsoper* de Vienne qui rouvre ses portes la même année.

¹⁷⁵ Gallup, Stephen, 1987, *A History of the Salzburg Festival*, Weidenfeld and Nicolson, London.

Durant l'entre-deux-guerres, le festival de Salzbourg a véritablement conquis les élites européennes et américaines, provoquant ainsi l'intérêt des médias internationaux, contribuant à véhiculer une image positive de l'Autriche et devenant un symbole de son indépendance face à l'Allemagne. D'où une tentative tardive de récupération de la part des gouvernements Dollfuss, puis Schuschnigg.

Réduit à un instrument de propagande sous les nazis, le festival perd peu à peu de son aura internationale avant de participer à l'effort de guerre en servant à remonter le moral des troupes. Pour les Américains qui administrent Salzbourg au lendemain du second conflit mondial, le festival est un moyen de rétablir une vie culturelle et d'émettre un signe fort de la construction d'une Autriche républicaine, démocratique et dénazifiée. Mais la tentation est forte d'utiliser le festival comme argument dans la Guerre froide qui les oppose aux Soviétiques à partir de 1947. Quitte à fermer les yeux sur le passé nazi des participants à la manifestation.

Après la signature du traité d'État en 1955, le festival de Salzbourg tient une place de choix dans la construction d'une identité nationale fondée sur une spécificité culturelle où la musique est prédominante. Une partie de l'histoire de l'Autriche est ainsi occultée au profit du mythe du premier pays victime du nazisme. Ce qui revenait, selon la formule célèbre du cinéaste Billy Wilder, à faire passer Beethoven pour un Autrichien et Hitler pour un Allemand.

Art et diplomatie

La France en Pologne et en Tchécoslovaquie
entre 1945 et 1951

ANNIE GUENARD

Entre mai et juillet 1946, avec une exposition, « Dessins des artistes de l'École de Paris », la France manifeste ostensiblement son retour et son rang dans le champ de l'art auprès des populations de Pologne et de Tchécoslovaquie, dans les deux capitales et en province¹⁷⁶. Un peu plus d'un an s'est écoulé depuis les premiers contacts officiels à Varsovie et à Prague, capitales libérées de deux États piliers de la politique étrangère française au centre de l'Europe depuis des décennies. D'emblée, cette exposition d'œuvres récentes est dans la ligne d'un double message que porte en avant la diplomatie dans l'Est européen à la sortie de la guerre, par tous les canaux d'une affirmation culturelle : celui de la pérennité du prestige de Paris, capitale de la modernité artistique, et, à travers celle-ci, la pérennité de la puissance ; celui d'une France de la Résistance, unie autour des forces de gauche, dont il est nécessaire de faire la promotion. Dans des États profondément bouleversés à la sortie de la guerre, et

¹⁷⁶ L'auteur a soutenu le 19 novembre 1994 à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne une thèse de doctorat sous la direction du professeur René Girault, intitulée « La présence culturelle française en Europe centrale et orientale avant et après la Seconde Guerre mondiale (1936-1940 ; 1944-1949). Le jury était composé des Professeurs Catherine Durandin (INALCO), Robert Frank (Université Paris I), René Girault (Université Paris I), Bernard Michel (Université Paris I) et Pascal Ory (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines).

en dépit des difficultés matérielles rencontrées (entre autres, de transport), les décideurs veulent en faire un événement symbolique, établi dans une perspective résolument politico-diplomatique.

À travers ce premier épisode de l'affirmation artistique de la France se confirme ce qui était déjà une réalité depuis la création du Service des Œuvres Françaises à l'Étranger en 1919 au sein du ministère des Affaires étrangères, plus encore dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale : le Quai d'Orsay considère la diffusion artistique comme un auxiliaire de premier ordre de la diplomatie et mise sur des manifestations capables d'un fort impact. En 1945, l'instrument de cette diffusion, « L'Association française d'Action Artistique » (AFAA), dont le Quai d'Orsay assure depuis la fin des années 1930 la quasi totalité du financement, connaît un changement de statut en étant rattachée au ministère des Affaires étrangères ; c'est désormais un acteur public. Philippe Erlanger en demeure le directeur (fonction déjà occupée entre 1938 et 1940), tandis que Louis Joxe, placé en 1946 à la tête de la Direction générale des relations culturelles¹⁷⁷ (DGRC) en est le vice-président¹⁷⁸. Depuis l'origine (1922), les champs artistiques couverts par l'AFAA sont les arts plastiques, la musique et la danse, le théâtre. D'autres acteurs vont intervenir dans l'affirmation artistique, levier d'un retour en force diplomatique dans une Europe centrale et orientale où les rivalités entre les grands vainqueurs de la guerre vont vite s'exacerber. Le ministère de l'Information (ou secrétariat d'État selon les gouvernements), comportant un département tourné vers l'étranger, a en charge la diffusion du cinéma, en liaison avec la Cinémathèque nationale. Des groupements de producteurs et l'« Office des métiers d'art et de création française » sont aussi recensés parmi les intervenants. Avec Auguste Perret et André Lurçat, l'architecture et l'urbanisme entrent dans le champ d'une affirmation artistique, plutôt dans l'immédiat après-guerre, en présentant les innovations et les réalisations liées à la reconstruction des villes sinistrées.

1946, un événement artistique chargé de sens et d'enjeux

Comment s'inscrit ce tout premier événement artistique du printemps 1946 dans la diplomatie de la France en Pologne et en Tchécoslovaquie, autrement dit quels en sont les fondements, quels enjeux supporte-t-il? Très tôt en 1945, la France a reconnu les gouvernements qui se sont constitués après la libération des capitales et a procédé aux échanges d'ambassadeurs. Mais une réalité est éclatante au sortir de la guerre : dans un contexte international profondément renouvelé et alors que la France se trouve dans un état d'affaiblissement matériel et moral évident, la seule véritable indépendance d'action dont elle peut disposer à l'étranger se situe sur le plan culturel. Chez ces deux anciens alliés –abandonnés à leur sort ou non secourus en 1938 et 1939 – et qui ont connu un destin proche, occupés, disloqués et soumis au nazisme, tout est mis en œuvre dès le retour sur place pour une affirmation culturelle. Il s'agit d'obtenir une reconnaissance des divers courants politiques représentés

¹⁷⁷ La Direction des relations culturelles devient en 1946 la Direction générale des relations culturelles (DGRC).

¹⁷⁸ En 1946, Philippe Erlanger est à la tête du « Service d'action artistique », transféré des Beaux Arts aux Affaires Étrangères et rattaché à la DGRC, et auquel l'AFAA est rattachée. Enfin, R. Seydoux, à la tête du Service des Échanges Culturels de la DGRC, est très régulièrement en relation avec les ambassades et les directeurs d'Instituts.

dans les assemblées et les gouvernements, des opinions publiques, pour tenter de retrouver un rôle de premier plan ; c'est bien d'un enjeu de puissance qu'il s'agit. Mais ceci n'est possible qu'à condition d'y associer avec persévérance une démonstration, celle du « nouveau visage de la France » des années 1945-1946. En raison de l'interruption des contacts, les opinions se sont figées sur la France de 1939, sur une image de puissance tutélaire et d'influence culturelle mais entachée par les choix associés aux accords de Munich. La France de la Résistance, la « France nouvelle » selon le vocabulaire utilisé, non repliée sur elle-même, doit se faire connaître. Des signaux que l'exposition des « Dessins des artistes de l'École de Paris » est capable de fournir. Dans son discours d'inauguration, l'ambassadeur Roger Garreau, à Varsovie, insiste sur le caractère « à la fois international et français... » de cette École de Paris, « vers laquelle depuis vingt ans les regards se tournent... riche en apports russes, polonais, italiens ». Il ajoute que les oeuvres exposées « ont un prix particulier car conçues, exécutées pendant la guerre, dans des conditions leur donnant un témoignage d'indépendance et de foi dans la liberté de l'esprit... ». « Les salons des automnes 1942 et 1943... » furent « une fronde intellectuelle... », « une résistance à l'Occupation »¹⁷⁹.

Dans cette diplomatie de reconquête d'influence, deux autres niveaux d'enjeux immédiats sont associés à cette exposition. Les ambassadeurs observent le dynamisme des Anglo-Saxons dans le champ culturel, la présence des Soviétiques, et s'inquiètent du risque de disparition à court terme des avantages que leur confère – en dépit des handicaps soulignés plus haut – l'ancienneté et la diversité des interventions françaises avant la guerre, un ancrage en profondeur dans les élites intellectuelles, dans les milieux politiques également, communistes compris, pétris de culture française. Il s'agit d'une véritable course de vitesse qui s'est engagée fin 1945 et en 1946 entre les vainqueurs. L'organisation d'une exposition artistique permet dans un délai relativement rapide d'être présents et très visibles. Le temps nécessaire à la reconstitution des supports d'enseignement ou des réseaux associatifs d'amitié est infiniment plus long et relève d'un investissement sur le long terme, moins ostensible immédiatement. En 1946, la réponse à l'urgence, face à la concurrence alliée, c'est l'événement médiatique, c'est le caractère symbolique au moins autant qu'esthétique de l'exposition. Il s'agit même de devancer les concurrents : à Prague, les Anglais et les Italiens préparent une exposition de peinture, à Bratislava, les Soviétiques prévoient un festival de cinéma. Enfin, cette exposition artistique est le prolongement des deux grandes expositions d'art de 1935 et 1937 organisées par l'AFAA, sculpture, peinture impressionniste, expositions phares, d'un impact important. Avec cet événement, présenté sous cet angle précis de la continuité par-delà le second conflit mondial - dès 1938, une nouvelle exposition était prévue, « De Manet à Gischia »¹⁸⁰ – se joue la carte d'une diplomatie tournée vers des États amis et anciens alliés, leur accordant une attention toute particulière.

L'art plutôt que l'alliance

¹⁷⁹ MAE, Relations Culturelles (1945-1959), oeuvres diverses (1945-1947), volume 206, Pologne, discours du 14 mai 1946.

¹⁸⁰ MEN (1945-1947), Série AJ 16, volume 6955. Institut français de Pologne. Prévue par Pierre Francastel. Enseignant d'histoire de l'art et directeur-adjoint de l'Institut de Varsovie à la veille de la guerre, il en est le directeur à partir de l'automne 1945.

Au printemps 1946, une question fait l'objet d'un débat au sein du Quai d'Orsay : l'éventualité de nouveaux liens d'alliance à l'Est. L'initiative d'une telle proposition émane simultanément, au mois d'avril, de dirigeants polonais et tchécoslovaques, recherchant – officiellement – une sécurité face à l'Allemagne. À ce moment précis, la France voit ses positions s'améliorer dans les deux États, évolution qui se poursuit dans l'année – après une phase incertaine au sortir de la guerre en raison de dispositions diversifiées des hommes et des partis, faite de contrastes étant donné les attentes de nombre de décideurs très francophiles. L'évolution de sa politique intérieure, avec deux résultats électoraux favorables aux forces de gauche, la consolidation au fil des mois de ses positions diplomatiques dans les négociations entre alliés participent certainement au retour d'un prestige et d'une confiance davantage partagés dans ces États. L'activité déployée par les équipes diplomatiques et culturelles en poste intervient aussi, indéniablement, en faveur de cette embellie. Dans chaque cas, du fait du traité d'alliance contracté par le GPRF en 1944 avec l'URSS, la France apparaît comme le meilleur interlocuteur occidental et en fait le seul possible, un partenaire non compromettant permettant une balance équilibrée des influences étrangères. En effet, Pologne comme Tchécoslovaquie sont étroitement liées à l'Union Soviétique et leurs dirigeants savent qu'ils ne peuvent ignorer cette puissance¹⁸¹ ; or les équipes gouvernementales sont scindées entre ceux qui souhaitent très vivement garder des attaches à l'Ouest, capables de les aider à maintenir une liberté d'action face à l'Union Soviétique et ceux qui y sont inféodés. La diplomatie française s'oriente vers l'idée qu'elle est apte à constituer un médiateur entre l'Est et l'Ouest au moment où Churchill dénonce l'existence d'un « rideau de fer » sur l'Europe.

Face à ces sollicitations d'alliance, lourdes de conséquences pour la France, René Massigli, ambassadeur à Londres, des diplomates de la Direction Europe (sous-direction d'Europe orientale) au Quai d'Orsay, formulent immédiatement des réserves¹⁸². Une lenteur calculée est adoptée par le Quai d'Orsay pour répondre à ces avances ; mais projets et contre-projets sont effectivement échangés dans l'année¹⁸³. La prudence l'emporte, l'analyse des exigences des partenaires, des contraintes, conduit à l'interruption des échanges franco-tchécoslovaques en octobre 1947, tandis que de leur côté les Polonais suspendent les discussions au même moment. Entre-temps, le contexte international a évolué, chacun a choisi ou s'est rangé dans un camp. Dans la dépêche de mai 1946 puis dans une seconde, de mars 1947, René Massigli fournit des mises en garde et le *modus vivendi* d'une diplomatie raisonnée : avoir une politique de présence, « et même une politique active ; cela veut dire seulement que les méthodes de cette politique doivent être adaptées à nos moyens... », non pas une politique d'alliances avec des petites puissances, certainement plus lourdes de contraintes, voire de contradictions et de dangers que d'avantages, mais « une action sur le plan culturel »¹⁸⁴.

La culture plutôt que l'alliance. L'analyse de Massigli incite ainsi à poursuivre la ligne de conduite déjà adoptée, sans la franchir et aller vers des décisions hasardeuses : le déploiement d'un instrument culturel aux nombreuses facettes doit être un support essentiel de la diplomatie. Les décideurs y voient un champ d'expansion des relations bilatérales dans lequel peuvent se concrétiser – sans risques – coopération, relations de réciprocité, *a priori* très favorables aux positions de la France. Les conventions culturelles conclues (ou renouvelées), très tôt avec les Tchécoslovaques, dès l'hiver 1945, en février 1947 avec les Polonais, sont établies sur ces principes. Dans les deux cas, elles sont signées avec des partenaires qui y sont favorables, ainsi Masaryk, Clementis, Kopecky, Modzelewski,

¹⁸¹ La Pologne, par la tonalité du gouvernement provisoire installé officiellement en décembre 1944 avec l'appui des Soviétiques ; la Tchécoslovaquie par le traité d'alliance signé en août 1944 par le président Bénéš.

¹⁸² MAE, Série Z Europe (1944-1960), 60, Tchécoslovaquie ; dépêche de R. Massigli du 17-5-1946 ; minute du 17-7-1946. Série Z Europe (1944-1960), 77, Pologne.

¹⁸³ Le 14 février 1947 une déclaration commune franco-tchécoslovaque est signée, qui officialise les discussions en cours. MAE, Série Z Europe (1944-1960), 61, Tchécoslovaquie.

¹⁸⁴ MAE, Série Z Europe (1944-60), 60, Tchécoslovaquie, dépêche de R. Massigli du 31 mars 1947.

et dans une atmosphère assez sereine. C'est donc, outre les relations classiques liées à l'enseignement, de relations culturelles, d'échanges artistiques qu'il est question dans les toutes premières réunions des commissions mixtes inaugurées avec ces accords. Mais, en fait, celles-ci ne siègent pas avant 1947, au printemps puis à l'automne avec Prague, en décembre avec Varsovie. Avant ces dates, la volonté de coopération s'est manifestée, de manière plus informelle, et des réponses sont apportées à des sollicitations, même si les ambitions et objectifs de la diplomatie française ont modelé les programmes artistiques dans les deux États.

1946 et 1947 : une présence artistique intense

Sur toute l'année 1946, des manifestations artistiques organisées et financées par l'AFAA ou par d'autres structures se succèdent en Tchécoslovaquie, à Prague et, dans plusieurs cas, à Bratislava et Brno : tournée du quatuor Calvet en janvier-février, en mai participation de huit virtuoses au premier « Festival international de musique de Prague », en mai-juin l'exposition de dessins déjà citée ; à l'automne la mode française s'expose lors de la Foire de Prague et une exposition d'affiches patronnée par l'Information participe, par la notoriété des créateurs, à la mise en valeur des arts graphiques. Enfin, les structures diplomatiques coopèrent au déroulement du « Festival du cinéma français » organisé par l'Information tchécoslovaque. En Pologne, où l'ampleur des destructions limite les possibilités, en 1946, seule l'exposition de « L'École de Paris » est présentée à Varsovie, Cracovie et Poznań. Dans l'année 1947, le rythme des événements artistiques ne faiblit pas. L'AFAA patronne deux expositions d'art à Prague, Bratislava et Brno : gravure en février puis, sur plusieurs mois, du printemps à l'automne, sculpture contemporaine ; en mars « L'élégance française », pendant l'été une exposition d'architecture et d'urbanisme. À nouveau, on participe au festival de musique de Prague. A Varsovie, la Cinémathèque française apporte son concours à la société « Polski » pour « 50 ans du cinéma français » ; enfin éditions de luxe et métiers d'arts graphiques sont présentés à Gdynia-Sopot et Poznań. Durant ces deux années, d'autres manifestations, de dimension plus modeste, sont également recensées dans plusieurs villes de province. Pour 1948, l'AFAA et la DGRC prévoient une exposition de tapisseries contemporaines et surtout la tournée d'une troupe de théâtre de renom ; Jean-Louis Barrault et Louis Jouvet sont sollicités. Seule la troupe de Louis Jouvet accomplit une tournée de plusieurs semaines au printemps 1948 ; elle se produit dans les deux capitales ainsi qu'à Cracovie, Bratislava, Moravská Ostrava en jouant *L'École des Femmes* de Molière.

La construction d'une image : hommes et événements artistiques

Avec ce rythme soutenu, l'art doit servir les intérêts de la France. Au même titre que les liens intellectuels et universitaires, il est relais, émetteur de messages, d'images, mais sur un autre registre que ceux-ci et avec une vigueur extrême, car il ouvre la possibilité d'atteindre des populations entières,

de leur apporter une vision favorable de la France, de forger ainsi une influence, d'en contrebalancer d'autres. Pour renforcer le retentissement des événements, une très grande attention est portée, à Paris, à la composition des comités de patronage comme aux délégations officielles, composées de ministres ou de secrétaires d'État, de personnalités du monde des arts et de la culture.

Dans cette période de l'après-guerre, cette dimension "diplomatique" confiée à l'art est dans les mains d'un petit nombre de personnalités placées à la tête des institutions culturelles. On retrouve là les hommes qui ont joué un rôle de premier plan dans l'effervescence et la création artistique déployée au temps du Front Populaire et soutenue par lui (associations diverses, compagnies théâtrales d'avant-garde subventionnées). Dans cette génération qui souvent s'identifie à la gauche politique, et a dans ses rangs des compagnons de route et des membres du PCF, il faut citer ceux qui vont agir directement sur l'expansion artistique à l'étranger, en tant que membres de droit du conseil d'administration de l'AFAA, et qui vont intervenir directement dans les programmes établis annuellement, en particulier dans la conception des expositions : Jean Cassou, qui devient en 1947 Conservateur en chef du tout nouveau Musée national d'Art moderne, René Huyghe, conservateur en chef des peintures au Musée du Louvre, Raymond Cogniat, Inspecteur principal des Beaux-Arts, André Chamson, Conservateur en chef du Petit Palais. Reconnaisant toute leur valeur à l'art vivant et aux « générations montantes qui s'inscrivent dans l'héritage de l'École de Paris »¹⁸⁵, ainsi qu'aux troupes de théâtre de Juvet et de Barrault, ils travaillent en phase avec les directeurs des relations culturelles, Henri Laugier puis Louis Joxe. Sous leur impulsion, la modernité et la création française vont pouvoir répondre aux attentes du gouvernement français. Il faut aussi évoquer pour le domaine du cinéma le rôle joué par Jean Grémillon, président de la Cinémathèque nationale, par Léon Moussinac, membre du PCF, directeur de l'IDHEC et de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, promoteurs des films des années de guerre et d'après-guerre.

Entre 1946 et 1948, dans les trois grandes expositions d'art plastique organisées en Pologne et Tchécoslovaquie par l'AFAA, ce n'est pas un caractère patrimonial qui domine, au contraire, les artistes contemporains sont présentés, illustrant ce que Paris et la France peuvent apporter en termes de création, de modernité. Dans l'exposition « Dessins des artistes de l'École de Paris », ceux qui sont reconnus désormais comme des « grands aînés », Picasso, Matisse, Braque, Rouault, Dufy, Marquet... groupent autour d'eux « les maîtres de la jeune peinture » : Monessier, Marchand, Greber, Estève, Bazin, Pignon, Fougeron, Gischia, Taslitsky...¹⁸⁶. En 1948, à l'exposition de tapisseries sont montrées 54 œuvres de Lurçat, Dufy, Matisse, Gromaire, St Saens, Savin, Dom Robert, Picart-Le-Doux, Vogensky. Parmi ces artistes, plusieurs se rangent dans les rangs « des progressistes » ou sont membres du PCF – citons entre autres Gischia, Fougeron, Lurçat, Taslitzky – et participent à l'élaboration de l'image d'une « France nouvelle » et en communion avec les changements politiques et sociaux en cours à l'Est, une démonstration qui perdure donc encore en 1948 de la part de gouvernements français de centre-gauche.

En mai et juin 1948, c'est en véritable ambassadrice de la France que la tournée de la troupe de Louis Juvet (Théâtre de l'Athénée) est financée par l'AFAA à Varsovie et Cracovie où elle multiplie les représentations trois semaines durant. En Tchécoslovaquie, avec une durée similaire, la troupe est reçue dans le cadre du congrès organisé par l'Institut Théâtral. La signification de sa présence est assez différente puisque c'est l'occasion pour les organisateurs pragois de mettre en avant le caractère « progressiste » du théâtre, des syndicalistes français et Armand Salacrou appuyant cette

¹⁸⁵ PINIAU (Bernard), TIO BELLIDO (Ramon), L'action artistique de la France dans le monde, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 94.

¹⁸⁶ MAE, Relations culturelles (1944-1959), œuvres diverses (1945-1947), volume 206, Pologne. Courrier de Pierre Francastel à Henri Laugier, le 6 février 1946.

approche idéologique. Les instances parisiennes et sur place les diplomates collaborent à cette tournée favorable au prestige de la France ; André Barsacq, l'une des figures du renouveau théâtral depuis les années 1930 (avec le Théâtre des Quatre Saisons), assure plusieurs conférences dans le cadre de l'Institut français et de l'Alliance française, en présentant le théâtre de Jean Anouilh¹⁸⁷.

La tournée, très attendue, remporte partout un immense succès. La grande notoriété de Louis Jouvet, le choix de Molière, répertoire classique, en vers (qualifié par l'ambassadeur à Varsovie de difficile pour un public coupé de la France pendant dix ans)¹⁸⁸, une mise en scène et un décor égalant ceux des représentations parisiennes, en font dans les deux États un épisode d'une portée qui dépasse le seul fait artistique, portant haut le prestige de la France. C'est un moment qui reste longtemps inscrit dans les esprits dans une période où des entraves mises aux contacts culturels avec l'Ouest sont déjà ressenties. Succès, affluence, triomphe, émotion, sont les termes qui le qualifient. Il constitue l'unique épisode théâtral jusqu'en 1951 organisé par l'AFAA dans ces pays, un investissement jugé nécessaire malgré son coût élevé.

Servir l'image de la France, patrie de la démocratie et du droit des peuples, et le rétablissement de la vérité historique, c'est à Louis Jouvet et à sa compagnie qu'incombe cette tâche en ce printemps 1948. Face à une falsification de l'histoire qui se prépare à Varsovie comme à Prague, avec l'attribution du vent de liberté dans le « Printemps des peuples » de 1848 à la Russie (!), la décision est prise de faire intervenir les acteurs pour servir la commémoration de la Révolution de 1848 : lectures ou récitations de textes historiques et littéraires par les artistes sont prévues¹⁸⁹.

Le cinéma est aussi un « ambassadeur », présenté sous la bannière des relais de la diplomatie. Au printemps 1946, avant même d'être primé au Festival de Cannes, à Prague comme à Varsovie, un film symbole, *La bataille du Rail* (René Clément-Coopérative Résistance Fer) illustre la résistance des cheminots. Le choix est fait par les structures publiques, la Cinémathèque en particulier, de présenter au public un nombre limité de films des années d'occupation et de l'après-guerre mais significatifs de courants récents et reconnus : *L'Éternel retour* (J. Delannoy), *Les Enfants du paradis*, *Les Visiteurs du soir* (M. Carné) – illustrant par l'allégorie la capacité de résistance des esprits à l'oppression, *Lumière d'été* (J. Grémillon), *Goupi mains rouges* (J. Becker), *La Bête humaine* (J. Renoir). Plusieurs d'entre eux représentent le courant du « réalisme poétique », d'autres évoquent des thèmes liés au peuple. Mais c'est plus au niveau de ses délégués que le cinéma apporte une image « progressiste », dès les deux festivals de 1946 et 1947. À Prague en 1946, Jean Grémillon présente *Lumière d'été*, ses conférences portent sur « La fonction sociale du cinéma », « Le film et l'Histoire ». Georges Sadoul, rédacteur de la publication communiste *L'Écran français*, est également présent. Ces deux personnalités restent ensuite, avec Léon Moussinac et Fourré-Cormeray, directeur de l'Office national du film, les principaux « commis voyageurs » du film, entretiennent des contacts (syndicats, producteurs, Studios Barrandov...) dans le cadre de missions officielles en coopération avec la DGRC (et ce jusqu'au printemps 1949), ou sont sollicités directement par les partenaires.

En un temps où la concurrence anglo-saxonne est forte, où la diffusion commerciale s'avère de plus en plus difficile, freinée par des entraves venant d'administrations contrôlées par les partis communistes, utiliser l'espace ouvert par les festivals peut être fructueux. L'après-guerre inaugure en effet le temps des festivals. Créé en 1946, le Festival de Karlovy Vary accueille des films français et

¹⁸⁷ MAE, Série Z Europe (1944-1960), 68, Tchécoslovaquie ; 80, Pologne.

¹⁸⁸ MAE, série Z Europe (1944-60), 80, Pologne, courrier de J. Baelen, 10 juin 194..

¹⁸⁹ MAE, Relations Culturelles (1944-1959), Échanges culturels (1948-1955), volume 86, Tchécoslovaquie, mai 1948.

leurs porte-paroles, celui de Mariánské Lázně également. La DGRC et la Cinémathèque sont attentives aux invitations et y répondent.

Le Festival international de musique de Prague est créé également en 1946, par le président Beneš. Les artistes qui s'y produisent cette première année comme dans les années suivantes, solistes ou chefs d'orchestre (qui dirigent les philharmoniques du pays hôte) sont tous de renom international. Certaines interventions prennent une dimension quasi diplomatique, significative de l'importance accordée au public et à la vie artistique nationale ; c'est le cas, en 1946, de la violoniste Ginette Neveu, se produisant pour la première fois en Tchécoslovaquie, et qui connaît un triomphe¹⁹⁰. L'AFAA intervient pour assurer la participation au festival, pour des tournées patronnées par les Instituts et leurs filiales. La musique française est également très présente en Pologne, à Varsovie, Cracovie, Poznań, Łódź, Gdańsk, Szczecin, Katowice. Les interprètes sont nombreux : les chefs d'orchestre Charles Munch, Roger Desormière, Jean Martinon, le Quatuor Calvet, les solistes Michèle Boussinot, Monique de la Bruchollerie, Monique Haas, Nicole Henriot, Jacques Février, Jean Fournier, Maurice Maréchal et Olivier Messiaen, auxquels s'ajoutent entre 1948 et 1951, entre autres, Tony Aubin, Bernard Flavigny, Lélia Gousseau. Des compositeurs français ou « de formation française » de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle sont régulièrement interprétés. Ici l'image apportée est d'abord celle de l'excellence et de la modernité¹⁹¹.

Pour être plus visibles, à chaque événement important sont associées des manifestations annexes et des conférences, les Instituts restant des lieux privilégiés, et, en Tchécoslovaquie, jusqu'en 1948, les Alliances françaises également. Une lacune est souvent signalée, la trop grande rareté des livres pour assurer un prolongement aux manifestations ; elle reflète le vaste problème de la commercialisation du livre dans le bloc de l'Est. Une grande attention est portée à la solennité des inaugurations, aux réceptions dans les ambassades, consulats et instituts. Les dépêches regorgent d'informations sur la collaboration positive ou non des autorités locales, sur le déroulement de la gestuelle diplomatique, avec présence – ou absence – de tel ou tel invité, ministre ou autre personnalité officielle. Ces informations sont autant d'indicateurs des dispositions d'esprit des gouvernements. Le déroulement des manifestations artistiques est un baromètre assez fiable du « climat » des relations bilatérales, beau fixe ou dégradation. Ceci est encore plus vrai au fur et à mesure que se concrétise l'entrée dans la « Guerre froide » et que l'emprise des communistes ralliés à Moscou sur les pouvoirs de l'État et sur les rouages des sociétés se renforce ou s'impose, soit dans la seconde partie de l'année 1947, soit quelques mois plus tard.

Préserver l'avenir ? Un art instrumentalisé à l'Est

La signature des conventions culturelles et l'installation des commissions culturelles mixtes sont intervenues avant l'entrée en Guerre froide et avant le changement de ton, les frictions, le silence aussi, qui s'installent dans les relations bilatérales. Elles ont établi une règle de réciprocité dans les

¹⁹⁰ MAE, Relations Culturelles (1944-1959), Oeuvres diverses (1945-1947), volume 237, Tchécoslovaquie.

¹⁹¹ Lors du premier « Festival international de musique » de Prague, le répertoire français et « de formation française » est largement interprété : Chausson, Debussy, Ravel, Franck, Roussel, Martinù, Honegger.

échanges culturels. L'AFAA et la Direction générale des Relations culturelles en respectent l'esprit, recevant des partenaires, finançant l'accueil de quelques expositions : ainsi, en octobre 1946, une exposition de peinture tchécoslovaque est présentée dans une galerie de la rue de la Boétie. Mais cette réciprocité se concrétise peu, semble-t-il, dans le domaine musical et théâtral, les archives ne fournissent que quelques noms d'artistes présents dans l'hexagone¹⁹². Et, manifestement, l'AFAA n'a pas obtenu satisfaction de la part de l'Opéra de Paris, ou a choisi de ne pas répondre à une demande pragoise pressante : la représentation, à Paris, de *Jenufa*, opéra de Janaček, n'est pas inscrite au répertoire de 1948¹⁹³.

L'art continue à servir une diplomatie qui veut assurer une présence de la France derrière le rideau de fer, « préserver l'avenir » en maintenant des contacts, quand les relations bilatérales se détériorent en symbiose avec les événements mondiaux et avec les décalages grandissants dans les évolutions respectives en politique intérieure. Pourtant les relations avec les représentants des ministères, des Beaux-Arts et le plus souvent de l'Information, des associations officielles, se modifient profondément, évolution liée à la mise à l'écart des interlocuteurs modérés et souvent francophiles (y compris des communistes), remplacés par des stalinien. Ces changements se produisent en 1948 ou 1949, en parallèle avec l'implantation du modèle soviétique. À partir du printemps 1949, avec une campagne « contre le cosmopolitisme » culturel, qui vise en particulier la France pour anéantir son influence, orchestrée par les organes du Kominform, la situation empire et une « guerre » réciproque des visas se développe. Soustraire les faits culturels aux tensions internationales et bilatérales, en faire un « terrain neutralisé purifié de toute action politique »¹⁹⁴, telle est la règle adoptée depuis plusieurs mois par le Quai d'Orsay, la consigne donnée aux représentants de la France. Sur ce « terrain neutralisé », des invitations sont encore possibles et des expositions prévues par les commissions mixtes réalisées jusqu'au milieu de l'année 1949 : invitations à Paris pour le Tricentenaire de l'École des Beaux-Arts, pour une exposition internationale de sculpture, ouverture d'une exposition d'« Art populaire polonais et de l'industrie artistique » au Musée d'Art moderne, en décembre 1948, au moment où, à Prague, Bratislava et Brno se tient l'exposition de tapisseries françaises contemporaines.

À partir de l'automne 1949, au cours de l'année suivante, l'art est un « terrain » de moins en moins « neutralisé ». Du fait des difficultés accumulées, des contrôles policiers qui vont croissant et mettent en danger le public, d'arrestations effectuées à proximité des lieux français¹⁹⁵, dans les Alliances françaises également contre lesquelles une offensive est menée, des manifestations artistiques connaissent des aléas. La presse est muette à leur sujet, très naturellement la fidélité du public faiblit quand la surveillance policière se renforce, par vagues successives. En 1949, des projets sont annulés : une exposition conjointe franco-polonaise dans le cadre du centenaire de la mort de Chopin, un projet franco-tchèque d'échanges de marionnettes (G. Baty - Skypa). Les décideurs français renoncent à l'exposition Courbet, le peintre du « réalisme », prévue à Prague dans le cadre de l'accord culturel et la seule exposition signalée par l'AFAA (exercice 1949) est celle de Pasteur ; la science et ses figures tutélaires ont encore droit de cité, les crédits artistiques sont « reconvertis ».

¹⁹² Tchécoslovaques : échanges entre les Conservatoires nationaux de Paris et de Prague ; des musiciens se produisent à Paris en octobre 1947 ; Rafael Kubelik, en mai 1948. Polonais : Concours international d'interprétation, organisé par Marguerite Long et Jacques Thibaud.

¹⁹³ MAE, Relations culturelles (1944-1959), échanges culturels (1948-1955), volume 86, Tchécoslovaquie ; Réunion plénière de la Commission mixte, à Prague, en décembre 1948.

¹⁹⁴ MAE, Série Z Europe (1944-1960), 189, Tchécoslovaquie, propos tenus à Clementis par Rivière, le nouvel ambassadeur à Prague, en février 1950, reprenant les consignes données depuis 1948 par Paris.

¹⁹⁵ Et, à Bratislava, dans les locaux même de la Maison de France, le 1^{er} mars 1950.

L'art reste présent, même lorsque la rupture est consommée sur d'autres plans. C'est le cas au niveau des instituts, piliers d'une présence à l'Est ; en Pologne, avec la fermeture de l'Institut français et l'expulsion de la mission universitaire, associées à des arrestations et des emprisonnements, la rupture se situe en janvier 1950 ; en Tchécoslovaquie, les mêmes faits interviennent en avril 1951. Musique et cinéma deviennent à partir de 1950, avec les échanges commerciaux et techniques, les seuls supports de l'affirmation d'une diplomatie devenue essentiellement une résistance à l'éviction totale, « en évitant de créer la coupure ». Mais ils sont instrumentalisés par les organisateurs des festivals, dans un contexte de « normalisation » de la culture, tandis qu'à l'Institut de Prague, comme en un territoire de liberté, la pression policière se faisant moins sentir qu'ailleurs, des séances de projections de films se poursuivent. En mai 1950 le Festival de musique de Prague est utilisé à des fins politiques et Roger Desormière, invité à diriger l'orchestre national, est présenté comme un « progressiste... l'un des travailleurs éminents du camp de la paix... »¹⁹⁶. Au V^e festival de Karlovy Vary, qui se déroule en 1950 dans une atmosphère de « combat socialiste », films français (*Jour de fête*, de Jacques Tati, *La Beauté du diable* de René Clair), acteurs (Michel Simon, Gérard Philippe), représentants officiels, sont instrumentalisés. *La Beauté du diable* voit son thème (Faust) réinterprété pour dénoncer la bombe atomique, avec pour argument que le progrès scientifique mal orienté conduit au désastre. Une évolution qui se dessinait dès l'année précédente, avec la présentation de trois longs métrages dont *Point du jour* de Louis Daquin, en présence de Jean Grémillon.

Avec la renonciation aux expositions d'art, la musique est l'unique rubrique artistique qui subsiste dans les comptes-rendus annuels de l'AFAA (exercices 1949-1950), très minces, avec deux mentions dans chacun des États¹⁹⁷. C'est l'illustration d'un immense recul par rapport aux années de l'immédiat après-guerre, d'une renonciation devant le poids de la réalité rencontrée sur place. La théorie du « terrain neutralisé » est mise en échec, l'art ne peut plus apporter une contribution suffisante, il doit se plier lui aussi – comme la littérature – aux exigences de l'idéologie des régimes communistes. Les archives n'apportent pas d'explication précise à l'abandon des derniers projets d'expositions. A travers les courriers échangés, on peut saisir des tensions, des signes d'entraves, parmi lesquels l'absence de contacts, « une conspiration du silence » écrit le consul de Bratislava, Etienne M. Manac'h. Mais, sans aucun doute, un décalage se crée et s'accroît entre ce que les responsables de l'affirmation artistique proposent, et ce qu'il est possible de présenter dans des États où tout est orienté vers une culture « populaire », destinée à forger « l'homme socialiste ». En 1949, à Prague, Pasteur remplace Courbet, exposition annulée. Même avec Gustave Courbet, le peintre du réel et du peuple, un choix réfléchi et judicieux, en s'adaptant comme dans le champ littéraire aux attentes des idéologues des démocraties populaires favorables au seul « réalisme socialiste », il devient impossible de présenter dans une manifestation publique l'art français. Et au printemps 1950, le choix d'une exposition *Balzac*, à l'occasion du centenaire de sa mort, dans les locaux de l'Institut, à Prague et à la « Maison de France » à Bratislava, ainsi qu'à Brno et Olomouc, reflète le repli.

Quand la rupture se profile, que les organes du Kominform se concentrent sur l'élimination de l'influence de la France, dont l'empreinte est profonde, l'art ne peut plus servir suffisamment la diplomatie. Alors la diplomatie se met au service des liens artistiques, mais échoue. Un fait précis illustre ce va-et-vient entre art et diplomatie : en 1950, l'échange annuel organisé sous l'égide de l'AFAA des anciens élèves des Conservatoires nationaux de Paris et de Prague s'interrompt ; aucun visa de sortie n'est délivré aux musiciens par les administrations tchèques, et ce malgré de longs pourparlers. En 1950 et 1951, la diplomatie de la France continue-t-elle à trouver dans l'art un auxiliaire en direction des deux démocraties populaires ? Oui, sans doute, par le biais du festival de

¹⁹⁶ La tournée qu'il a effectuée en URSS en 1935 est exploitée pour forger cette qualification.

¹⁹⁷ MAE, Service des échanges artistiques, assemblées générales de l'AFAA, volume 73. Assemblée générale du 13 juillet 1950, compte rendu de l'exercice 1949, p. 52 et 57.

Cannes, « Festival international du cinéma », créé lui aussi en 1946 : la Pologne, la Tchécoslovaquie continuent à répondre positivement aux invitations¹⁹⁸. De façon plus qu'hypothétique – et avec des compromissions – en Europe de l'Est : la musique et le film, mais eux seuls, continuent à vivre dans le cadre des festivals en Tchécoslovaquie, et à Varsovie en 1950, à l'occasion du festival Chopin, l'année même de l'éviction de la mission universitaire. À l'aube des années 1950, instituts et missions universitaires ont disparu, seuls les relais diplomatiques sont présents et, avec l'art, le fil n'est pas totalement rompu ; mais celui-ci doit s'adapter aux normes idéologiques d'États satellites de l'Union Soviétique. L'étude reste à faire de la poursuite d'une « participation » artistique française, ultérieurement, pour en observer les stratégies et l'évolution¹⁹⁹, et voir si, avec l'entrée en « coexistence pacifique », l'expression artistique peut davantage apporter un appui à la diplomatie.

Lire l'architecture : lectures croisées
de l'architecture socialiste
dans les années 1950

*CARMEN POPESCU*²⁰⁰

¹⁹⁸ Le festival est placé sous la tutelle de la DGRC. En 1950, il est annulé, officiellement pour des questions d'argent, avec en arrière-plan le déclenchement de la Guerre de Corée et une tension extrême dans les relations de la France avec les démocraties populaires.

¹⁹⁹ Noter que le TNP effectue une tournée en 1955.

²⁰⁰ Chercheur associé auprès des laboratoires IRICE et « André Chastel ». Le présent article explore une facette de l'architecture des pays ex-socialistes, sujet qui constitue un des axes principaux de ma recherche. Au travers d'interventions dans des colloques et des études publiées dans des périodiques et des ouvrages collectifs, j'analyse les aspects théoriques (sous l'angle de l'idéologie afférente) de cette architecture.

Associer l'architecture à l'acte de la lecture n'est pas inhabituel. Surtout lorsque l'on parle de vocabulaire (ou de langage) architectural et de grammaire (des styles). Il y a différentes sortes de lectures de l'œuvre d'architecture : celle que propose d'une part l'édifice même et d'autre part, celle des textes qui l'expliquent. Comparer l'architecture à un livre est une idée qui a une longue ascendance et qui prend ses racines dans la signification qu'on attribue à la fois à l'acte de bâtir et au résultat de cet acte. Une signification qui n'est pas (ou pas uniquement) symbolique, mais surtout narrative, car on pense que l'architecture peut renfermer des histoires voire l'Histoire même. De Goethe²⁰¹ à Ruskin,²⁰² cette idée gagne en substance. Sur le plan littéraire, elle trouve son expression parfaite avec *Notre-Dame de Paris*, où Victor Hugo compare l'histoire de l'architecture à l'histoire de l'écriture : les premiers essais (tels les menhirs) constituaient les lettres, puis, au fur et à mesure de son évolution, l'architecture a commencé à inscrire des syllabes en granit, puis des mots et enfin des phrases²⁰³. Si l'on suit le raisonnement de Hugo, l'architecture du bloc communiste a été très loquace pendant les années tendues de la Guerre froide. La force évocatrice que Ruskin exigeait de toute bonne architecture, devint une tâche incombant au parti, à l'accomplissement de laquelle veillaient scrupuleusement ses dirigeants.

Pourquoi une bonne architecture se doit-elle d'être évocatrice ?

Tout pouvoir politique se sert de l'architecture comme d'un instrument susceptible de matérialiser sa doctrine. Les métaphores déclinant les termes liés à la notion de construction ne sont pas anodines dans ce sens. Bien au contraire, elles servent à rendre perceptible le processus d'« incarnation ». L'architecture dictée par le pouvoir n'est pas uniquement l'image de celui-ci, elle représente son essence même. Autrement dit, elle agit comme un miroir magique : elle peut certes flatter, mais aussi dévoiler la face que l'on souhaite garder cachée.

Si l'architecture est investie par le pouvoir, c'est en raison de sa force symbolique de représentation, mais aussi de son inhérente fonctionnalité. Car l'une et l'autre agissent directement sur la société : la première par son caractère iconique, la seconde par son effet de conditionnement.

²⁰¹ Il s'agit du célèbre texte « Architecture allemande » (1772), où la contemplation de la cathédrale de Strasbourg apporte au jeune Goethe la révélation de l'architecture gothique, plus que ne l'avaient fait ses lectures d'histoire de l'art. GOETHE, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, p. 75-86.

²⁰² La force évocatrice de l'architecture constitue un principe fondamental de la doctrine de Ruskin. Voir surtout : RUSKIN (John), *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Denoël, 1987.

²⁰³ HUGO (Victor), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin, 1831. L'historien de l'architecture Neil Levine fournit une analyse très pertinente du syntagme de l'architecture en tant que livre, en mettant en parallèle Hugo avec Labrouste. LEVINE (Neil), « The book and the building : Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève », in MIDDLETON (Robin) (dir.), *The Beaux-Arts and the Nineteenth-century French architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1984, p. 138-173.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'architecture acquiert une force emblématique particulière. D'une part, la reconstruction mobilise l'Europe entière qui fraternise afin de bâtir un meilleur avenir ; de l'autre, la démarcation de plus en plus claire des deux blocs met en place un attirail de propagande conséquent, dont fait partie l'architecture.

Des deux côtés, à l'Ouest comme à l'Est, on croit à la force de représentation de l'architecture. L'exposition itinérante *Built in USA* qui servit d'outil de propagande en Europe occidentale, l'affirmait clairement : « il est nécessaire que [...] certains bâtiments donnent une forme digne et cohérente à l'interdépendance de l'individu et du groupe social, qui est la nature même de notre démocratie »²⁰⁴. Mais c'est le bloc communiste – du moins en apparence – qui met le plus à profit la symbolique de son architecture.

Puisque les communistes prétendent bâtir un monde nouveau, l'architecture constitue le moyen même qui permet de matérialiser ce *credo*. En toute logique, l'architecture devient la métaphore par excellence du communisme, et son imagerie ainsi que son vocabulaire servent la propagande du système. L'image du chantier, avec les verticales dynamiques des grues et le maçon en train de poser des briques devient emblématique en URSS comme dans tous les pays satellites. De plus, l'image est symptomatique pour la dialectique qui légitime le système : elle met en scène non seulement la fondation du monde nouveau, mais aussi son acteur principal, l'homme nouveau, qui, au cours de son travail, est façonné par sa propre œuvre. C'est donc ainsi que l'architecture doit agir sur la société avant même d'être mise à la disposition des masses.

Toutefois, si l'architecture possède toutes les qualités pour servir d'emblème du monde communiste, elle a besoin de se confondre avec ses idéaux afin de pouvoir véritablement le représenter. L'image du maçon qui pose brique sur brique pourrait aussi bien illustrer un chantier de reconstruction en l'Europe de l'Ouest, tandis qu'immédiatement après la guerre, l'architecture moderne – qui sera bientôt assimilée à un produit de la civilisation occidentale – est très présente dans les pays satellites. Il est impérieux, donc, que le bloc communiste se forge sa propre image architecturale.

Afin de la rendre efficace, elle doit être définie explicitement en opposition avec l'architecture « capitaliste »²⁰⁵. Ce processus avait commencé en URSS au début des années 1930, avec le concours pour le Palais des Soviets²⁰⁶, qui marquait clairement la rupture avec l'esthétique et les principes de l'architecture moderne, jusqu'alors mise au service (y compris grâce aux professionnels occidentaux) de la construction du nouveau monde.

Par ailleurs, cette culture de la différenciation est exaltée dans les deux camps. Dans le bloc communiste, elle consiste à forger une architecture délibérément à l'opposé – à tous points de vues : principes, matériaux, esthétique, aspirations – et de la rendre facilement lisible. Il y a à cela deux raisons : d'une part, afin que l'architecture puisse mieux parler aux masses auxquelles elle est

²⁰⁴ MOCK (Elizabeth), « Built in U. S. A. – since 1932 », in MOCK (Elizabeth) (dir.), *Built in U. S. A. – since 1932*, The Museum of Modern Art, New York, 1945, p. 9-25 (p. 25). Présentée d'abord au Musée d'Art moderne de New York, l'exposition a circulé ensuite en Europe de l'Ouest.

²⁰⁵ Pour cette dialectique manichéenne, voir les oppositions proposées par Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Voir aussi mon article « L'architecture réaliste socialiste : l'emprise du Beau sur le Bon. Le cas roumain », à paraître.

²⁰⁶ Pour ce tournant, voir surtout AMAN (Anders), *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin Era. An aspect of Cold War History*, Cambridge (Ma), The MIT Press, 1992; COHEN (Jean-Louis), « Retro-grad, ou les impasses du réalisme "socialiste" en URSS », in Jean-Louis Cohen (dir.), *Années '30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, Editions du Patrimoine, 1997, p. 172-179.

destinée, d'autre part, pour que son langage soit compréhensible de l'autre côté du Rideau de fer également, car comme le remarque Hannah Arendt, la propagande est surtout un outil pour convaincre l'Autre²⁰⁷. Ce double positionnement caractérise en principe la première décennie de la Guerre froide, époque de tensions qui ôtent au discours ses nuances, mais dont les prolongements sont plus ou moins discernables au-delà de cette période.

Le caractère à la fois narratif et dicible de l'architecture du bloc communiste dans les années 1950 se reflète à plusieurs niveaux. On impose d'abord aux architectes de créer une œuvre accessible aux masses – afin qu'elles se réjouissent de ses atours, mais aussi pour que celle-ci agisse plus efficacement sur leur endoctrinement. Ensuite, on leur fournit un corpus de textes spécialisés (articles, livres), qui leur explique comment atteindre cette qualité indispensable à l'architecture socialiste. Enfin, les échos de ce corpus spécialisé se retrouvent dans les œuvres littéraires qui narrent pour les masses l'architecture et ses héros.

Une architecture « lisible »

L'architecture du réalisme socialiste imposée par le Grand frère soviétique comme vocabulaire unificateur de tout le bloc communiste, est forgée d'emblée comme une expression discursive. Puisque sa spécificité par rapport à l'architecture occidentale consiste en son « profond contenu d'idées »²⁰⁸, celui-ci a besoin d'être facilement compréhensible.

L'architecte Arkadi Grigoriévitch Mordvinov, président de l'Académie d'architecture de l'URSS, explique ainsi cette « lisibilité » de l'édifice communiste :

Prenons l'exemple de la construction d'un hôtel : qui va à l'hôtel en Amérique ? Des commerçants, des hommes d'affaires. Qui vient dans un hôtel de Moscou ? Les bâtisseurs mêmes du socialisme : des ouvriers, des kolkhoziens, des savants, des représentants des organisations collectives et d'État. C'est pour cela que les formes architecturales doivent être en accord avec leur état d'esprit, avec leurs sentiments. L'édifice doit être optimiste, plein de joie de vivre, plein de lumière, tout comme l'est le peuple soviétique, qui a devant lui de perspectives limpides et lumineuses. L'impression [...] doit être de grande liberté et de dynamisme, de force et de grandeur. L'architecture de l'édifice doit incarner les caractéristiques du régime socialiste²⁰⁹.

Il n'est pas étonnant que Mordvinov arrive à dépeindre avec autant de nuances le « portrait psychologique » de l'édifice communiste à travers un hôtel : il est lui-même le maître d'œuvre du

²⁰⁷ ARENDT (Hannah), *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 69.

²⁰⁸ MAICU (Horia), « Despre proiectarea Casei Scînteii » [Sur la préparation des projets de la Maison de l'Étincelle], in *Arhitectura R. P. R.*, 1951, n° 1, p. 3-13 (p. 7).

²⁰⁹ Ibid, p. 7.

célèbre hôtel Ukraine, l'une des « sept tours » de Moscou, démontrant ainsi que tout programme architectural peut être investi d'une lecture idéologique.

Ce type de lecture vise la psychologie des formes architecturales, traduisant ainsi le « contenu socialiste » du fameux slogan du réalisme socialiste : « national en forme, socialiste en contenu ». La lecture gestaltiste de l'édifice communiste est facilitée par la vision classique qui joue le rôle d'un paradigme. Ses éléments fondamentaux – symétrie, unité de composition, osmose de l'élément sculptural – représentent à la fois un repère facilement déchiffrable et la garantie d'un accomplissement suprême (l'attribut classique désignant l'apogée de toute période artistique)²¹⁰. Ensemble, l'« optimisme » et la « joie » des volumes qui montent progressivement associés à la « perfection » des principes classiques sont censés incarner la doctrine en la rendant lisible.

La lisibilité de l'édifice communiste est augmentée par le caractère explicitement narratif de la « forme nationale ». Ce sont les éléments empruntés à l'héritage local qui parlent le plus au peuple, qui donnent à cette architecture son côté « populaire ». Mais leur récit est bien contrôlé, car on n'emploie pas n'importe quel motif, mais seulement ceux qui conviennent à l'histoire réécrite.

Écrire l'architecture

Les projets qu'on élabore aujourd'hui chez nous doivent solutionner simultanément le problème du bon fonctionnement et du juste dimensionnement des espaces, la question d'économie à travers l'emploi judicieux des matériaux de construction, et, en même temps, ils sont censés exprimer grâce aux images plastiques le contenu nouveau d'idées de l'époque grandiose dans laquelle nous vivons²¹¹.

Au discours architectural s'ajoute le discours écrit, qui l'accompagne et le déchiffre. En son absence, le narratif de l'édifice communiste, en dépit de son caractère affirmé, risque de rester mal compris. D'où l'importance cruciale des textes qui fixent, de manière précise, la façon dont l'architecture communiste doit être conçue et, surtout, interprétée.

Les revues spécialisées des années 1950 remplissent un rôle prescripteur, avec des articles qui guident de près les professionnels dans leur apprentissage du nouveau langage imposé. La dialectique est simple : les articles donnent l'exemple de réalisations qui correspondent aux normes « socialistes » en expliquant pourquoi, et en parallèle ils fustigent les exemples négatifs, montrant en quoi ils ne sont pas conformes. En dehors de questions de construction, rarement critiquées, le problème central est celui de l'« expression plastique », ce qui témoigne de l'intérêt qu'on attache à la symbolique de cette architecture :

²¹⁰ MIHAILOV (B.), « Stilul în arhitectura » [Le style en architecture], in *Arhitectura R.P.R.*, 1954, n° 2, pp. 32-37.

²¹¹ LOCAR (Marcel), « Pe drumul unei noi arhitecturi », [Sur le chemin d'une nouvelle architecture], in *Arhitectura R.P.R.*, 1952, n° 1-2, p. 3.

*Si du point de vue de l'utilisation de l'espace et de la solution des plans on a fait des progrès importants [...] on constate néanmoins un retard concernant l'expression plastique. Les nouveaux quartiers d'habitations sont toujours inexpressifs, froids, hostiles, inappropriés à remplir le rôle de cadre d'une vie nouvelle*²¹².

En faisant l'autocritique de leurs carences idéologiques, les architectes témoignent souvent de l'importance de ces écrits « normatifs », tel le collectif qui construit la maison de la Radio roumaine, projet hautement controversé : « en 1949, il manquait une documentation clairement exemplifiée d'une plastique réaliste, [d'où] la croyance erronée que l'expression strictement fonctionnelle du plan peut créer le beau [architectural] »²¹³. Les principes du modernisme – arme décriée du bloc capitaliste – sont abjurés et résolument niés.

Les textes constituent le support indispensable à la compréhension de l'édifice communiste : « chez nous, il n'y a pas de rupture entre la théorie et la pratique [...] tout forme un ensemble, une idée unique »²¹⁴. L'importance du discours écrit est telle que les architectes l'utilisent en le détournant en leur faveur : ainsi le texte n'est plus prescripteur, mais donne du sens à une œuvre qui n'est pas forcément idéologique. Le discours est donc souvent creux et masque, sous sa verbosité, la rupture entre la théorie et la pratique.

De plus, trop de signification tue la signification :

*En suivant l'enseignement de J. V. Staline, "l'artiste est l'ingénieur de l'âme humaine", dans leurs créations [...] [et] associant la simplicité à la richesse d'idées, la limpidité à la force, la dignité à la délicatesse, les architectes soviétiques contribuent à forger l'homme nouveau*²¹⁵.

L'architecture comme arme de la lutte des classes

Le discours écrit remplit une autre fonction utile : pour ceux qui sont incapables de distinguer l'opposition irréductible des architectures des deux blocs, il la met en évidence. L'exemple le plus révélateur concerne les « bâtiments hauts », réponse de l'URSS aux gratte-ciel américains, ce comble de la technique capitaliste :

Leur degré de confort ainsi que leur aspect artistique ne peuvent pas être comparés à ceux des édifices similaires de l'Occident, où le système capitaliste, dû à l'amplification

²¹² Ibid, p. 10.

²¹³ GARCEA (L.), « Probleme plastice la Casa Radiofoniei » [Les problèmes plastiques de la Maison de la Radio], in *Arhitectura R.P.R.*, 1952, n° 3, p. 3.

²¹⁴ MAICU, « Despre proiectarea Casei Scînteii », art. cit., p. 4.

²¹⁵ « Marea Revoluție Socialistă din Octombrie » [La Grande révolution socialiste d'octobre], in *Arhitectura R.P.R.*, 1951, n° 10-11, p. 3-4.

*de ses contradictions, a freiné le développement de la science et de la technique. [...] Les bâtiments hauts de Moscou expriment la force lumineuse de la société soviétique, où les peuples libérés du joug de l'exploitation, goûtent les joies du socialisme. [...] Maxime Gorki qui a connu l'Amérique et ses "gratte-ciel" a écrit sur ces monstres : " des bâtiments carrés, stupides, lourds, dépourvus du désir d'être beaux, s'élèvent désolants et ennuyeux. Dans chaque édifice on sent la fierté arrogante de sa hauteur, de sa laideur. À ses fenêtres on ne voit ni fleurs, ni enfants "*²¹⁶.

La littérature ne reste pas insensible à ce sujet emblématique qu'est l'architecture. Non seulement les chantiers sont ancrés dans la réalité quotidienne, mais ils offrent aux écrivains le parangon parfait de la construction du monde nouveau. Mettre en scène l'architecture représente une solution efficace (et aisée) permettant d'évoquer l'édification de la société communiste. Mais c'est aussi une redoutable arme de propagande.

Cette dernière approche constitue l'intrigue du roman *J. B. C. franchit le Rideau*, de Sergiu Farcasan²¹⁷. Le livre se veut une fresque à la manière d'Ilf et Petrov et relate les aventures tragico-comiques d'un espion américain infiltré parmi les participants du Festival de la jeunesse qui s'est déroulé en Roumanie en 1953. Écrit au plus fort de la Guerre froide, le roman traduit la rhétorique manichéenne de l'époque, y compris dans les brefs chapitres qui mettent en scène l'architecture. On aurait pu s'attendre à des descriptions grandioses des édifices nouveaux et des chantiers en pleine effervescence, étant donné que le pays avait fourni des efforts considérables pour honorer la manifestation qui rassemblait des jeunes venus de tous les coins du monde²¹⁸. L'auteur préféra toutefois utiliser l'architecture comme prétexte pour démasquer le parti pris hargneux du bloc capitaliste.

Tout irrite le héros du roman, depuis les sculptures qui ornent les façades jusqu'aux nouveaux quartiers. L'effet artistique recherché du nouveau combinat de la presse, la *Maison de l'Étincelle*, copié d'après les « bâtiments hauts » de Moscou, l'agace : il qualifie de « faute de goût » l'« idée communiste » qui est « non pratique », et de « propagande » le fait qu'un « bâtiment d'usine doit être nécessairement beau, avec des tourelles et des colonnes »²¹⁹. Quand il est amené à visiter un nouveau quartier, il s'ennuie :

Il regarde attentivement la nouvelle Salle des sports de Floreasca, une halle immense avec une verrière. La halle était bordée d'espaces verts, d'où s'élevaient des statues blanches représentant des sportifs [...] Un peu plus loin, on voyait quelques petites villas encore sans enduit et à côté de celles-ci, blancs et moulés dans un style un peu antiquisant, les bâtiments en construction des studios cinématographiques roumains. [...] Clawhead se détourna lentement du tableau de constructions décrit plus haut. Sans le vouloir, il laissa échapper un cri de satisfaction ! À ses pieds, derrière une haie verte,

²¹⁶ MAICU (Horia), « Arhitectura sovietica. Cladirile înalte din Moscova » [L'architecture soviétique. Les bâtiments hauts de Moscou], in *Arhitectura R.P.R.*, 1951, n° 10-11, p. 12.

²¹⁷ FARCASAN (Sergiu), *J.B.C. trece cortina*, Bucuresti, Editura Tineretului, 1953.

²¹⁸ Voir BADESCU (Nicolae), « Un deceniu de importante transformari in arhitectura RPR » [Une décennie d'importantes transformations dans l'architecture de la République Populaire roumaine], in *Arhitectura R.P.R.*, 1954, n° 6-7, p. 1-12.

²¹⁹ FARCASAN (Sergiu), *op. cit.*, p. 70. Pour la maison de l'Étincelle, voir AMAN (Anders), *op. cit.*, ainsi que mon article déjà cité « L'architecture réaliste socialiste : l'emprise du Beau sur le Bon. Le cas roumain ».

dans un vallon, s'étendaient des petites maisonnettes, ratatinées, les dernières de cette sorte qui restaient dans le quartier »²²⁰.

La mise en parallèle des taudis hérités du régime capitaliste avec les nouveaux quartiers constitue à l'époque un cliché fort, employé pour témoigner du caractère humaniste et progressiste du communisme. Farcasan s'en sert pour décrypter la logique « impérialiste » : « est-il objectif de photographier des taudis ? Sans doute... Mais les maisons neuves ? Non pas. C'est clair. Pourquoi ? Parce que ce serait de la propagande communiste »²²¹. Et encore :

Chez nous – explique l'Américain – le journal doit vendre. Les maisons types neuves sont lassantes, inintéressantes. L'homme ouvre son journal et voit une maison quelconque : voilà, [...] on a construit encore quelques maisons en Roumanie – et il bâille. Le lendemain, il ouvre le journal et il ronchonne : quel ennui, encore des maisons... Après une semaine, si on lui sert toujours des banalités, [...] il jette son journal et achète un autre²²².

L'architecte démiurge et l'architecture rêvée

Pendant ce temps, l'ouvrier du bloc communiste se soucie peu du sort des journaux capitalistes et continue à construire des maisons, des quartiers et des villes, tout en bâtissant son avenir.

Avec la mort de Staline, le réalisme socialiste décline et est remplacé par une architecture fonctionnelle et efficace. Mais l'image du chantier reste emblématique de la construction de la nouvelle société.

La Commode noire, roman de George Calinescu²²³, est probablement le livre roumain qui utilise le mieux l'architecture et l'image du chantier comme métaphore de ce monde en devenir. C'est le véritable sujet de ce roman qui apparaît en même temps comme une confession intime de son auteur : on comprend que sous les traits de l'architecte Ioanide, le héros du livre, se cache Calinescu lui-même. Cet acte de substitution d'identité est symptomatique pour quiconque doté de l'ego de Calinescu, critique littéraire réputé et redouté, poète et écrivain, mais qui rêvait d'être un véritable démiurge, tout comme l'architecte bâtisseur des mondes nouveaux.

Le roman est très complexe et pourrait constituer à lui seul l'objet d'une étude sur la place de l'architecture dans la littérature socialiste. Calinescu met en parallèle de vrais chantiers bucarestois avec l'image métaphorique de la construction de la société socialiste en Roumanie. À côté de

²²⁰ *Ibid.*, p. 125.

²²¹ *Ibid.*, p. 140.

²²² *Ibid.*, p. 145.

²²³ CALINESCU (George), *Scrinul negru*, Bucuresti, Editura de Stat pentru Literatura si Arta, 1960.

l'architecte Ioanide, il juche sur les échafaudages des maçons partageant tous un même idéal : bâtir un monde meilleur, plus beau. En dépit des inévitables tournures rhétoriques apparentées à la langue de bois, le discours sur l'architecture est non seulement fin, mais aussi nuancé. Avec l'œil d'un connaisseur, Calinescu passe en revue toutes les tendances qui ont agité la scène roumaine durant cette décennie, qui est restée dans l'histoire comme celle d'une grande confusion en matière d'architecture. Depuis les débats esthétiques du réalisme socialiste jusqu'aux réflexions engagées sur le rapport avec le site, en passant par les problématiques urbaines, il n'oublie aucun aspect des questions qui ont préoccupé et déchiré les architectes de l'époque.

Toutefois, il ne faut nullement négliger le ton idéalisé de Calinescu : l'acte démiurgique de l'architecte qui bâtit le nouveau monde jaillit naturellement de sa conscience et ne rappelle guère les longues séances d'endoctrinement idéologique auxquelles ont été soumis les professionnels roumains. Il devient ainsi évident que l'architecte démiurge est uniquement celui qui a déjà atteint un niveau satisfaisant de conscience politique (ce terme doit être compris dans son acception d'origine, touchant la *polis*).

Dans la vie réelle, Calinescu habitait à côté des taudis évoqués dans le roman de Farcasan ; il était en outre un promeneur infatigable arpentant le futur quartier qui s'élevait à côté et qu'il imagina dessiné par Ioanide :

- *Camarade architecte, avez-vous vu notre ville ?*

- *Qu'appellez-vous notre ville ?*

- *Le quartier ouvrier dont vous avez dressé les plans.*

- *Quoi, il a jailli du sol spontanément pendant la nuit ?*

- *Eh bien, oui ! Venez voir !*

[...] Les terrains vagues de jadis, tous couverts d'herbes folles et de ronces étaient méconnaissables. Ça et là s'élevaient de véritables montagnes de briques, des collines de sacs de ciment posés sur des paillasons, de grands tas de barres de fer pour le béton armé, des cylindres de carton goudronné, des monticules de bitume, des piles de planches et de poutres. Une file ininterrompue de camions déposait des matériaux en plusieurs points du chantier, tandis que d'innombrables charrettes remplies de terre [...] passaient en trombe pour déverser leur chargement dans une fosse voisine. Ici on posait la toiture, là on creusait les fondations ou bien on versait du béton entre deux minces murs de briques.

[...] L'extension du chantier, marquée par la dissémination de monceaux de briques, faisait songer à une entreprise colossale, encore qu'elle fût assez modeste. Élever tout une ville d'un seul coup, quel rêve ! Ioanide eut le sentiment enivrant que ce rêve-là s'était accompli²²⁴.

²²⁴ Nous avons utilisé la traduction française du roman par Ion Herdan : CALINESCU (George), *La Commode noire*, Bucarest, Éditions Minerva, 1983 ; p. 605-606.

Calinescu sait jouer d'images, embrouillant ainsi les frontières de l'imaginaire bâtisseur. Tout en décrivant la réalité d'un chantier bucarestois, grouillant comme une fourmilière, il dépeint l'utopie même du communisme.

L'architecture, même banale, s'avère un fort instrument rhétorique.

Si cette force évocatrice de l'architecture fut de moins en moins exploitée par la suite – sauf pour les édifices représentatifs du pouvoir – elle laissa néanmoins des traces ineffaçables dans l'imaginaire du citoyen du bloc communiste. Ainsi, on associa durablement – au-delà de la fin du régime – l'iconographie optimiste du chantier et les grands ensembles en préfabriqués à la rhétorique communiste et à son incapacité à tenir ses promesses d'un monde meilleur. Oubliant que l'une comme l'autre avaient été forgées dans ce qu'on appelait « le monde libre » – ce qui témoigne de la ténacité des structures narratives.

Théâtre de marionnettes,
pouvoir et société dans les pays tchèques, 1945-1989

RACHEL FOURMENTIN

La culture bénéficie, dans les Pays tchèques, d'une place particulière dans l'imaginaire collectif, celle de conscience du peuple. L'émancipation nationale s'y est faite par le vecteur de la langue et

l'élite culturelle y a souvent occupé la place d'élite politique. Dans cette vision de leur histoire, les Tchèques accordent au théâtre une place particulièrement importante, que l'historiographie de l'époque communiste a confirmée. L'on comprend donc que l'étude du théâtre tchèque dans la période communiste soit celle d'une discipline artistique étroitement imbriquée aux problématiques sociales et politiques, comme le prouve l'implication d'hommes et de femmes de théâtre dans les questions politiques - on pense ici bien sûr à Václav Havel. Mais si le théâtre dramatique des années soixante – celui de Havel justement –

a été particulièrement étudié, il n'en est pas de même pour les théâtres des autres périodes du régime communiste ou pour les genres périphériques.

Or le théâtre de marionnettes tchèque des années 1945-1989 voit son évolution tout autant liée au pouvoir et à la société que le théâtre dramatique. La première raison a trait aux caractéristiques générales du théâtre de marionnettes, la seconde au contexte tchèque en particulier. Tout d'abord, le théâtre de marionnettes est, par nature, un art facilement utilisable, oscillant entre révolte et conformisme :

« La marionnette est manipulable. On le sait. Son utilisation à des fins politiques (...) confirme la souplesse et l'efficacité d'un instrument qui crée une participation collective immédiate. (...) La marionnette peut devenir aussi un instrument pédagogique ou, pire encore, didactique. Elle est alors un moyen redoutable pour organiser le consensus (...) Les héros traditionnels de la marionnette ont toujours exprimé un goût d'indépendance, un certain esprit de révolte par rapport aux puissants de ce monde et une perception de l'injustice ambiante. Ces sentiments, fort sympathiques en tant que tels, soutiennent une vision anarchiste plutôt que politique de la réalité, cependant ils peuvent facilement dériver vers des formes d'acquiescement à un régime. »²²⁵

Or le contexte tchèque peut laisser imaginer que l'une ou plusieurs de ces tendances – moralisme et didactique, satire politique ou propagande – se soit développée au cours des quarante années de dictature communiste. Il s'agit donc de définir laquelle ou lesquelles. Autre interrogation : le théâtre de marionnettes tchèque a-t-il suivi le modèle soviétique ou sa propre tradition s'est-elle imposée ? Si oui, quelle tradition ? Car le théâtre de marionnettes tchèque fut en partie au service du nationalisme, avec la circulation au XIX^e siècle, grâce à des troupes ambulantes, de pièces patriotiques et anti-autrichiennes en langue tchèque, puis avec le développement de troupes de théâtre de marionnettes au sein des associations patriotiques de la Première République, notamment des Sokols, qui après l'indépendance de la Tchécoslovaquie, consignèrent massivement le théâtre de marionnettes au public enfantin et à un rôle d'*osvěta* [éducation populaire] .

Ensuite, dans une dictature communiste, comme le souligne Sandrine Kott²²⁶, le rapport entre pouvoir et groupe social (ici le milieu du théâtre de marionnettes) est nécessairement complexe. D'une part, si l'appareil d'État cherche à contrôler l'ensemble du corps social, il s'agit de ne pas négliger les limites à la domination du pouvoir sur la société, les « niches », espaces relativement autonomes, sans doute vitaux pour le régime lui-même. Le théâtre de marionnettes a-t-il connu ces espaces

²²⁵ B. Eruli : « Papiers tournesol » in *Puck, la marionnette et les autres arts*, n°3, 1990, p. 8.

²²⁶ S. Kott : *Le communisme au quotidien – Les entreprises d'État dans la société est-allemande*, Paris, Belin, 2001, 413 p.

d'autonomie ? Si oui, quelles furent leurs formes ? D'autre part, l'organisation bureaucratique du pouvoir connaissait de nombreuses imperfections et la composition des organes de contrôle ou des institutions – ici en lien avec le théâtre de marionnettes – s'est modifiée au cours de la période : les rapports entre la profession et le pouvoir ont ainsi nécessairement évolué. Face au pouvoir de répression et de propagande du pouvoir, de quelles ressources disposait le milieu du théâtre de marionnettes ? Quels arrangements ont été construits entre les deux parties ?

Il s'agira donc d'étudier quelle voie a suivi le théâtre de marionnettes tchèque durant ces quarante années de dictature communiste, quelles stratégies furent adoptées face au pouvoir, quelle place il a souhaité occuper dans la société, quel rôle cette dernière lui a conféré.

La première période étudiée est celle du changement de statut du théâtre de marionnettes (1945-1956). L'une des questions omniprésentes dans l'historiographie tchèque de la politique culturelle traitant de la décennie d'après-guerre est celle de l'influence de l'Union soviétique dans la mise en place d'un réseau théâtral nationalisé et centralisé. Les travaux récents sur l'histoire du théâtre tchèque pendant la période communiste²²⁷ soulignent la volonté d'imitation par les dirigeants communistes, ainsi que par les artistes, du modèle théâtral russe organisationnel (réseau de théâtre centralisé couvrant le pays), dramaturgique, esthétique (réalisme socialiste), méthodologique (méthode Stanislavski) et idéologique.

Cette question est également centrale dans le domaine de l'histoire du théâtre de marionnettes. Les ouvrages de l'après-89 traitant de l'histoire du théâtre de marionnettes tchèque soulignent ainsi que tant le modèle institutionnel que le répertoire ou les techniques marionnettiques ont été inspirées par Moscou, certains allant plus loin et soutenant que l'Union soviétique avait imposé l'application de ce système à la Tchécoslovaquie. Mais dans cette vision des choses, le rôle des membres de la profession est singulièrement absent. Peut-on affirmer que les marionnettistes de l'après-guerre se sont vu imposer un modèle extérieur contre leur volonté ? Quels acteurs ont poussé à ces transformations radicales dans le théâtre de marionnettes, avec quels arguments ? Dans quelle mesure le paysage du théâtre de marionnettes est-il, au début des années cinquante, une image de la situation soviétique, et comment évaluer l'importance de l'héritage des structures de l'entre-deux guerres ?

Il apparaît ainsi que certains marionnettistes avaient rapidement compris tout l'intérêt que pouvait retirer la profession de la mise en place d'un réseau de théâtres de marionnettes comparable au réseau soviétique, qui bénéficiait d'un important soutien financier de la part de l'État. Ils firent donc pression pour obtenir un statut équivalent à celui des théâtres dramatiques, ainsi que l'implantation de théâtres de marionnettes professionnels dans tout le pays. Le principal défenseur de cette vision était Jan Malík, responsable de la troupe de marionnettes *PULS*²²⁸. Une autre motivation les animait : voir

²²⁷ Notamment K. Vondrášek, *Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945-1968, Zum Spannungverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater, Analyse und Dokumentation, Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur* [Le modèle culturel soviétique et le théâtre tchèque entre 1945 et 1968, apparition d'une tension dans les relations entre la politique culturelle tchécoslovaque et le théâtre tchèque, Analyse et documentation, Documents et analyses sur la culture russe et soviétique], Bochum, Projekt Verlag, 1999, 569 p., et V. Just (Dir.) : *Česká divadelní kultura – 1945-1989 – v datech a souvislostech* [La culture théâtrale tchèque – 1945-1989 – en dates et en continuités], Prague, Divadelní Ústav, 1995, 469 p.

²²⁸ *PULS : Pražská umělecká loutková scéna* [Scène artistique pragoise de marionnettes].

enfin disparaître le théâtre de marionnettes ambulants, archaïques, qui selon eux était une condition indispensable à l'obtention d'un statut de théâtre moderne, comparable à celui des théâtres dramatiques.

Le Coup de Prague et l'arrivée au pouvoir des communistes au début de l'année 1948 a deux conséquences majeures pour le théâtre de marionnettes en Pays tchèques. D'une part, l'« épuration » (*očista*) anéantit la société civile et notamment l'association des Sokols, qui structuraient la majeure partie du théâtre de marionnettes amateurs de l'entre-deux-guerres. D'autre part, la nouvelle loi sur le théâtre du 20 mars 1948 accorde au théâtre de marionnettes le même statut que le théâtre dramatique (auparavant, il était juridiquement assimilé aux arts forains et ambulants). En janvier 1949, et suite à la tournée triomphale du marionnettiste russe Serge Obraztsov dans le pays, la conférence du Conseil théâtral et dramaturgique, présidée par Jan Malík, vote une résolution prévoyant la création d'un réseau de théâtres de marionnettes professionnels à Prague, Brno, Kladno, Liberec et České Budějovice. Si les personnels de ces nouveaux théâtres devaient, selon le texte, être recrutés dans les meilleures troupes amateurs de l'après-guerre, il n'en fut pas toujours ainsi. Non seulement le processus souffrit de son caractère précipité et improvisé, mais certaines des meilleures troupes furent exclues de la professionnalisation.

Comment s'organise le nouveau paysage du théâtre de marionnettes ? Toute l'activité du théâtre professionnel est strictement encadrée et une Chaire de théâtre de marionnettes est créée à la DAMU²²⁹ en 1952. De même, les troupes de théâtre amateur, dont le rôle doit désormais se limiter à l'éducation de la jeunesse, se voient le plus souvent intégrées aux syndicats ou comités d'entreprise. Pour les marionnettistes amateurs comme pour les professionnels, le public se limite aux enfants et le message doit être éducatif, porteur de valeurs morales, de bon goût et divertissant - afin de retenir l'attention du jeune public. Les contes traditionnels sont bannis, les répertoires sont essentiellement constitués de pièces contemporaines d'auteurs soviétiques ou de pays amis.

Seule exception ou presque à l'uniformisation du théâtre de marionnettes, le *Théâtre Spejbl et Hurvínek* de Josef Skupa²³⁰, l'une des seules scènes professionnelles à avoir pu continuer à exister hors du réseau de théâtres d'État. Ce statut à part semble pouvoir s'expliquer par la célébrité du théâtre hors des frontières de la République : Spejbl et Hurvínek, couple père-fils en perpétuelle confrontation, mis en scène dans des pièces comiques pour enfants et adultes, rencontrent dans toute l'Europe un succès triomphal. Au tournant des années quarante et cinquante, le pouvoir se fait plus pressant pour voir le répertoire du théâtre se modifier, et des pièces réalistes font leur apparition. Cependant, cette parenthèse est de courte durée et dès le début des années cinquante, le théâtre accueille de jeunes marionnettistes talentueux (Miloš Kirschner ou Jan Dvořák) et renoue avec son répertoire de comédie et de satire, ainsi qu'avec le succès international.

Ainsi, si le nouveau régime a bien impulsé la transformation du théâtre de marionnettes en prenant pour modèle, pour la nouvelle loi sur le théâtre, la loi soviétique équivalente, et retenant également le volet concernant les enfants, confiant ainsi leur éducation artistique, morale et idéologique au théâtre de marionnettes, dans ce processus, le volontarisme de certains membres de la profession, nombreux et organisés – issus en général des théâtres de marionnettes amateurs des associations de l'entre-deux-guerres – a été crucial : il a assuré l'ampleur et la rapidité de la mise en place du réseau de

²²⁹ DAMU : *Divadelní fakulta Akademie múzických umění* : Faculté du Théâtre de l'Académie des Arts du Spectacle de Prague.

²³⁰ En tchèque : *Divadlo Spejbla a Hurvínka*, qui prend plus tard le nom de *Divadlo S+H* [Théâtre S+H], S et H étant les initiales des deux héros, mais aussi de « satire » et « humour »

théâtres. Avides de reconnaissance et de moyens à la mesure de leurs ambitions artistiques, ils ont su saisir l'opportunité que leur offrait le changement de régime pour profiter de l'importation du modèle soviétique et des moyens matériels qui l'accompagnaient. En contrepartie, ils ont dû se limiter au rôle social et politique que leur attribuait le pouvoir.

On constate ainsi que les théâtres ayant pu échapper à l'idéologie et à l'esthétique obligatoires de l'époque bénéficiaient d'un statut à part – professionnel hors du réseau de théâtres d'État ou amateur, protégés par leur extrême visibilité ou au contraire par leur discrétion. Mais avant tout, ces théâtres n'avaient pas cet impératif propre aux théâtres de marionnettes créés à partir 1949 : l'éducation des enfants. Car c'est bien le public unique, enfantin, et le rôle social attribué aux théâtres qui ont façonné le théâtre de marionnettes tchèque des années cinquante et soixante. Le rôle de l'héritage de l'*osvěta* permet ainsi sans doute d'expliquer en partie la rapidité d'adaptation de la profession au modèle soviétique et sa longévité dans les Pays tchèques, en comparaison avec les autres pays satellites.

La fin des années cinquante et surtout des années soixante sont aujourd'hui perçues par les Tchèques comme un véritable âge d'or, intermède de relative liberté et d'insouciance entre la période de dictature stalinienne qui se clôt définitivement en 1956 et la fin brutale du Printemps de Prague à l'été 1968. Dans le milieu culturel, les années soixante sont celles d'un bouillonnement créatif, accouchant de nouvelles formes et de nouveaux courants, notamment dans le cinéma et le théâtre. Mais pour le théâtre de marionnettes, cette deuxième période, depuis la déstalinisation jusqu'à la mise en place de la normalisation (1956-1971) est celle d'un théâtre en marge des évolutions de la société. Comment expliquer son relatif immobilisme alors même que dans le reste du monde, bloc de l'Est compris, la marionnette devient à partir des années soixante le support de nouvelles formes de représentation ? Cela est d'autant plus paradoxal que tous les éléments semblent être réunis pour transformer radicalement le théâtre de marionnettes d'outil pédagogique en art à la pointe des expérimentations théâtrales.

Premier de ces facteurs d'évolution et d'ouverture : l'apparition des « théâtres de petite forme », animés par de jeunes artistes, utilisant une liberté de création récente pour exprimer une autre vision de la vie, notamment au travers du théâtre de l'absurde. Deuxième facteur : l'arrivée d'une jeune génération de marionnettistes, non plus formés comme leurs aînés au sein de troupes amateurs de l'entre-deux-guerres, mais à la Chaire de théâtre de marionnettes, dont les premiers étudiants sortent diplômés en 1956. De l'avis de tous, l'arrivée de cette nouvelle génération est déterminante pour l'évolution du théâtre de marionnettes tchèque. Elle est avide de nouvelles formes, de mélange des genres, évolution artistique commune à toute l'Europe et qui constitue le troisième facteur d'évolution de la période. À partir des années cinquante se développent en Europe occidentale des expérimentations novatrices qui abolissent les frontières entre acteurs, marionnettes, masques, ombres et objets animés. Dans les pays satellites de l'URSS, le réalisme est progressivement abandonné et, à côté du théâtre de marionnettes classique, apparaît un théâtre « antiillusif » avec la participation d'acteurs vivants et le retour au répertoire et aux marionnettes traditionnels. Enfin, dernier facteur d'évolution, l'ouverture internationale. L'UNIMA – Union Internationale de la Marionnette²³¹ –

²³¹ L'UNIMA avait été fondée à l'occasion du V^e congrès des marionnettistes tchèques, à Prague, en 1929. Très active pendant l'entre-deux-guerres, l'association internationale réussit à maintenir des contacts clandestins pendant la Seconde Guerre mondiale. Cependant, malgré les efforts de Josef Skupa et de Jan Malík, l'association doit interrompre son activité après la prise de pouvoir des communistes en Tchécoslovaquie. Jan

reprend ses activités en 1957, permettant, outre la reprise des contacts entre marionnettistes du monde entier et donc la diffusion des tendances artistiques nouvelles, la reprise des tournées internationales, jusqu'à cette date réservées au *Théâtre S+H*. Enfin, des festivals internationaux permettent, à partir de 1958, de faire connaître les théâtres des pays socialistes à l'Ouest, leur donnant ainsi éventuellement plus de poids face aux autorités qui les menaceraient d'interdiction.

Les théâtres tchèques, dans leur majorité, assimilent plus lentement les développements que connaît le théâtre de marionnettes au niveau européen, et continuent de délaisser le répertoire traditionnel, contrairement à leurs voisins. La continuité est bien plus forte avec la période précédente, quoique certains ensembles aient eu des démarches expérimentales dès le milieu des années cinquante. Comment expliquer ce phénomène ? Sans doute par la position d'autorité de l'ancienne génération, celle qui avait intégré les objectifs pédagogiques, voulus par le pouvoir, dans son activité. Dans les autres pays satellites de l'URSS, notamment en Pologne et en Roumanie, la profession avait rapidement su s'émanciper du modèle soviétique, abandonner le théâtre de marionnettes trop didactique et assimiler les évolutions occidentales, peut-être justement parce qu'il n'existait pas, comme en Pays tchèques, de génération de marionnettistes de l'entre-deux-guerres ayant une telle importance numérique et cette position d'autorité. On observe ainsi un décalage chronologique : les théâtres de marionnettes roumains ou polonais connaissent une embellie créatrice dès le début des années soixante mais il faut attendre les années 1967-1968 pour voir une transformation notable du théâtre de marionnettes tchèque, tant dans le milieu amateur que professionnel.

Vers 1958 apparaissent cependant certaines expérimentations réalisées par de jeunes marionnettistes²³². Si celles-ci sont importantes pour l'évolution du théâtre de marionnettes tchèque, elles restent très marginales. Il s'agit d'un théâtre proche du théâtre de « petite forme », utilisant, outre la marionnette, la pantomime, les masques ou le "théâtre noir"²³³. Le répertoire s'améliore ainsi sensiblement, grâce d'une part à la libéralisation et à l'abandon du réalisme, d'autre part grâce à l'arrivée, dans le milieu, de créateurs renommés mais en proie à des difficultés avec le régime, qui n'auraient sinon sans doute jamais mis leur talent au service du théâtre de marionnettes.

L'autre facteur du « retard » tchèque réside dans la perte, par le théâtre de marionnettes, de jeunes artistes particulièrement doués. L'image peu valorisante du théâtre de marionnettes dans la société et la persistance des impératifs pédagogiques voulus par le pouvoir et relayés par l'ancienne génération – toujours solidement implantée dans des institutions comme le Théâtre central – ont ainsi sans doute détourné nombre de créateurs originaux d'une discipline dans laquelle ils avaient pourtant été formés²³⁴. Certains ont cependant décidé de s'y consacrer, comme Jiří Středa ou Karel Brožek, qui avaient connu l'expérience des studios expérimentaux des années soixante et apportèrent des mises en scène inventives aux différents théâtres qui les accueillirent. Ce n'est qu'à la fin de la décennie que

Malík travaille alors sans relâche à la reprise des activités de l'UNIMA, renaissance qui intervient enfin en 1957. Il convoque cette année-là le V^e congrès de l'UNIMA à Prague, où se réunissent des délégations de nombreux pays (France, Grande-Bretagne, Italie, Yougoslavie, Pologne, Roumanie, Hongrie, U.R.S.S., Inde, Indonésie, Mongolie, Corée du Nord et Vietnam).

²³² Ainsi, en 1955, Jan Dvořák, Miloš Kirschner, Miloš Haken, Luboš Homola et Miroslav Vomela forment le groupe expérimental *Salamandr* au sein du *Théâtre S+H*. En 1958, d'anciens étudiants de Jan Dvořák à la Chaire de théâtre de marionnettes forment un groupe qui devient le troisième ensemble du *Divadlo Na zábradlí*. Jan Švankmajer, autre diplômé de la Chaire, travaille un temps au théâtre de marionnettes de Liberec comme metteur en scène et scénographe puis fonde le *Théâtre de masques* [Divadlo masek] au sein du théâtre *Semafor*, théâtre de petite forme né dans les années soixante comme le *Divadlo Na zábradlí*.

²³³ Le théâtre noir est une technique scénique où les acteurs et le décor sont recouverts de velours noir et où seuls les objets manipulés sont éclairés, semblant ainsi se mouvoir seuls dans le vide.

²³⁴ Ainsi Jan Švankmajer, devenu un célèbre réalisateur de films d'animation, Jiří Srnec, qui a développé le théâtre noir et en a fait un produit d'exportation, ou encore Juraj Herz et Pavel Procházka, devenus réalisateurs.

la tendance qu'ils développent est enfin renforcée par l'arrivée, dans les théâtres régionaux, d'une nouvelle génération particulièrement créative et qui profite du climat de libéralisation du Printemps de Prague pour proposer une production comparable aux expérimentations des autres genres dramatiques tchèques ou du théâtre de marionnettes occidental²³⁵.

Deux démarches radicales marquent ainsi le tournant des années soixante et soixante-dix. Tout d'abord celle du théâtre *Vedené divadlo*, fondé par Karel Makonj, dont le troupe est composée d'étudiants de la Chaire, qui développe théâtre sur le sens de la vie, son absurdité, la place de l'homme dans le monde et le sens de son existence, avant tout pour un public adulte, avec une décennie de décalage par rapport au théâtre dramatique. Le succès dépasse les frontières du pays, mais du fait de la répression du Printemps de Prague, le théâtre est rapidement interdit. L'autre démarche radicale, justement en réaction à l'intervention des troupes du Pacte de Varsovie, est celle du théâtre de Kladno, qui monte en 1969 la pièce de Maeterlinck « La Mort de Tintagiles »²³⁶ pour un public adulte, qui exprime tout le désespoir des Tchèques face à l'invasion. Présentée principalement dans des festivals, dont le festival international de l'UNIMA en 1969, la pièce est interdite en 1971. Plusieurs théâtres présentent, dans les premières années qui suivent l'invasion du pays, un répertoire pour adulte qui était absent avant 1968. Il semble que dans l'atmosphère qui régnait à l'époque, les artistes aient ressenti le besoin de s'adresser à un public de leur âge. Il a fallu un laps de temps assez long aux nouveaux responsables pour saisir les difficultés qui pouvaient provenir de ce genre théâtral à première vue fort innocent, mais à partir de 1971 environ, les autorités sont plus vigilantes. Le théâtre de marionnettes tchèque est cependant largement épargné par les purges qui touchent le milieu culturel aux débuts de la normalisation.

Ainsi, la faiblesse des acquis de la période du Printemps de Prague semble être l'un des facteurs de l'extraordinaire essor du théâtre de marionnettes de l'époque de la normalisation : d'une part, il n'a pas été nécessaire de revenir sur d'importants acquis en terme de répertoire ou de radicalité dans la mise en scène, d'autre part cette longue période de « timidité » a empêché une trop forte épuration et la stabilité dans les équipes des théâtres a été bénéfique. Enfin, les autorités gardent pendant de longues années une image inoffensive de cet art, et ce laps de temps permet à certaines troupes talentueuses de se faire connaître à l'étranger, et d'acquérir ainsi une certaine invulnérabilité.

Le dernière période, celle de la normalisation (1971-1989) est celle de la transformation du théâtre de marionnettes en terrain pour l'alternative. C'est en effet paradoxalement pendant la période de répression de la société et de surveillance accrue de ses activités qu'un théâtre de marionnettes tchèque alternatif a pu se développer et gagner une célébrité nationale et internationale inédite.

²³⁵ Ainsi par exemple Miroslav Vildman et Jan Dvořák au nouveau théâtre de marionnettes de Hradec Králové, qui prend le nom de *DRAK*, Oskar Batěk au *Théâtre naïf* de Liberec ou Jiří Jaroš au théâtre *Radost* [la Joie] de Brno.

²³⁶ « La Mort de Tintagiles » est l'un des trois drames écrits en 1894 par Maurice Maeterlinck, l'une des grandes figures du symbolisme belge. La pièce présente, dans une atmosphère de conspiration et de cauchemar, l'impuissance d'Ygrain à sauver de la mort son frère, le petit Tintagiles, prisonnier d'une vieille reine monstrueuse et tyrannique. L'héroïne et les deux autres personnages sont séparés par une lourde porte de fer. Les spectateurs, témoins impuissants, écoutent une victime appeler au secours et en regardent une autre s'évertuer en vain, avec désespoir, contre la porte.

Plusieurs facteurs sont à l'origine de cet essor du théâtre de marionnettes tchèque. Tout d'abord l'arrivée d'une nouvelle génération de diplômés de la Chaire²³⁷. Les jeunes marionnettistes de la fin des années cinquante s'étaient heurtés à la rigidité du secteur, causée par l'absence de public adulte et par l'hostilité d'une partie de la génération précédente. Or la *normalisation* se met en place quelques années seulement après l'arrivée d'une seconde vague de jeunes gens, impatients de voir le théâtre de marionnettes se transformer radicalement. Ce qui aurait pu être un handicap s'avère presque une opportunité. Non seulement la première génération quitte progressivement le milieu – notamment en partant à la retraite – mais les espaces d'innovation en matière théâtrale, *Za branou*, *Na zábradlí*, *Činoherní klub*, *Semafor* – sont fermés ou transformés, les responsables évincés, et le théâtre de marionnettes peut alors offrir au public adulte, lassé de la platitude et du conformisme de la production dramatique, un nouvel espace d'alternative théâtrale.

Ensuite, on a pu observer, selon Vladimír Just, un phénomène de « fuite vers la périphérie » dans le milieu théâtral, avec la mise en place de la normalisation : périphérie des genres (théâtre de marionnettes mais aussi théâtre amateur, pantomime,...) et périphérie géographique (théâtres de province). Les théâtres de marionnettes d'État les plus prometteurs, et notamment le *DRAK*, ont ainsi représenté des lieux de refuge pour des gens de théâtre. Lieu de refuge volontaire, lorsque la pression exercée par le pouvoir devient trop insupportable, et que la marionnette permet à l'artiste d'exprimer sa créativité plus sereinement, et loin de Prague, ou exil forcé. Ainsi, dans une sorte de reflux, de mouvement inversé par rapport aux années soixante, du fait de la situation politique mais aussi de l'effacement progressif de l'ancienne génération de marionnettistes, les théâtres de marionnettes de province deviennent un lieu idéal de création alternative, et des destinations régulières pour le public pragois²³⁸.

Enfin, le fait que les autorités n'aient pris que tardivement conscience du potentiel d'opposition au courant de pensée officiel – voire d'opposition au régime – du théâtre de marionnettes a permis à ce dernier de présenter des pièces de plus en plus radicales, tant d'un point de vue créatif que politique, une fois sa protection assurée par sa renommée nationale et internationale – acquise au cours des années soixante-dix, notamment pour le *DRAK* et le *Théâtre naïf* – puis, dans les années quatre-vingt, par l'affaiblissement du régime. Ces pièces renouvellent radicalement la scénographie du théâtre de marionnettes, le texte perd de son importance – ce qui permet aussi d'échapper plus facilement à la censure et de proposer plusieurs niveaux d'interprétation, notamment grâce à l'utilisation de la métaphore visuelle. Les théâtres retournent progressivement au répertoire traditionnel, et en adoptent l'esthétique.

Entre 1971 et 1978, le peu d'attention du pouvoir à l'égard du théâtre de marionnettes permet un intermède de relative liberté de création. Mais à partir de la fin des années soixante-dix, l'attitude du régime se durcit : les autorités commencent à s'inquiéter des productions de théâtres de marionnettes comme le *DRAK* ou le *Théâtre naïf* du moment où leur audience devient très importante parmi les

²³⁷ Ainsi les metteurs en scène Karel Makonj, Josef Krofta, les acteurs-marionnettistes Markéta Schartová et Jiří Vyšohlíd – également respectivement metteur en scène et musicien – les scénographes Petr Matásek, Alois Tománek et Petr Kalfus, la dramaturge Iva Peřinová.

²³⁸ Les théâtres concernés par ce mouvement alternatif sont en tout premier lieu le théâtre *DRAK* de Hradec Králové (avec l'équipe Krofta-Matásek-Vyšohlíd), puis le *Théâtre naïf* de Liberec, avec la metteur en scène Markéta Schartová et dans une moindre mesure le théâtre *Divadlo děti* [Le Théâtre des enfants] de Píseň et *Radost* [La Joie] de Brno. Au contraire, le Théâtre central de Prague reste longtemps le dernier bastion du conservatisme.

spectateurs adultes. À partir de 1978, avec la mise en scène de *Cirkus UNIKUM*²³⁹, une thématique émerge en effet plus nettement de l'ensemble des productions du théâtre *DRAK* : celle des relations de l'homme envers le monde et de la recherche de la liberté ; l'être humain aspire à être libre mais son besoin de sécurité le lie parfois plus qu'il ne le voudrait à son maître. Le pouvoir se fait beaucoup moins tolérant envers les pièces critiques. Cela se matérialise par des difficultés faites aux théâtres – visite systématique d'une commission de contrôle avant toute première représentation, demandes de modification de pièces, menaces d'interdiction éventuellement mises à exécution, parfois par des exclusions²⁴⁰.

Il faut attendre le milieu des années quatre-vingt et les pièces *Píseň života*²⁴¹ [La Chanson de la vie] (1985), *Mlýnek z Kalevaly* [Le moulin de Kalevala] (1987) et *Dagmar* (1988) pour voir réapparaître le thème des rapports entre hommes et pouvoir dans le répertoire du théâtre. Dans l'intervalle, la troupe a dû, pour éviter d'importants problèmes, trouver un comportement où alternaient prises de risque et concessions. Son travail en a certes été rendu plus complexe, mais il n'en a pas été pour autant réellement entravé. Surtout, les pièces à dimension critique envers le régime ont pu répondre aux demandes du public, de plus en plus avide de voir ou d'entendre des allusions, voulues ou non, au régime. C'est également à partir de la moitié des années quatre-vingt que le *Théâtre naïf* de Liberec met en scène des pièces pour adultes qui déplaisent au pouvoir²⁴². Le changement d'attitude est perceptible aussi au *Divadlo S+H* au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt : le théâtre renoue avec sa tradition satirique et présente de nouveau un répertoire pour adultes.

Selon Petr Pavlovský, théoricien du théâtre tchèque, le théâtre de marionnettes subissait une pression moins forte que le théâtre dramatique et n'avait donc pas besoin de créer de mouvement *underground*, c'est-à-dire de lieu de création et de rencontre circonscrite à une sphère privée, isolée du reste de la société. Il souligne que « ce qui ne pouvait pas se faire dans le théâtre professionnel se faisait dans le théâtre amateur »²⁴³, mais aussi dans les studio-théâtres et les festivals. Chez certains amateurs²⁴⁴, on pourrait presque parler d'*underground* : développant une poésie personnelle et cherchant dans l'amateurisme le moyen de garantir leur liberté d'expression, ils restaient néanmoins dans les limites de la légalité. À l'extrême périphérie, plus « cachés » encore que les théâtres de marionnettes d'État, gravitaient de petits groupes quasiment indépendants – amateurs et studio-théâtres, se retrouvant lors des festivals de jeunes ou d'amateurs. Entre toutes ces activités et le courant alternatif des théâtres d'État, les passerelles étaient nombreuses. Ainsi, la *Beseda* de Hradec Králové rassemble, à partir de 1980, des membres de théâtre dramatique indésirables dans leur

²³⁹ *Cirkus UNIKUM*²³⁹ – *Dnes naposled* [Le cirque UNIKUM, aujourd'hui pour la dernière fois]. Dans *Cirkus UNIKUM*, une troupe épuisée et sans le sou retrouve goût à la vie avec l'arrivée d'une trapéziste, incarnée par la seule marionnette de la pièce nommée Espoir. *Cirkus UNIKUM* était certes une œuvre de commande pour le 60^e anniversaire de la Révolution d'Octobre et reprenait le schéma classique de l'oppression du peuple et d'une révolution apportant la liberté. Mais elle montre aussi que l'espoir, ici un morceau de bois, n'est animé que par une foi collective qui l'entoure, et que cette foi peut n'être un objet froid, manipulé par le pouvoir.

²⁴⁰ Karel Makonj doit cesser d'exercer son métier en 1981.

²⁴¹ *Píseň života* : pièce écrite par l'ensemble de la troupe d'après la pièce « Le Dragon » de Evguéni Schwartz.. Avant tout, la pièce met en scène la manipulation du peuple par le pouvoir et la lutte pour la liberté. Mais elle évoque également l'incapacité des hommes à assumer cette liberté, et leur compromission avec le tyran.

²⁴² En 1983, *Markéta Lazarová*, la pièce de Vladislav Vančura, doit subir des modifications : certains éléments nationalistes sont abandonnés et la pièce est un peu transformée. En 1985, *Český rok* [L'année tchèque], une suite de pièces folkloriques où toutes les allusions à Noël durent être supprimées. En avril 1989, le spectacle *Ze života hmyzu* [De la vie des insectes], une adaptation de la pièce des frères Čapek, remporte un immense succès. Son message était clair : *My nejsme hmyz* [Nous ne sommes pas des insectes], mais la troupe ne rencontra aucune difficulté de la part d'un régime qui était déjà sur sa fin.

²⁴³ Entretien avec Petr Pavlovský de mai 2005.

²⁴⁴ Notamment chez Karel Šefrna et Luděk Richter.

structure d'origine et des membres du *DRAK* ; l'esthétique et surtout le répertoire²⁴⁵, destiné à un public adulte et adolescent, posent rapidement problème. Dans le théâtre amateur, une nébuleuse soudée d'ensembles alternatifs représente un îlot de non-conformisme relativement protégé : ainsi en 1980 est organisé le premier festival *IS/hledání* un temps de rencontres et d'ateliers informels. Étonnement, même les festivals officiels des théâtres de marionnettes professionnels ou amateurs sont des lieux de grande liberté ou certaines pièces interdites peuvent être jouées²⁴⁶.

Le théâtre de marionnettes tchèque a ainsi bénéficié de son apparente innocence de théâtre pour enfants, lui évitant une trop forte surveillance de la part du pouvoir pendant la phase cruciale de développement de son courant alternatif, tout en bénéficiant de confortables conditions de travail que les autorités communistes souhaitaient accorder aux structures d'éducation périscolaires. Ce handicap de la discrétion et de l'image de théâtre pour enfants, repoussoir pour certains artistes et pour le public des années soixante, devient ainsi, à partir de la normalisation, un formidable atout. Il apporte, dans le giron d'un milieu protégé, artistes cherchant une voie alternative et « transfuges » de qualité. Il permet aussi au théâtre de marionnettes de combler les attentes du public en matière artistique et politique, rôle que ne pouvait plus tenir le théâtre dramatique. Bien que n'ayant pas cherché à faire de théâtre « politique » au sens propre, le théâtre de marionnettes tchèque, à partir des années quatre-vingt, a fait écho à la surpolitisation progressive de son public. Il tient alors, involontairement, le rôle de « conscience du peuple », rôle qu'il lui a fallu abandonner après la révolution, en même temps que le public adulte quittait les bancs des théâtres de marionnettes.

Les Semaines du cinéma de 1955

Nouvel enjeu culturel des relations franco-soviétiques

²⁴⁵ Par exemple *Candide* de Voltaire. Le théâtre est dissout lorsqu'il tente de monter le *Labyrinthe du monde* de Comenius.

²⁴⁶ Ainsi la pièce interdite de *Paraple*, troupe amateur menée par Luděk Richter, *Hanýsek čili člověk* au festival *Loutkářská Chrudim*, ou encore le *Hamlet Princ Dánský* [Hamlet Prince du Danemark] de Jiří Vyšehradský, une mise en scène du *Hamlet* avec des objets de cuisine, pièce non interdite mais qu'il ne pouvait jouer que dans des lieux discrets.

Jusqu'à la mort de Staline en 1953, les relations interétatiques franco-soviétiques sont dans leur ensemble assez tendues. Il s'en suit une quasi-absence d'échanges culturels : dans le contexte ambiant de Guerre froide ils sont perçus comme un domaine à « haut risque ». Mais les évolutions de la politique internationale, avec le lancement de la théorie de la « coexistence pacifique » par Malenkov en 1953, modifient la donne. La question des échanges culturels est alors reconsidérée pour être envisagée comme un « moyen utile pour renforcer la Détente ». C'est dans ce cadre que se déroulent fin 1955, à l'heure de la Conférence de Genève, la Semaine du cinéma français en URSS et la Semaine du cinéma soviétique en France. Pour la première fois depuis la guerre, une projection de sept longs métrages et de sept courts métrages, avec échanges de délégations, est organisée sous l'égide des deux États. Il s'agit donc d'un événement sans précédent qui illustre de manière concrète le nouvel état d'esprit qui s'installe entre la France et l'URSS. Dès lors, peut-on considérer les Semaines du cinéma comme une sorte de « locomotive » des échanges culturels franco-soviétiques et, au-delà, des relations entre la France et l'URSS ? Autrement dit, en quoi leur enjeu dépasse-t-il le simple domaine des échanges cinématographiques entre la France et l'URSS ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, il convient de revenir tout d'abord sur la genèse des Semaines pour voir en quoi leur réalisation effective a été le résultat de négociations lentes et parfois laborieuses. Le déroulement des Semaines mérite ensuite d'être étudié en détail pour en saisir la portée.

La genèse d'une double manifestation sans précédent.

Les Semaines du cinéma sont calquées sur le modèle des « Semaines du cinéma français » organisées à l'étranger par Unifrance-film depuis le début des années 1950. Cette association, créée en 1949 sous l'égide du CNC et regroupant des professionnels du cinéma (essentiellement des producteurs et des distributeurs) a pour vocation d'ouvrir de nouveaux marchés au film français. Son objectif est donc d'abord d'ordre économique et commercial, mais il se double d'une démarche « para-diplomatique ». Le concept de la « Semaine du cinéma français » devient rapidement le fer de lance de l'activité d'Unifrance selon un principe d'organisation qui est toujours le même : il s'agit, dans un temps volontairement très court (généralement une semaine), de faire une série de projections de films français destinés à attirer l'attention du pays hôte pour l'inciter à acheter les œuvres présentées.

La proposition de Semaines du cinéma français et soviétique aurait été faite lors d'un voyage de cinéastes et de critiques français organisé par France-URSS en octobre 1952. D'emblée, il convient de remarquer que le projet se fait sur la base d'une réciprocité : contrairement à la formule classique de la « Semaine du cinéma français » à l'étranger qui n'induit pas de réciproque, le cas soviétique ne

²⁴⁷ Prépare sous la direction de Marie Pierre Rey à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne une thèse intitulée « Cinema et communisme a l'heure de la Guerre Froide (1945-66): le cas français ».

paraît pouvoir être envisagé que par le biais d'une proposition mutuelle. Mais les pourparlers commencent finalement beaucoup plus tard, à l'occasion de la septième édition du Festival de Cannes en 1954. Celui-ci voit le grand retour de l'URSS dans la compétition officielle : elle envoie une délégation de plusieurs membres pour présenter trois longs métrages et quatre courts métrages. C'est apparemment dans ce cadre que l'idée des Semaines du cinéma est à nouveau évoquée ; elle aurait fait l'objet de premières discussions entre Robert Cravenne, délégué général d'Unifrance, et Grigori Alexandrov, réalisateur qui conduit la délégation soviétique, lors d'un déjeuner au restaurant la « Colombe d'or » à Saint-Paul de Vence. Mais rien n'est finalement officialisé à l'issue du Festival. Ce n'est que quelques mois plus tard, en novembre, que *Le Film français* relate que les négociations franco-soviétiques concernant le projet de Semaines du cinéma ont abouti. Elles sont prévues pour février 1955 ; Robert Cravenne doit alors se rendre à Moscou pour en régler les modalités concrètes. Cependant, ce voyage est en fin de compte ajourné. Si l'on en croit le bulletin *Ciné-information* édité en supplément à *France-URSS magazine* par l'association France-URSS, les tractations « furent malheureusement interrompues en 1954, à la suite de l'annulation des ballets soviétiques à Paris ».

Le « gel » du projet des Semaines du cinéma dure jusqu'à ce que le Festival de Cannes de 1955 donne une nouvelle opportunité de rencontre, et donc de discussion, entre Français et Soviétiques. Cette fois, les choses deviennent plus concrètes : les Semaines sont prévues pour octobre 1955 et doivent se dérouler simultanément en URSS et en France. A partir de là, tout semble s'accélérer. Une délégation française part (enfin) pour Moscou en juin afin de définir avec les Soviétiques les grandes lignes de l'organisation pratique des Semaines ; celle-ci a un caractère extrêmement officiel puisqu'elle est composée du délégué général d'Unifrance Robert Cravenne, de l'Inspecteur général du ministère de l'Industrie et du Commerce, Henri Durand et du directeur des Relations culturelles au Quai d'Orsay, Marcel Flory. Une série de « rencontres au sommet » se déroulent à Moscou ; elles auront été concluantes puisque à son retour d'URSS, Robert Cravenne déclare, dans un entretien accordé au *Film français*, qu'« un accord de principe » a été réalisé. Il est nettement établi sur une volonté de réciprocité totale : chaque Semaine sera arc-boutée autour d'une présentation de sept longs métrages et de sept courts métrages pour les Français comme pour les Soviétiques, avec un échange de délégation. Aucun titre précis n'est toutefois évoqué. Les projections se dérouleront dans les capitales nationales respectives en même temps que dans certaines grandes villes (Kiev et Leningrad en URSS ; Bordeaux en France).

A ce stade, les dates précises des deux Semaines ne sont toujours pas annoncées ; il semble même qu'elles ne soient pas précisément établies : le déroulement des Semaines est laconiquement prévu « pour la première quinzaine d'octobre »...

La semaine du cinéma français en URSS

En juin 1955, l'accord de principe concernant l'organisation des Semaines est conclu, mais presque tout est encore à faire... Le processus semble s'accélérer entre juin et octobre 1955 ; en quatre mois la Semaine française en URSS s'organise jusqu'à son inauguration officielle le 17 octobre 1955 à Moscou. Pendant cette phase, l'enjeu principal du côté français consiste à mettre sur pied une

sélection de films ainsi qu'une délégation de représentants du cinéma français. L'organisation matérielle de la Semaine est dévolue aux Soviétiques qui doivent trouver des salles de projections et définir un programme d'activités pour la délégation.

Le choix des films et des membres de la délégation française est un premier casse-tête où prudence et conciliation prévalent. Assez rapidement, sept longs métrages français sont envisagés, dont la liste ne sera pas modifiée : *Les grandes manœuvres* de René Clair, *Le Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara, *Le salaire de la peur* de Henri-Georges Clouzot, *Les évadés* de Jean-Paul Le Chanois, *Julietta* de Marc Allégret, *L'amour d'une femme* de Jean Grémillon et *Thérèse Raquin* de Marcel Carné. Ces films sont des « valeurs sûres » : tous sont réalisés par des metteurs en scène aguerris. Ils sont dans leur ensemble très représentatifs du cinéma dit de « qualité » des années 1950 ; c'est donc un certain cinéma français qui va être montré, dans l'ensemble assez grand public, plutôt classique du point de vue esthétique et techniquement très maîtrisé.

La délégation française envoyée en URSS pour la Semaine est elle aussi le résultat de mûres réflexions. Elle mêle représentants officiels du gouvernement français et professionnels du cinéma. Pour ce qui est des officiels, on remarque la présence de Guy Desson, député et président du Conseil supérieur de l'audiovisuel, Jacques Flaud, directeur général du CNC, Wernert, sous-directeur des relations culturelles au ministère des Affaires étrangères ; l'incontournable Robert Cravenne, délégué général d'Unifance est évidemment du voyage, accompagné de son président, Raoul Ploquin. Parmi les professionnels du cinéma français, la présence d'importants producteurs ou distributeurs est à noter : Raoul Ploquin est en outre président du syndicat français des producteurs et des exportateurs de films et Marcel de Hubsch est président du syndicat des producteurs français de films éducatifs et courts métrages. Enfin, la délégation française comprend des acteurs vedettes, ce qui est tout à fait intentionnel. D'après Robert Cravenne, une seule place était prévue dans la délégation pour les réalisateurs, les comédiens étant beaucoup plus susceptibles de provoquer l'engouement des foules soviétiques. Celle-ci a d'ailleurs été très stratégiquement attribuée à René Clair. Robert Cravenne rapporte la démarche faite par Louis Daquin en sa qualité de secrétaire général du syndicat des techniciens du film pour proposer la candidature de Claude Autant-Lara comme membre de la délégation. Elle a été refusée au profit de René Clair pour deux raisons ; la présentation *Grandes manœuvres*, film-phare de la Semaine du cinéma français, justifiait tout d'abord sa présence. Mais cette décision était aussi politique : il fallait équilibrer les sensibilités des membres de délégation ; Autant-Lara aurait trop fait pencher la balance dans le sens « communiste » d'autant que la délégation comprenait déjà un autre célèbre « compagnon de route » du PCF, Gérard Philippe. Sa présence est un atout de poids : il est connu, apprécié en URSS et son nom figure au générique de deux des films présentés à la Semaine française. Il est accompagné d'actrices très célèbres de l'époque, comme Danielle Darrieux, Dany Robin ou Nicole Courcel, dont les visages ne sont pas non plus complètement inconnus du public soviétique.

La Semaine française en URSS est envisagée comme une manifestation de la plus grande importance par ses organisateurs français mais aussi par la presse : la plupart des grands journaux français de l'époque mandatent leur propre envoyé spécial pour couvrir la Semaine, quelle que soit leur tendance politique.

En URSS, la Semaine française est un événement qui remporte d'emblée l'adhésion du public soviétique. Pendant tout son séjour, la délégation française provoque constamment des manifestations d'enthousiasme, que ce soit à Moscou, à Kiev ou à Leningrad. Dès son arrivée à l'aéroport de Moscou le 15 octobre 1955, c'est une foule « considérable » qui attend pour l'acclamer,

manifestant « bruyamment sa joie après avoir attendu pendant des heures ». Tout au long du voyage, c'est particulièrement Gérard Philippe qui déclenche l'euphorie : des clichés le montrent donnant des autographes et *L'Humanité* relate que ses fans, qui sont surtout de sexe féminin, sont surnommées les « philippines ». Le voyage de la délégation française en URSS est très intense : après quatre jours à Moscou, elle part pour Kiev pendant une journée, enchaîne sur Leningrad pour deux jours avant de revenir à Moscou pour quatre jours. A chaque destination le programme d'activités est très chargé : la délégation partage son temps entre projections des films français, découverte de la culture soviétique et réceptions officielles. Les films français présentés sont extrêmement bien accueillis par le public soviétique : à titre d'exemple, *Les grandes manœuvres* entraîne un élan « de chaleur indescriptible » lors de sa « triomphale première ». Le séjour de la délégation est par ailleurs marqué par de multiples réceptions à caractère très officiel. La soirée d'inauguration de la Semaine française, qui a lieu le 17 octobre au *Dom Kino* à Moscou, est ponctuée par une succession de discours solennels où les officiels français et soviétiques prennent tour à tour la parole. Le vice-ministre Vladimir Sourine déclare que « ces journées ainsi que celles qui se tiendront à Paris et à Bordeaux, seront utiles pour rapprocher nos deux grandes nations qui ont contribué à développer l'art universel ». Du côté français, ce sont Guy Desson, Jacques Flaud (dont l'allocution en russe est appréciée) et l'ambassadeur de France Louis Joxe qui s'expriment pour remercier les autorités soviétiques de leur accueil et leur transmettre l'invitation du gouvernement français pour la Semaine du cinéma soviétique en France. Au cours de leur séjour soviétique, les membres de la délégation sont invités à découvrir différents aspects de la culture soviétique. C'est d'abord l'occasion de contacts avec le monde du cinéma soviétique ; la délégation visite les studios Mosfilm, l'Université du cinéma et rencontre de nombreux professionnels ou officiels liés au cinéma. Pour ce qui est des autres activités auxquelles est conviée la délégation, il convient de remarquer leur caractère assez « apolitique », au sens où elles font assez discrètement le jeu de la propagande soviétique. La délégation assiste par exemple à trois représentations de ballets, ce qui relève plutôt de la culture russe « classique ». La visite des « grandes réalisations communistes » est quant à elle réduite à son plus strict minimum ; ce n'est qu'après la clôture officielle de la Semaine que les membres de la Délégation visitent une crèche et un kolkhoze. Enfin, la Semaine est relayée en URSS par quelques manifestations connexes, dont la concomitance vise à accentuer la présence française ainsi que la renaissance de l'amitié franco-soviétique. Pour la première fois, une liaison radiophonique en direct est établie le 18 octobre entre Paris et Moscou. Outre cette prouesse technologique, c'est un match de football France-URSS qui crée l'évènement le dimanche 23 octobre.

Le retour de la délégation en France est l'occasion d'un premier bilan, et celui-ci est extrêmement positif. La Semaine du cinéma français en URSS paraît promettre des retombées très intéressantes. Celles-ci sont de plusieurs natures ; l'enjeu est d'abord économique et consiste à ouvrir au film français le marché soviétique, ce qui semble en bonne voie au retour d'URSS de la délégation française. Dans une interview accordée à *L'Humanité*, Robert Cravenne évoque une promesse d'achat de la part des Soviétiques de dix films français pour 1955 et de vingt pour 1956. D'après lui, « 100 millions de francs de chiffre d'affaires vont être réalisées pour 1955, ce qui placera le marché soviétique au 4^e ou 5^e rang des marchés étrangers du film français ». Au-delà, il y a aussi l'espoir de conséquences politiques importantes. La signature d'accords officiels sur les échanges cinématographiques avec l'URSS est attendue pour assurer la présence culturelle française en URSS sous l'égide étatique. De plus, le cinéma est envisagé comme une ouverture vers d'autres échanges culturels de plus grande ampleur, eux-mêmes préalables à la reprise des relations politiques franco-soviétiques. Pendant une soirée organisée par France-URSS, Robert Cravenne prononce un discours qu'il conclut en ces termes : « je pose la question. Ces deux actions parallèles, cette double propagande au seul profit de l'amitié, est-ce que ce n'est pas de la politique, mais de la vraie, de la noble, de la grande politique ? Pour moi, la réponse est claire : c'est exactement cela la paix ».

La Semaine du cinéma français en URSS soulève un enthousiasme réciproque et augure, d'après l'analyse qui en est faite du côté français, de riches perspectives en matière d'échanges culturels. La Semaine du cinéma soviétique est alors très attendue pour permettre de sceller définitivement la nouvelle amitié franco-soviétique.

La Semaine du cinéma soviétique en France

Les préparatifs de la Semaine du cinéma soviétique en France semblent avoir duré jusqu'à son ouverture officielle. En effet, la date exacte de la manifestation n'est toujours pas fixée jusqu'au retour de la délégation française d'URSS. Il est vraisemblable d'imaginer que son organisation effective était soumise à la réussite de la Semaine française... Ce n'est donc que le 28 octobre 1955 que *Le Film français* annonce que la Semaine soviétique se déroulera entre le 30 novembre et le 8 décembre 1955 à Paris et à Bordeaux. L'organisation est mimétique par rapport à celle qui a été mise en oeuvre en URSS : la Semaine a lieu dans la capitale et dans une ville de province, pendant sept jours avec sept longs métrages et sept courts métrages. La constitution du comité d'organisation français est elle aussi assez tardive. *Le Film français* du 21 octobre 1955 relate que son secrétaire général est Jean Touzet et que la composition du comité d'organisation doit se faire sous l'égide des ministères de l'Industrie et du Commerce et des Affaires étrangères. La participation de l'association France-URSS est sans doute la question la plus épineuse à régler pour établir la composition du comité d'organisation français. C'est finalement le consensus qui prévaut : *Le Film français* du 28 octobre annonce que le comité d'organisation est constitué de « représentants des ministères des Affaires étrangères, de l'Industrie et du Commerce, de la Direction Générale du Tourisme, du CNC, d'Unifrance, du syndicat des producteurs de longs métrages et de courts métrages, du syndicat des distributeurs et de l'association France-URSS ».

Le choix des longs métrages soviétiques présentés en France semble avoir été assez long et véritablement arrêté à la veille de la Semaine soviétique. *Le Film français* publie en octobre et en novembre différentes listes de films pressentis, dont seulement quatre figureront finalement sur le programme de la Semaine. D'après le catalogue de présentation des films soviétiques pour la Semaine, les sept œuvres présentées ont en commun « l'optimisme, l'humanité, le caractère populaire » ; ce sont : *La Cigale* de Samson Samsonov, *Scander-beg* de Serguei Youtkévitch, *Trois hommes sur un radeau* de Mikhaïl Kalatozov, *Roméo et Juliette* de Lev Arnchtam, *Le roman inachevé* de Frédéric Ermler, *La leçon de la vie* de Iouri Raizman et *Saltanat* de Vassili Pronine. Ces films sont censés illustrer la variété du cinéma soviétique pour prouver aux spectateurs français que le cinéma soviétique est loin d'être monolithique, qu'il ne peut être réduit à une entreprise uniquement propagandiste et donc monotone.

La délégation soviétique envoyée à l'occasion de la Semaine est à la hauteur de la délégation française qui a voyagé en URSS : elle comprend une quinzaine de membres qui représentent brillamment le cinéma soviétique tant d'un point de vue professionnel et artistique qu'officiel. Sous la conduite de Vladimir Sourine, vice-ministre de la Culture, la délégation soviétique mêle acteurs et réalisateurs ; il y a une majorité de comédiens dont Nicolas Tcherkassov, connu en France pour ses

prestations remarquées dans *Alexandre Nevski* et *Ivan le terrible* d'Eisenstein. La délégation soviétique arrive à Paris le 28 novembre 1955, en train, du fait d'une grève des transports aériens. Elle est accueillie à la gare par de nombreux membres du comité d'organisation français, dont certains faisaient partie de la délégation française envoyée en URSS comme Jacques Flaud, Robert Cravenne, Raoul Ploquin, René Clair, ou Gérard Philipe ; il y aussi entre autres personnalités, Henri Durand, Marcel de Hubsch, M. de Bourbon-Brusset, directeur des Affaires culturelles aux Affaires étrangères, Louis Daquin, Yves Montand, M. Lebedev, directeur de Sovexportfilm à Paris, Simone Signoret, Nicole Courcel et le général Petit, président de l'association France-URSS.

L'emploi du temps de la délégation soviétique en France est très chargé : une semaine à Paris, deux jours à Bordeaux et deux jours sur la côte d'Azur. A Paris, la délégation soviétique n'échappe pas aux visites touristiques de rigueur : péniches et Tour Eiffel, promenades et shopping. Une matinée et un déjeuner à Versailles sont organisés par la direction du Tourisme. La délégation se rend aussi dans les hauts lieux du cinéma français : elle visite le Gaumont-Palace qui est l'une des plus grandes salles parisiennes; elle est invitée à l'IDHEC pour une rencontre avec les étudiants. Enfin, elle fait la visite des studios de Boulogne afin de découvrir le fonctionnement de l'industrie cinématographique française en assistant au tournage des films français. Lors de l'ouverture officielle de la Semaine soviétique à Paris le mercredi 30 octobre, c'est *Roméo et Juliette* qui est projeté au *Normandie*, en présence des ministres français de l'Industrie et du commerce et des Affaires étrangères et des « plus hautes personnalités du tout Paris ». C'est encore une fois l'occasion de discours très solennels qui insistent sur le renouveau de l'amitié franco-soviétique. Dès son arrivée à Bordeaux, le 5 décembre, la délégation soviétique remporte un succès très important ; elle est attendue par une foule « encore plus considérable » qu'à Paris d'après *L'Humanité*. Le « tour de France » continue par une escapade de deux jours sur la côte d'Azur. Il s'agit de montrer les lieux mythiques du tourisme français ; c'est aussi le prétexte pour un petit crochet par Cannes, que certains membres de la délégation connaissent pour y être venus pour le Festival, afin d'y assister à une projection de *Jeux interdits* de René Clément.

Tout au long du séjour des Soviétiques en France, il faut remarquer une nouvelle fois l'omniprésence des représentants des pouvoirs publics français, au point que les Soviétiques prêtent une sorte de don d'ubiquité à Jacques Flaud, qui réapparaît alors que la délégation l'a à peine quitté... Cependant, elle participe aussi à de nombreuses activités organisées par des instances indépendantes de l'État français. Si la présence du PCF est très discrète, celle de ses organismes satellites l'est moins. France-URSS et ses différents comités régionaux offrent plusieurs réceptions en l'honneur de la délégation soviétique. De même, les représentants CGT de la profession cinématographique invitent les Soviétiques à participer à des rencontres avec les professionnels du cinéma français.

La Semaine soviétique est enfin le moment de manifestations parallèles afin de promouvoir le cinéma soviétique en France. Une grande rétrospective du cinéma soviétique est organisée par la Fédération française des ciné-clubs et la Cinémathèque Française.

Il est néanmoins difficile d'estimer le succès de la Semaine soviétique ; si les professionnels du cinéma soviétique attirent l'attention et piquent la curiosité de leurs homologues français, il n'y a pas d'enthousiasme populaire comparable à celui qu'avait soulevé la délégation française en URSS. Le cinéma soviétique draine un public averti composé essentiellement de professionnels et de membres de l'association France-URSS. La Semaine soviétique est beaucoup moins relayée par la presse française que ne l'avait été la Semaine française en URSS : la très grande majorité des articles sur le

sujet se retrouvent dans les journaux communistes tels que *L'Humanité* ou *Les Lettres françaises*... Du point de vue commercial, la Semaine soviétique n'est pas non plus une réussite éclatante : sur les sept longs métrages, il n'y en a que quatre qui sont achetés par les distributeurs français, dont deux avaient en fait déjà été vendus avant la Semaine.

Au terme de la Semaine soviétique, le bilan paraît au final mitigé et l'élan d'amitié semble retomber, d'autant que les accords cinématographiques tant attendus ne sont pas signés pendant le voyage de la délégation soviétique en France.

En guise de conclusion, il faut poser la question de l'impact des Semaines du cinéma. Elles ne débouchent pas immédiatement sur des accords cinématographiques entre la France et l'URSS. Ceux-ci ne sont signés que quelques mois plus tard, en juillet 1956, et ne portent que sur une promesse d'échanges de films qui est assez peu contraignante. Cependant, les Semaines ont bien eu lieu, et c'est dans cette réalisation effective que se situe la grande avancée. L'évènement marque un tournant dans les échanges cinématographiques franco-soviétiques. Au-delà, il faut le considérer comme une réelle ouverture du point de vue de la reprise des relations culturelles interétatiques entre la France et l'URSS. A terme, les Semaines s'intègrent dans un mouvement d'ensemble qui voit peu à peu la mise en place d'un cadre officiel aux échanges culturels entre la France et l'URSS, avec notamment le voyage de Guy Mollet en URSS en 1956, qui aboutit à la constitution deux ans plus tard d'une commission culturelle mixte et d'un protocole d'échanges. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que d'un point de vue cinématographique, les Semaines semblent profiter plus à la France qu'à l'URSS. Tous les films de la Semaine française sont achetés par l'Union soviétique et y font des carrières phénoménales, alors que les films soviétiques présentés en France ne suscitent pas d'intérêt pour le cinéma soviétique. C'est un déséquilibre en faveur de la France qui commence à s'installer, phénomène nouveau dans les échanges culturels franco-soviétiques. Enfin, les Semaines du cinéma de 1955 ouvrent la voie à une institution pérenne, puisque à partir de 1959, de nouvelles Semaines sont réorganisées très régulièrement.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le Chili est en pleine expansion économique, porté par le développement de l'industrie minière et l'exploitation du salpêtre. Son oligarchie, issue de la fusion entre l'élite coloniale et quelques familles d'origine européenne, possède alors les moyens économiques, grâce à la consolidation de grandes fortunes, et culturels, grâce aux nombreux échanges entre le Vieux et le Nouveau Continent, d'imiter le mode de vie des élites européennes, tout spécialement le modèle français, alors au maximum de son rayonnement. Une des manifestations les plus tangibles de cette tentative d'appropriation d'un « art de vivre » à l'européenne est la construction d'un nouveau cadre permettant à chaque famille de l'oligarchie de donner à connaître sa fortune, son bon goût et sa compréhension des règles et formes de sociabilité en vogue en Europe. C'est ainsi qu'à partir de 1860, la capitale du pays, Santiago, se couvre peu à peu de nouvelles demeures, appelées pompeusement « palais » par les familles qui y résident. De très grande taille et intégrant les règles proposées par les traités d'architecture de l'époque, notamment la division classique dans les hôtels particuliers aristocratiques entre espace privé de vie familiale et espace public de réception, ces palais marquent une rupture par rapport au modèle de la maison chilienne avec patio, commune à toutes les couches de la société depuis la Conquête, et, au niveau social, signalent « non seulement la persistance de la stratification sociale héritée de l'époque coloniale » mais « une plus grande rigidité » et l'accroissement de « la brèche entre riches et déshérités »²⁴⁹. Ce fossé élargi est rendu d'autant plus visible par un luxe jusqu'alors inusité dans le pays et par le rejet de l'origine nationale de l'oligarchie, dont une des preuves tangibles est l'importation depuis l'Europe du mobilier, de la décoration et jusqu'aux matériaux de construction.

Par ailleurs, la construction des palais comme pratique « aristocratisante » présente l'avantage de permettre à chaque individu de faire preuve d'originalité à travers l'usage de toutes les facettes et ressources du courant éclectique qui domine l'architecture durant la seconde moitié du siècle. L'éclectisme, concept architectural dérivé de la méthode du philosophe Potamon d'Alexandrie, qui recommande de prendre à chaque système ses meilleures thèses, quand elles peuvent se concilier, au lieu d'élaborer un nouveau système, apparaît au XIX^e siècle comme une composante qui aide à lire « la légitimité de l'ensemble du système social, dont il est la traduction construite »²⁵⁰. En d'autres termes, l'utilisation de styles différents selon l'édifice projeté ou selon l'individu, constitue le reflet de cette « société de contraste »²⁵¹ et de l'individualisme caractéristique de la période. Ainsi, les oppositions formelles établissent la clarté des relations entre les membres de la société et chaque bâtiment indique, par son apparence, la situation de son propriétaire et le rôle qu'il veut jouer.

²⁴⁸ A réalisé un mémoire de DEA sous la direction d'Annick Lempérière soutenu en juin 2005 à l'Université Paris 1 Panthéon - La Sorbonne. L'auteur poursuit actuellement ses recherches sur la famille Errázuriz Urmeneta dans le cadre d'un Doctorat en cotutelle avec l'Université Catholique du Chili.

²⁴⁹ GUTIÉRREZ (Ramón), *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Catédra, 1992, p. 478.

²⁵⁰ GRENIER (Lise), *Le siècle de l'éclectisme. Lille, 1830-1930*, Belgique, Paris-Bruxelles, 1979, p. 67.

²⁵¹ *Ibid.*, p.66.

Nous nous proposons d'aborder cette problématique des transferts culturels entre l'Europe et l'Amérique latine et de leur adaptation à l'art architectural, suivant trois axes d'étude : tout d'abord par une définition du palais dans la réalité chilienne; dans un deuxième temps, nous aborderons le thème de l'acculturation du modèle européen à travers l'étude des fondements théoriques de la construction

des palais (maison à patio coloniale et traités d'architecture circulant au Chili durant cette période²⁵²) ; enfin, nous présenterons les résultats concrets de l'éclectisme au Chili avec une brève description de quelques façades de palais et leurs styles. Pour ce faire, nous avons principalement utilisé les traités d'architecture publiés à l'époque ainsi que la correspondance et les mémoires des contemporains et des voyageurs visitant le Chili entre 1860, date à laquelle se construit le premier exemple de palais, et 1891, date d'une guerre civile bouleversant la société et marquant une rupture dans la localisation et les caractéristiques des palais érigés.

Une définition chilienne du palais.

Entre 1860 et 1891, 21 palais ont été construits qui répondent à des exigences de localisation (périmètre autour de la Place d'Armes, Alameda, Dieciocho) et de distribution intérieure. Ils correspondent à un habitat urbain destiné à une famille oligarchique de type nucléaire (parents et enfants, et parfois petits-enfants) et à une fonction d'habitation exclusive, c'est-à-dire qu'ils ne comportent pas d'espace dédié au commerce. Ils présentent aussi certaines caractéristiques physiques telles qu'une façade monumentale néo-classique ou éclectique, et surtout des grandes dimensions par rapport aux espaces de vie des autres couches de la population. Ainsi, par exemple, le rez-de-chaussée occupe approximativement 2 088m² pour le palais Pereira, 1 886m² pour le palais Urmeneta, 1 666m² pour le palais de La Alhambra et 1 622m² pour le palais Cousiño, chiffres qui peuvent être comparés aux cent à 150m² habituels des maisons de la moyenne bourgeoisie française cités par Lise Grenier²⁵³ ou encore aux 120 à 160m² de l'habitat d'une famille chilienne moyenne durant la période coloniale²⁵⁴. Par ailleurs, le palais peut avoir un jardin ou, dans le cas de la *quinta* Meiggs²⁵⁵, un parc de grande dimension. Il a généralement plusieurs dépendances telles que remises, écuries et bâtiment dédié au logement des domestiques. Dans le cas des palais soumis à une forte influence de l'architecture coloniale, le logement des domestiques se fait dans le troisième patio de service. Quand il n'existe pas d'édifice à part, ce logement se fait au troisième étage du palais, voire au quatrième.

²⁵² BRUNET DE BAINES (Claude), *Curso de arquitectura*, Santiago, Julio Benin, 1853 ; DALY (César), *L'architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III : nouvelles maisons de Paris et des environs*, Paris, Morel, 1864 ; ARDANT (Paul-Joseph), *Tratado de arquitectura civil y edificios militares*, Santiago, Imp. de la Republica, 1873 ; GUADET (Julien), *Éléments de théorie de l'architecture, cours professé à l'Ecole Nationale et Spéciale des Beaux Arts*, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1900.

²⁵³ GRENIER (Lise), *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁴ DUARTE (Patricio), *La vivienda urbana en Chile durante la época colonial*, Santiago, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, 1992.

²⁵⁵ La *quinta* est une maison de campagne destinée à un usage récréatif. Elle se caractérise par la présence d'arbres fruitiers et d'un potager et par le fait que les locataires payent un cinquième de leur récolte fruitière en guise de loyer.

Le palais, de trois ou quatre étages, se caractérise par une division des espaces en trois aires : aire publique et de luxe à l'étage noble, divisée en deux séquences liées aux fonctions d'alimentation (salle à manger, jardin d'hiver et fumoir) et de réception (plusieurs salons et salle de bal) ; aire privée au premier étage (chambres et dépendances, organisées sous forme d'appartements intérieurs dans le cas d'une famille mixte hébergeant plusieurs branches d'une même famille) qui présente des discriminations au niveau de l'espace attribué à chaque membre selon sa position hiérarchique et son pouvoir symbolique ; aire domestique dans les mansardes, au sous-sol ou dans des bâtiments séparés correspondant au logement de la domesticité et aux espaces de travail (cuisines, réserves, écuries, remises).

La dernière caractéristique des palais chiliens est le recours à des architectes étrangers ou ayant été formés par des étrangers. Ainsi, les sept architectes connus se répartissent de la manière suivante : un Chilien (Manuel Aldunate), un Américain (Jesse L. Wetmore), deux Français (Paul Lathoud et Lucien Hénault), deux Italiens (Eusebio Chelli et Eduardo Provasoli) et un Allemand (Teodoro Burchard). Il n'est donc pas étonnant que ces nationalités se reflètent physiquement dans les palais au travers de l'adaptation ou de l'adoption de formes architecturales éloignées de l'héritage colonial mais correspondant à l'enseignement reçu.

Héritage colonial et principes du « bon goût ».

A partir de 1848, le gouvernement chilien met en place une politique visant à renforcer l'enseignement des Beaux-Arts, dont le résultat le plus concret est l'engagement, en tant qu'architectes officiels, de professionnels français, tels que Brunet de Baines (1848-1855) et Lucien Hénault (1856-1872) qui réalisent à la fois des commandes publiques et privées. Leur enseignement et les divers traités d'architecture qui circulent dans le pays fournissent donc le cadre théorique des nouvelles constructions, même s'ils ne parviennent pas à remplacer totalement le modèle hispanique de la maison à patio, dont ils adaptent certaines caractéristiques afin de créer un type résidentiel hybride. En ce sens, le palais chilien constitue un exemple de fusion des cultures européenne et chilienne : il atteste les échanges accrus entre les deux continents ainsi que les phénomènes de rejet, d'adaptation et d'adoption propres à la formation d'une nouvelle classe sociale et de son mode de vie. Cependant, pendant tout le XIX^e siècle, le Chili reste débiteur du modèle de la maison coloniale qui, selon Eduardo Secchi, est « dérivée directement du type méditerranéen » et « tire son origine de la maison hispano-romaine »²⁵⁶, et qui, au terme de son évolution, présente une organisation autour de trois patios. Le premier, qui constitue un espace de circulation et de distribution, est entouré de couloirs sur ses quatre cotés et bénéficie de la présence d'un second étage qui l'entoure sur trois de ses cotés en forme de "U" ouvert sur le fond, ce qui l'amène à être peu à peu couvert et à se transformer en *hall* dans le style anglais²⁵⁷. La partie principale de la maison se trouve dans le second patio, auquel il est ajouté des vitres de manière à créer une galerie fermée. Primitivement considérées comme le lieu d'intimité de la famille, les pièces qui s'y trouvent s'ouvrent au monde extérieur : ainsi, la salle, « espace d'importance hiérarchique majeure dans l'ensemble de la maison » et pièce du « jeu

²⁵⁶ SECCHI (Eduardo), *Arquitectura en Santiago del siglo XVI al siglo XIX*, Santiago, Zig Zag, 1941, p. 123.

²⁵⁷ LECUONA (Diego), *La vivienda de "criollos" y de "extranjeros" en el siglo XIX*, Buenos Aires, Instituto Argentino de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1984, p. 25.

de l'ostentation »²⁵⁸, subit un changement important avec la disparition de l'estrade, site réservé à la famille et aux invités de marque, sous l'influence des idéaux de liberté, égalité et fraternité hérités de la Révolution française, et s'ouvre aux personnes étrangères à la famille en raison de la valorisation du dîner comme évènement social et du déclin des *tertulias*, ces réunions coloniales dédiées à l'art de la conversation. En dernier lieu, on trouve un troisième patio, de dimensions plus réduites, qui héberge la cuisine, la réserve et les pièces de service et bénéficie de la présence d'un canal d'irrigation avec eau courante et parfois de celle d'un potager d'usage familial.

Deux palais conservent une organisation traditionnelle autour de patios, ce qui en fait de bons exemples de la transition entre les deux modèles: le palais de La Alhambra, construit par Manuel Aldunate en 1860 pour Francisco Ignacio Ossa Mercado, propriétaire des mines argentifères de Chañarcillo, et le palais Larrain Zañartu, construit par Lucien Hénault en 1872 pour José Ignacio Larrain Landa. Le premier est une copie du palais de Grenade, dont l'architecte a étudié l'original en Espagne afin de satisfaire les désirs du commanditaire²⁵⁹. Il est constitué de deux patios d'habitation et réception et d'un troisième de service : le premier présente un dénivellement avec les pièces qui l'entourent, le second possède une copie fidèle de la « Fontaine aux Lions » de la cour des Ambassadeurs du palais de Grenade. L'intérêt principal du bâtiment réside dans les modalités d'importation d'un modèle architectural étranger puisque, en effet, il ne s'agit que de la copie d'une décoration basée sur la répétition d'éléments formels auxquels furent soustraits leurs sens politique ou idéologique qui leur conféraient dans l'original une valeur symbolique que ne possède pas sa copie. Par ailleurs, Aldunate a mêlé les éléments décoratifs copiés de l'Alhambra à d'autres détails empruntés à divers monuments espagnols tels la mosquée de Cordoue construite autour de l'an 700²⁶⁰, de manière à combler le manque décoratif de la muraille de la forteresse d'origine.

Les palais subissent, ensuite, l'influence des traités d'architecture européens qui, reproduisant une organisation des pièces héritée du XVIII^e siècle français, tendent à augmenter la division entre les espaces publics et privés de manière à renforcer l'intimité de la famille résidente. Ainsi, les chambres et leurs dépendances doivent être regroupées afin de faciliter les communications entre les membres de la famille et afin que les domestiques n'aient pas à traverser la pièce principale pour y accéder. Quant aux salons, pièces de représentation et de luxe de la maison, ils ont en commun un certain nombre d'éléments : cheminée couronnée d'un miroir, larges portes à double battant et en enfilade pour permettre une circulation aisée des personnes, dépendances parmi lesquelles un grand vestiaire. En ce qui concerne les salles à manger, d'apparat et d'usage quotidien, elles se situent à proximité directe des salons, afin d'être accessibles sans avoir à traverser vestibules et antichambres, et disposent de larges fenêtres ainsi que d'un certain nombre de dépendances comprenant un office assurant la liaison avec les cuisines. On peut aussi trouver le cabinet de travail du maître des lieux, idéalement situé à l'entrée de la maison, afin que les personnes étrangères n'aient pas accès aux espaces d'intimité, ainsi qu'une bibliothèque et une salle de billard devant bénéficier d'une relative indépendance. Ce nouveau type résidentiel présente cependant de grandes différences avec « l'hôtel particulier aristocratique » tel qu'il est conçu jusqu'à la fin de l'Ancien Régime puisque, si ce dernier consacre une supériorité de naissance, le nouveau doit constituer « plus un moyen de confort qu'une recherche d'orgueil »²⁶¹ et répondre tant au besoin des familles bourgeoises de posséder leur propre maison qu'à de nouvelles exigences d'hygiène et de discrétion.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ MONTANDON (Roberto) et PIROTTE (Silvia), Monumentos nacionales de Chile : 225 fichas, Santiago, Consejo de Monumentos, 1992, p. 156.

²⁶⁰ AGUIRRE (Francisco), "La apariencia de lo exótico en el Santiago del siglo XIX. El palacio de La Alhambra" in PEREZ (Fernando), *Transferencias urbanas : arquitectos, ideas y modelos*, Santiago, 1840-1940, Santiago, PUC, 2000, p. 13.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

Le palais Maximiano Errázuriz, construit en 1872 par Eusebio Chelli, architecte formé à l'Académie Pontificale de San Luca par Luigi Poletti, est un parfait exemple de ce modèle. D'inspiration néoclassique, il intègre des éléments caractéristiques des villas italiennes du *cinquecento* tel qu'« un patio courbe traité avec des colonnes et des niches ainsi qu'avec une décoration de style pompéien »²⁶². Il comprend trois volumes bien distincts : un volume central de deux étages et deux volumes latéraux entourant le premier de manière à former une terrasse qui permet aux habitants de la maison de jouir de l'animation de l'Alameda et de s'exposer à la vue des passants lors des bals et réceptions. L'originalité de la maison est constituée par une entrée s'effectuant par le pavillon oriental, et non par le centre, et par son portique de double hauteur décoré par des colonnes ioniques et corinthiennes. Au niveau intérieur, le palais s'organise autour d'un hall central de double hauteur, éclairé par une lumière zénithale et servant d'axe de distribution des espaces. Le rez-de-chaussée se compose des pièces de réception (salon de *tertulias* et de réunions familiales, pinacothèque, salle de concert et de bal, salle à manger, bureau du maître de maison) qui communiquent facilement avec la zone de service située au sous-sol grâce à un escalier de service. Quant au premier étage, il est composé des chambres de la famille disposées autour d'un couloir qui enclot le vide du hall. Aux dires de la fille de Maximiano Errázuriz, Amalia, le palais n'a pas été construit pour servir de résidence à la famille Errázuriz mais avant tout pour « y présenter comme il se devait la splendide collection d'objets ramenés de son dernier voyage et mal disposés ou perdus dans l'antique maison coloniale »²⁶³. Il ne s'agirait donc pas de répondre à un souci de « vanité ou ostentation »²⁶⁴ mais de mettre en valeur et de préserver le capital artistique de la famille. Cependant, cette volonté d'Amalia de justifier la construction du palais est révélatrice : si elle ne voulait pas que l'on taxe son père de vanité, il est probable que ce reproche fut fait à d'autres membres de l'oligarchie qui édifiaient eux aussi des palais.

Palais et éclectisme

La recherche d'un style national constitue une des préoccupations centrales de l'architecture européenne du XIX^e siècle : nombre de pays initient une recherche dans le patrimoine architectural, afin de décider de la période qui refléterait le mieux l'esprit de la nation, en s'appuyant sur la redécouverte des splendeurs du passé grâce à une discipline en plein essor, l'archéologie. Le Chili, comme tous les autres pays d'Amérique Latine, n'échappe pas à ce mouvement de constitution d'une architecture nationale. Cependant, il ne va pas chercher dans son propre passé un modèle à remettre au goût du jour, mais dans celui des pays européens auxquels il tend à s'identifier. Appliquant les règles du néoclassicisme, il s'en différencie en n'employant plus seulement les modèles antiques grecs et romains, mais tous les styles anciens quelle que soit leur aire géographique d'origine : gothique, roman, renaissance, islam espagnol, oriental, etc. Par mimétisme culturel, l'oligarchie chilienne adopte donc des modèles architecturaux qui lui sont étrangers et rend incohérent le phénomène des *revivals* imités de l'Europe puisque n'existent pas au Chili les modèles

²⁶² FOGARTY (Rodolfo), *Palacio Errázuriz*, Santiago, Universidad de Chile, 1959, p. 115.

²⁶³ SUBERCASEAUX (Blanca), *Amalia Errázuriz de Subercaseaux*, Santiago, San Francisco, 1934, p. 38. Ce livre a été écrit par la fille d'Amalia Errázuriz à partir des cahiers et notes laissés par sa mère.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

originaux qui sont copiés. Mais, paradoxalement, la dépendance culturelle qui marque cette étape de l'architecture américaine est aussi à l'origine d'une vague de réalisations riche quantitativement et d'une modification du paysage urbain qui permet l'effacement de l'image coloniale espagnole et l'émergence d'une unité grâce à l'application des principes néoclassiques de composition, de symétrie et d'harmonie qui sont un reflet de l'idéal platonicien de la beauté²⁶⁵. Peu à peu, cependant, le répertoire néoclassique s'est épuisé sous l'effet de la répétition : de symbole de sécurité et de bon goût pour l'architecte académique, il devient synonyme d'anonymat pour le destinataire de l'œuvre. La différenciation devient alors un élément de prestige et l'éclectisme donne toute sa cohérence à l'époque. En effet, bien que marqué par l'éclatement du langage architectural et par la concurrence des styles, l'éclectisme n'est pas un courant composite et encore moins un pastiche ; la variété de ses langages est une variété consciente qui sert le principe de distinction, fondement du système, donnant à chaque palais son individualité et permettant à chaque propriétaire d'indiquer, à travers son lieu de vie, sa situation et le rôle qu'il prétend jouer dans la société.

Les voyageurs qui ont visité le Chili au XIX^e siècle se sont fait l'écho de ce « fachadismo » (« façadisme »), c'est-à-dire la tendance à surévaluer l'importance de la façade dans l'ensemble architectural dans un but purement ostentatoire. Laissons la parole à Charles Wiener, diplomate français :

Nous nous sommes demandés à quel style appartenaient les élégants hôtels, les demeures seigneuriales de Santiago, et nous n'avons pas trouvé de réponse satisfaisante. D'abord, à peu d'exceptions près, on ne saurait parler ici de maisons : il y a surtout des façades, et ces décors, variés à l'infini, vous montrent tantôt un toit renaissance soutenu par des colonnes doriques – tantôt un corps de bâtiment central florentin flanqué de deux ailes, d'un style quelconque. Sur la brique ou le pisé des murailles, sur le plâtre, le stuc ou le bois de l'ornementation rapportée apparaissent des couleurs qui, le soir, rappellent les marbres et les granits, les porphyres et les jades. Il est certaines heures où Santiago prend, sous l'éclairage crépusculaire, un aspect féérique invraisemblable. Si ces matières imitées étaient vraies, si ces colonnes, ces chapiteaux étaient sculptés dans le marbre, que de milliards seraient enfouis dans ces demeures !²⁶⁶

La critique est sévère : l'oligarchie chilienne imite, et elle imite mal. Sous les faux ors de ses maisons, elle n'est qu'une illusion ne fonctionnant qu'à certaines heures du jour et ne déguisant pas son but ostentatoire. Théodore Child, autre voyageur français, est encore plus caustique :

En architecture, on imite ici le bon comme le mauvais (...) Bien que Santiago ait été fondée il y a 350 ans, ses habitants n'ont pas eu le temps de se forger un individualisme réel. Ses habitants, ses us et ses coutumes ne sont rien d'autre que le reflet du vieux

²⁶⁵ GUTIÉRREZ (Ramón), *op. cit.*, p. 406.

²⁶⁶ WIENER (Charles), *Chili et chiliens*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1888, p. 13-19.

*monde. (...) Une telle absence de créativité, est la marque d'un grand nombre de résidences.*²⁶⁷

Child critique donc à la fois l'absence d'un caractère national de l'architecture, le mauvais goût de l'oligarchie chilienne, et la volonté d'intégrer le « monde civilisé » européen :

*Quelle extravagance ! À des miles et miles de l'Europe, dans un pays qui possède sa propre faune et flore, un paysage de montagnes caractéristique, des habitants aborigènes intéressants, des coutumes populaires propres et des procédés agricoles spéciaux ! Tout cela aurait pu servir d'inspiration. Mais non !*²⁶⁸

Malgré cela, les façades de ses palais constituent la mémoire visuelle de l'éclectisme à Santiago. Ainsi, les 21 palais construits entre 1860 et 1891 peuvent être divisés en deux catégories: les néoclassiques, très majoritaires, utilisant des éléments des styles dorique, ionique et corinthien, et les exotiques. Cependant, même l'utilisation du néoclassique n'implique pas une uniformité totale des façades et chacune peut utiliser une tendance différente. Ainsi, le palais Errázuriz fait appel à des caractéristiques de la Renaissance italienne, le palais Cousiño est plus proche du style Second Empire avec l'utilisation de majoliques sur son fronton, le palais Edwards présente une façade de style Renaissance ornée d'un péristyle ionique tétrastyle de style pompéien rappelant le palais du prince Eugène Bonaparte à Paris. Quant aux palais présentant des façades exotiques, leur décoration peut varier autant que l'imagination de leur commanditaire. Ainsi, le palais de La Alhambra, déjà évoqué, fait appel à un style arabo-espagnol dont il reprend des éléments formels de la décoration mais auxquels il soustrait son symbolisme religieux ou politique²⁶⁹. Les deux propriétés, aujourd'hui disparues, d'Henry Meiggs, entrepreneur américain qui construisit la première ligne de chemin de fer entre Santiago et Valparaiso, constituaient, pour la première, une imitation des maisons bostoniennes avec ses fenêtres saillantes de forme polygonale et, pour la seconde, une reprise des caractéristiques de la Rotonde de Palladio (Vicence, XVIII^e siècle), édifice qui constitua une des références majeures des constructions publiques américaines du début du XX^e siècle²⁷⁰. Elle s'organise donc autour d'un espace circulaire central couronné par une tourelle servant de mirador et à partir duquel s'ordonnent quatre ailes formant une croix. Les vues sont orientées vers le parc et non vers le patio intérieur comme dans les maisons de type colonial. Le palais Urmeneta, construit vers 1870 par Manuel Aldunate, présente les caractéristiques du style néo-gothique Tudor avec un énorme volume central découpé en trois ailes et des fenêtres ogivales affilées. Quant au palais Díaz Gana, construit vers 1871 par Théodore Burchard, il constitue un sommet de l'exotisme avec son utilisation du style mauresque créant une « fantaisie architectonique orientale avec des colonnettes et des chapiteaux, des dômes dorés, des arabesques en méplat et des murs couverts de toutes couleurs »²⁷¹. Également

²⁶⁷ CHILD (Théodore), *Les Républiques hispano-américaines*, Paris, Librairie Illustrée, 1891.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁹ AGUIRRE (Francisco), *op. cit.*

²⁷⁰ TORO (Rosa Maria), "Enrique Meiggs y la Quinta. Nuevos tipos residenciales en Santiago a fines del siglo XIX", In PEREZ (Fernando), *Arquitectura y cultura en el Santiago de Ansart (1875)*, Santiago, PUC, 2002.

²⁷¹ WIENER (Charles), *op. cit.*, p. 10.

construit par Burchard, le palais Elguin (1885) est un parfait exemple de l'éclectisme : la façade présente un volume couronné de trois coupes métalliques issues de l'architecture byzantine, dont la centrale est de plus grande dimension que les deux autres et domine la ville grâce à une sphère de métal située à son extrémité ; le premier étage possède trois grandes baies vitrées en forme de demi-cercle et six portes étroites à double battant ornées de rosaces byzantines tandis qu'au second se combinent des fenêtres en forme de demi-cercle intercalées avec des colonnes d'un ordre stylistique indéfini et que le troisième présente une file de fenêtres rectangulaires coupée en son milieu par la présence d'une grande rosace issue de l'architecture gothique.

Les palais construits à partir de 1860 à Santiago du Chili naissent donc d'une synthèse entre deux modèles architecturaux : la maison de type colonial organisée autour de patios et de caractère introverti d'une part, et l'hôtel particulier à la française tel qu'il est décrit dans les traités d'architecture qui circulent en Amérique Latine durant le XIX^e siècle, lié aux notions de luxe et d'ostentation, d'autre part. Ils utilisent plus particulièrement les ressources du style éclectique qui permettent à leurs propriétaires de se différencier les uns des autres et de mettre en avant la diversité d'un groupe social paradoxalement très homogène, tout en affirmant leur volonté d'appartenir à l'espace européen à travers leurs choix de modèles architecturaux éloignés de leur propre héritage culturel. Par ailleurs, le courant éclectique a permis le renouvellement du paysage urbain et son harmonisation, même si les voyageurs ayant traversé le Chili au XIX^e siècle ont émis des critiques assez vives quant au manque d'originalité de l'oligarchie chilienne et la totale dévalorisation des ressources nationales comme motifs décoratifs.

Le Centre culturel canadien à Paris

NADIA ATALLAH²⁷²

En 2004, la France et le Canada fêtaient leurs 400 ans de relations continues. En effet, le 26 juin 1604, Pierre du Gast de Monts et Samuel de Champlain, accompagnés d'une centaine d'hommes, fondaient sur l'île de Sainte-Croix le premier établissement français permanent en Amérique du Nord. Cet anniversaire donna lieu à de nombreuses manifestations en France et au Canada au sein du programme France - Canada, lancé officiellement par Jacques Chirac et Jean Chrétien, Premier ministre du Canada. Ce fut l'occasion pour Jacques Chirac de rappeler les liens particuliers entre ces deux pays : « Ces 400 ans de changements profonds de la carte du monde et de nos sociétés tissent la trame d'une amitié ininterrompue, d'un lien qui a résisté aux tempêtes de l'histoire, d'une fraternité qu'ont magnifiquement incarnée les soldats canadiens engagés sur le sol de France, aux côtés de leurs camarades des autres nations alliées, lors des deux conflits mondiaux du XX^e siècle [...]. Notre amitié se nourrit aussi désormais d'une coopération intense et dynamique dans les domaines aussi bien économique que culturel, scientifique, technique»²⁷³. Le Centre culturel canadien de Paris s'inscrit parfaitement dans cette dynamique d'échanges mise en place après la Seconde Guerre mondiale.

²⁷² Nadia Atallah a soutenu en septembre 2006 au Centre d'études canadiennes-Centre de recherches d'histoire nord-américaine de Paris I un mémoire de Master 1 sur les quartiers ouvriers de Montréal pendant la Grande Dépression (directeurs : André Kaspi et Hélène Harter).

²⁷³ Allocution prononcée par Jacques Chirac, président de la République française, à l'occasion du lancement du programme Canada - France 2004 et de la visite de l'exposition « *Le Canada vraiment* » en compagnie de Jean Chrétien, Premier ministre du Canada. Texte intégral disponible sur le site de l'Élysée, [Référence du 18 septembre 2006], Accès : <http://www.elysee.fr>.

400 ans de relations

Pourquoi un Centre culturel canadien à Paris ? La création et la place d'un tel centre doivent être examinées dans le contexte plus large des relations historiques entre Ottawa, Québec et Paris²⁷⁴. Les relations entre les gouvernements fédéral, provincial et français n'ont, en réalité, jamais été simples. La France constitue, avec la Grande-Bretagne, la mère patrie d'une partie des Canadiens. En effet, le Canada fut découvert en 1604 par les Français qui occupèrent l'est du pays jusqu'à la défaite de 1763 face aux Britanniques. La France céda ses territoires d'Amérique du Nord à la Grande Bretagne. Dès lors, les relations officielles entre la France et le Canada ne furent plus qu'indirectes, le Canada n'étant qu'un membre de l'Empire britannique. Pourtant, les liens avec la France demeurèrent forts : une première représentation canadienne fut mise en place à Paris dès 1882. De plus, le Canada participa à la Première Guerre mondiale comme en témoigne sa contribution décisive à la bataille de Vimy en avril 1917. Après le traité de Westminster de 1931, qui consacra l'autonomie du Canada, les relations entre le Canada et la France reprirent timidement jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale ; guerre durant laquelle le Canada lutta activement avec les forces alliées et contribua à libérer la France. Les années 1960 constituent un tournant dans les relations franco-canadiennes. La mémoire collective a retenu le fameux « Vive le Québec libre » prononcé par le Général de Gaulle à Montréal le 24 juillet 1967. Même si ce discours provoqua la colère du gouvernement fédéral, cette époque est également marquée par les premiers accords entre la France et le Canada sur le plan culturel. La création d'un centre culturel canadien à Paris permit ainsi de sceller plus étroitement les liens entre les deux pays. Il est important de noter que l'on discuta de sa création lors de la visite controversée du général De Gaulle. Un tel rapprochement²⁷⁵ fut perçu comme une nécessité par les Canadiens dans la mesure où la France tissait depuis le début de la décennie des liens privilégiés avec la province du Québec sans en référer au gouvernement fédéral. La création d'une Délégation générale du Québec à Paris en 1961 constitua ainsi un véritable camouflet pour Ottawa. Dans ce contexte, il était important pour le Canada de créer un organisme culturel affirmant en France la présence canadienne, et pas seulement canadienne francophone. C'est ainsi que les tensions diplomatiques générées par le « triangle Québec-Ottawa-Paris » permirent la création d'un outil culturel de tout premier plan.

La création et les missions du Centre culturel canadien

²⁷⁴ Pour une histoire plus détaillée des relations franco-canadiennes, voir Portes (Jacques) dir., *Le fait français et l'histoire du Canada, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1990.

²⁷⁵ Aujourd'hui, les deux pays collaborent dans de nombreux domaines : en matière de culture avec le Centre culturel de Paris, sur le plan politique car les deux nations partagent les mêmes valeurs de paix et de démocratie. Les investissements transatlantiques témoignent également de l'importance des relations économiques entre la France et le Canada.

Le 7 novembre 1965, le Canada et la France signèrent un premier accord culturel prévoyant l'élaboration d'échanges entre les deux pays dans le domaine de la culture, de la science, de la technique et des arts, et l'établissement de rapports étroits entre des organismes canadiens et français tels que les instituts et les centres culturels. Grâce à cet accord, le Centre culturel canadien à Paris fut officiellement inauguré le 2 avril 1970²⁷⁶. Pilier de la politique de diffusion de la culture canadienne à l'étranger, il servit de modèle à la création des centres culturels canadiens de Rome, Bruxelles, Londres et New York. Il s'imposa également comme un acteur important de la promotion de la culture francophone canadienne bien qu'il ne fasse pas partie des institutions de la francophonie. Son mandat comporte six aspects : assurer aux étudiants et artistes canadiens en stage à Paris un service d'accueil et d'orientation ; mettre à la disposition des chercheurs et étudiants canadiens et français une bibliothèque de consultation ; contribuer au rayonnement de la culture canadienne en France par des programmes d'expositions, de concerts, de récitals, de projections de films, de conférences et de colloques ; être un point de ralliement pour les Canadiens en France et leurs amis français ; servir de lieu de réunion aux associations culturelles franco-canadiennes ; regrouper sous un même toit les services culturels et d'information de l'ambassade du Canada à Paris.

Entre 1970 et 1995, le Centre culturel a abrité 2 500 événements culturels dans le domaine des arts de la scène, des arts visuels, des arts de l'écrit et de l'écran. Il a fait connaître de nombreux artistes et professionnels canadiens en France. Il a également suscité de nombreuses collaborations avec des organismes culturels français et étrangers, privés et publics, comme les centres culturels étrangers ou la Cinémathèque française²⁷⁷. Il faut également noter le rôle primordial au sein du Centre du service des relations universitaires. Celui-ci aide à promouvoir les études canadiennes dans les universités françaises et la recherche portant sur le Canada. Il soutient ainsi les activités des Centres d'études canadiennes des universités françaises et celles de l'AFEC (Association française d'études canadiennes). Il est aussi chargé d'encourager les échanges et accords universitaires entre le Canada et la France en fournissant les renseignements utiles aux étudiants français. Enfin, il gère les programmes de bourses du gouvernement canadien.

Au tournant des années 1990, le Canada connut une période financière difficile, caractérisée par de sévères restrictions budgétaires. L'avenir du Centre culturel de Paris fut un temps menacé. Le gouvernement fédéral réaffirma néanmoins l'importance de la culture comme pilier essentiel de la mission canadienne à l'étranger. En raison de son importance historique et culturelle, le centre de Paris demeura le seul centre culturel canadien en Europe. Réorganisé, il accorde désormais, une large place aux nouvelles technologies, notamment au sein de son centre de documentation.

Un fonds documentaire très riche

²⁷⁶ LITALIEN (Raymonde) dir., *Centre culturel canadien, 25 ans d'activités 1970-1995*, Paris, Ambassade du Canada, 1997.

²⁷⁷ Cf. le site Internet du Centre culturel canadien, [Référence du 18 septembre 2006], Accès : <http://www.canada-culture.org>.

Indispensable pour toute recherche portant sur le Canada, la bibliothèque du Centre culturel canadien à Paris est unique en Europe. Sa collection d'ouvrages est la seule qui se rapporte strictement au Canada et à la culture canadienne, dans son sens le plus large²⁷⁸. C'est l'une des seules bibliothèques à être rattachée directement à une ambassade en France. Elle est accessible gratuitement à toute personne souhaitant se renseigner ou étudier un aspect particulier du Canada. Les étudiants et les professeurs constituent la majorité des usagers mais des hommes de loi, des économistes, des hommes d'affaires, des journalistes, des artistes et le grand public viennent également se renseigner sur de multiples sujets.

La collection du service de documentation est de nature encyclopédique et axée sur les sciences humaines et sociales. Elle est riche de 20 000 volumes, en anglais et en français, dont 2 000 ouvrages de référence : encyclopédies, dictionnaires, bibliographies et index qui portent sur les caractéristiques générales du Canada. La consultation de ces ouvrages permet à la fois d'acquérir une vision large du sujet de recherche et d'effectuer une sélection pertinente d'articles et d'ouvrages spécialisés s'y rapportant. Dans le domaine strictement littéraire, une vaste collection d'ouvrages canadiens de langue française et anglaise est disponible afin de présenter un panorama de la production éditoriale canadienne.

En ce qui concerne les publications officielles du gouvernement canadien, la bibliothèque propose une collection importante de monographies, de revues et de publications officielles comme les rapports annuels des ministères, les budgets de certains organes fédéraux et les rapports des commissions royales d'enquête. Il est à noter cependant que les publications officielles ne sont pas toutes consultables car le centre ne possède que les plus récentes et quelques-unes datant d'après-guerre. Quant à la collection de publications parlementaires, elle donne accès à dix années de débats de la Chambre des Communes et du Sénat canadien, aux séances et aux rapports des comités émanant des deux chambres, ainsi qu'au texte intégral des lois et règlements fédéraux. Les rapports de comités sont, par ailleurs, très utiles aux chercheurs car ils offrent de précieuses informations sur des questions centrales comme l'Accord de libre échange nord-américain, les droits des autochtones, la violence exercée contre les femmes ou encore les relations du Canada avec l'Europe et la région Asie-Pacifique. Le centre de documentation permet également d'accéder à un large éventail de publications de *Statistique Canada*²⁷⁹ couvrant les domaines les plus divers, et notamment tous les derniers recensements. Il possède également deux collections spéciales, uniquement disponibles au Centre culturel en France. La première est une série de documents préparés par les chercheurs de la Bibliothèque du Parlement sur différentes questions d'actualité au Canada. La deuxième collection regroupe 1 500 dossiers sur des thèmes et des personnalités du Canada comme des cinéastes, des écrivains et autres artistes. Chaque dossier contient des références à des articles de journaux et des sites Internet pour permettre aux chercheurs de trouver simplement les sources dont ils ont besoin. Depuis la réouverture du Centre en 1997²⁸⁰, une importante collection appartenant au Bureau des Archives nationales du Canada à Paris est également consultable. Sous forme d'imprimés ou de cédéroms, elle est très utile pour les chercheurs en histoire s'intéressant aux relations entre la France et le Canada. On notera également la présence d'une collection de périodiques riche de plus de 250 titres, allant du magazine populaire à la revue spécialisée. La consultation de ces titres est très simplifiée grâce à l'existence d'un index des périodiques permettant d'identifier précisément un article se référant à l'objet de notre recherche. Plusieurs quotidiens, comme *Le Devoir* (Montréal) et *The Globe and Mail* (Toronto), sont disponibles intégralement depuis leur création sur microfilm.

²⁷⁸ Cf. Louise Dowling, « Montrer le Canada aux Français », *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, n° 179, 2^e semestre 1998 et sur le site Internet du Centre culturel canadien.

²⁷⁹ L'équivalent dans une certaine mesure de l'INSEE.

²⁸⁰ Le Centre culturel canadien a été fermé en 1995-1996 pour rénovation.

En ce qui concerne les ressources multimédia, le Centre dispose de nombreux cédéroms qui complètent les ouvrages imprimés. Il possède trois cédéroms de recherche qui permettent d'identifier en quelques minutes les sujets traités dans des centaines de périodiques et de documents du gouvernement : *l'Index de périodiques canadiens*, *Repère* et *Microlog*. La version multimédia de *L'Encyclopédie Canadienne* est également disponible sur cédérom ainsi que *L'Histoire du Canada en images*. Sont également disponibles sur cédéroms *Le Recensement du Canada*, les lois et règlements fédéraux, le texte intégral de cinq quotidiens québécois depuis 1993 sur *Actualité Québec* et une grande partie des Archives nationales du Canada est décrite dans les cédéroms *Archivia* et *Parchemin*. Enfin, le Centre possède un accès Internet permettant d'effectuer des recherches complémentaires sur les 170 sites se rapportant au Canada référencés par les bibliothécaires.

Outre sa richesse documentaire, l'atout du service de documentation se trouve dans la disponibilité des bibliothécaires, ce qui permet d'effectuer une recherche précise et exhaustive sur un vaste éventail de sujets. La première étape de toute recherche consiste à consulter le catalogue informatisé, disponible également sur Internet, puis la bibliothécaire peut élargir notre demande en consultant les dossiers disponibles et les bases de données. Le Canada étant un pays au fonctionnement beaucoup plus complexe de premier abord que le nôtre, les bibliothécaires sont des guides précieux et souvent indispensables.

En somme, le Centre culturel canadien à Paris est un outil majeur de diffusion de la culture canadienne par ses nombreuses missions et contribue à renforcer les liens entre le public français et le Canada. Son service de documentation, qui possède l'un des fonds les plus complets d'Europe sur le Canada, constitue pour le chercheur en histoire canadienne la base de toute recherche portant sur ce pays.

Renseignements pratiques

Centre culturel canadien

7, rue de Constantine

75007 Paris

Tel : 01 44 43 21 55

Email : reference@www.canada-culture.org

Horaires:

Mardi, mercredi, vendredi : 10 h – 18 h

Jeudi : 10 h – 21 h

Samedi : 14 h – 18 h

Compte rendu du colloque
« Les relations culturelles internationales au XXe siècle.
De la diplomatie à l'acculturation »

Paris, 11, 12, 13 mai 2006

ANAÏS FLÉCHET²⁸¹

Longtemps négligée, l'histoire des relations culturelles internationales est aujourd'hui au cœur des préoccupations de nombreux historiens dont les recherches portent sur des aires géographiques diverses – l'Europe bien sûr, mais également les États-Unis, l'Asie, l'Afrique du Nord et l'Amérique latine – et sur des objets allant des relations interétatiques à l'appropriation des arts, pratiques et modes de vie venus d'ailleurs. Le colloque intitulé *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, organisé par le Centre d'Histoire sociale du XX^e siècle (Université Paris I/CNRS), l'UMR IRICE (Université Paris I-IV/CNRS), le Centre d'Histoire de Sciences-Po et le Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines (Université de Versailles-St-Quentin en Yvelines), entendait dresser un panorama des recherches en cours dans ce nouveau

²⁸¹ Doctorante à l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, actuellement détachée au CNRS (UMR IRICE).

domaine historiographique à la croisée de l'histoire des relations internationales et de l'histoire culturelle.

Les 11, 12 et 13 mai 2006, près de 60 chercheurs se sont réunis dans le petit auditorium de la Bibliothèque Nationale de France afin de présenter leurs travaux et réfléchir, à partir d'autant d'études de cas, à l'approche systémique proposée par Pascal Ory. Membre du comité scientifique aux côtés d'Anne Dulphy, Robert Frank et Marie-Anne Matard Bonnuci, celui-ci a ouvert le colloque en soulignant que les notions de « relations », « échanges » et « transferts » ne sont pas synonymes. Afin d'en distinguer les différentes modalités, il a proposé d'étudier les relations culturelles internationales selon une approche formelle, une approche fonctionnelle et une approche conjoncturelle.

Objet de la première journée du colloque, l'approche formelle consiste en une réflexion sur la nature de l'échange abordée à partir des termes servant à le qualifier – diplomatie culturelle, modèles et références esthétiques, transferts et acculturation. Elle invite à distinguer les divers degrés de la relation, depuis la plus institutionnelle et la plus volontariste qu'est la diplomatie culturelle jusqu'aux multiples formes de l'acculturation. Abordée au cours de la deuxième journée, l'approche fonctionnelle consiste en une étude des acteurs et des mécanismes de la relation. Elle permet d'analyser l'action des différents *médiateurs* culturels, qu'ils soient intellectuels, artistes, diplomates, chercheurs, touristes ou immigrants, et de s'interroger sur les *facteurs* économiques, politiques, techniques ou proprement culturels de l'échange. Au centre des débats de la troisième journée, l'approche conjoncturelle pose la question du sens et des effets des relations culturelles internationales. Elle propose une lecture géopolitique, mais également une analyse des effets d'hégémonie et des mécanismes d'appropriation ainsi que des contenus esthétiques et éthiques de ces relations.

Les communications des 57 intervenants étaient réparties par axes thématiques – ou devrait-on dire systémiques ? – et introduites par des rapporteurs dont le délicat travail de synthèse permit d'engager une discussion entre les participants de chaque table ronde d'une part, entre ceux-ci et la salle d'autre part. Si elle a pu susciter un sentiment de frustration chez quelques uns des communicants désireux de présenter plus avant leur recherche, la forme retenue a eu le mérite de créer une dynamique d'échange dont ont attesté les différentes interventions reprenant des interrogations posées au cours d'autres tables rondes. En effet, nombre de points d'intérêt ou d'interrogation reliaient entre eux les chercheurs présents. Robert Frank en a dressé la liste dans ses conclusions générales du colloque, qui posaient les questions des notions à employer, du sens à attribuer aux relations culturelles internationales, de la circulation et des catégories de l'entendement en jeu dans les processus évoqués – l'espace et le temps.

En premier lieu, les trois journées du colloque ont permis de préciser le sens des notions et concepts utilisés par les historiens des relations culturelles internationales. Le mot culture tout d'abord demandait à être précisé. Alors que Pascal Ory proposait une « histoire sociale des représentations », Robert Frank insista sur l'importance d'inclure de manière explicite les pratiques dans la définition du terme culture, entendu alors comme l'ensemble des représentations collectives, des pratiques liées aux modes de vie et des productions d'objets symbolique. Par ailleurs, la question d'une qualification de la culture a été soulevée dans les tables « Modèles et références esthétiques » et « Transferts et acculturation », animées respectivement par Christian Delporte et Didier Francfort. Il est apparu, en effet, que modèles esthétiques et transferts culturels prennent des modalités très différentes selon que l'on s'intéresse à la culture des élites – la littérature italienne, nord-américaine ou israélienne étudiées respectivement par Olivier Forlin, Laurent Jeanpierre et Gisèle Sapiro, mais également la

Société Internationale de Musicologie présentée par Michèle Alten – ou à la culture de masse dont l'émergence constitue une des caractéristiques principales du xx^e siècle – comme l'ont rappelé les communications de Pauline Gallinari sur le cinéma, celles de Fabien Archambault et Loïc Artiaga sur le sport ou de Sophie Jacotot sur les danses modernes.

Le terme échange suscita également des débats marqués par l'abondance des métaphores économiques. Olivier Compagnon évoqua ainsi une « inversion des termes de l'échange » afin de qualifier les relations entre les catholicismes français et latino-américain dans les années 1960. De manière plus générale, les facteurs économiques des relations culturelles internationales ont retenu l'attention des chercheurs, à l'image de Dimitri Vezyroglou dont le travail sur le cinéma dans les relations franco-allemandes au cours des années 1920 insiste sur la réalité d'une économie de marché qui conditionne la production des films, mais également des savoirs, techniques et matériaux comme la pellicule vierge. L'idée avancée, selon laquelle en matière culturelle ce ne sont pas les États qui décident, mais le public, a été également évoquée afin d'expliquer le relatif échec d'un certain nombre de politiques culturelles : ainsi « Le plus grand théâtre du monde », un programme de l'Union européenne de radiodiffusion analysé par Évelyne Cohen, ou encore les différentes actions culturelles des diplomates français aux États-Unis présentées par Alain Dubosclard, Anne Cuisset et Renaud Meltz. Si les facteurs économiques sont essentiels pour comprendre les échanges culturels, on ne peut néanmoins raisonner en termes de balance commerciale sans risquer de perdre de vue une partie essentielle des échanges qui relève non du visible, mais de l'invisible, non des pratiques ou objets symboliques, mais des représentations.

Afin de tenir compte de ces deux dimensions de la culture, de nombreux chercheurs ont adopté le concept de transfert culturel introduit par Michel Espagne et Michael Werner²⁸². D'autres ont fait référence à la notion, plus récente, d'histoire croisée²⁸³, à l'image de Caroline Moine dont la communication portait sur les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la Guerre froide. Les termes acculturation et appropriation ont également été évoqués, ce dernier ayant été préféré à celui de réception afin de rendre compte des différentes logiques animant le public comme j'ai tenté de le souligner au cours de mon intervention sur la présence de la musique populaire brésilienne en France au xx^e siècle. Loin de prétendre faire la synthèse de ces différentes approches, le colloque a permis d'en illustrer la valeur heuristique et d'insister sur la nécessité d'observer les échanges culturels sur un temps long. Comme l'a souligné Robert Frank dans ses conclusions, un transfert véritable demande du temps ; la durée est essentielle pour dépasser le stade de la simple mode culturelle et accéder à celui de l'appropriation ou acculturation. La durée ne suffit par pour autant : la légitimation culturelle est nécessaire au transfert. Michel Rapoport insista sur ce point dans la présentation qu'il fit d'Enid McLeod, dont l'action à la tête du British Council à Paris dans les années d'après-guerre reposa en grande partie sur la légitimité qu'elle avait acquise en France en tant que traductrice des œuvres de Colette.

Au cœur des problématiques de la diplomatie et des transferts culturels, la notion de réseau fit également l'objet de nombreux débats. L'intervention de Valérie Aubourg sur la Fondation Ford et l'américanisation de l'Europe (1940-1960) souleva une question d'ordre méthodologique : les historiens peuvent-ils se contenter d'une utilisation souple (qualifiée par certains de molle) de la notion de réseaux alors que les sociologues en proposent des modèles formalisés ? Comment adopter ces

²⁸² Michel Espagne et Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, Paris, juillet-août 1987, no 4, p. 969-992 ; Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

²⁸³ Michael Werner et Bénédicte Zimmermann (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil/Le Genre humain, 2004.

modèles alors que, dans bien des cas, le chercheur est confronté à une non linéarité des sources ? Ludovic Tournès, dont le travail sur la Fondation Rockefeller repose en grande partie sur une analyse en termes de réseaux, souligna que si les historiens doivent s'inspirer des recherches menées par les sociologues, ils doivent également introduire la dimension temporelle dans les modèles proposés par ceux-ci afin de proposer une approche dynamique des réseaux étudiés. Dans sa communication sur les réseaux culturels franco-québécois, Michel Lacroix revint également sur cette notion en insistant sur la nécessité de déplacer son regard afin de tenir compte à la fois de la relation existant entre les membres du réseaux et de la trajectoire de chacun d'entre eux. Ce dernier point permet, en effet, de réintroduire une dimension sociale dans l'analyse des réseaux en tenant compte des origines, mais également des formations reçues, lesquelles peuvent influencer fortement sur la nature même des échanges comme l'a bien montré Emmanuelle Picard à propos de la politique culturelle française en Allemagne dans les années 1950 et du choix à effectuer entre la promotion d'une culture classique ou de l'éducation populaire.

Souvent associée aux réseaux, la notion de circulation a également été avancée par nombre de participants à propos des hommes, des savoirs et des objets. Elle est intéressante en ce qu'elle permet de dépasser le cadre de relations bilatérales et rendre compte de processus mettant en jeu plusieurs aires culturelles. Caroline Moine insista ainsi sur les différentes relations Est/Ouest et Nord/Sud auxquelles ont donné lieu les festivals internationaux de cinéma, tandis que Iona Popa mettait l'accent sur les circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est.

Au-delà des notions de culture, échanges, transferts culturels, appropriation, réseau et circulation, on peut s'intéresser au champ lexical employé par les intervenants. L'action culturelle emprunte volontiers au religieux des termes tels que propagation, foi ou mission, mais également un but – l'universel. Elle emprunte également au registre amoureux dont les diplomates, les artistes et les médiateurs culturels usent à loisir à l'instar de Joseph et Louis Primoli, deux agents littéraires amateurs entre la France et l'Italie étudiés par Angelica Zucconi. Diplomatie et transferts culturels sont des jeux de séduction où « la grande règle est de plaire ». Mais à qui ? Et pourquoi ?

La question du sens à accorder aux relations culturelles internationales a constitué le second enjeu fondamental du colloque. La culture peut être une arme politique, une manière plus subtile de parvenir à ses fins, d'avancer « en gants blancs » pour reprendre les analyses de Catherine Horel sur la politique culturelle de la Hongrie dans l'entre-deux-guerres. Elle devient alors un élément central du *soft power*, ce que les Français, hantés par le sentiment du déclin, ont compris très tôt. L'antériorité relative de l'action culturelle française, mise en évidence par les communications d'Éric Gady sur les diplomaties culturelles britannique et française et l'égyptologie dans la première moitié du xx^e siècle et d'Amaury Lorin sur l'École française d'Extrême Orient fondée par Paul Doumer en 1898, est à l'origine de ce que Robert Frank a appelé « un modèle français de diplomatie culturelle ». La perception du déclin, et non, il faut insister sur ce point, le déclin en tant que tel, semble être à l'origine de l'attention portée par les hommes politiques à la culture qui se voit investie, selon un subtile mécanisme de substitution, des ambitions contredites dans les champs du politique ou de l'économique par la prégnance du discours de la décadence.

Quand il n'est pas strictement politique, le sens relève souvent des identités. Julia Aumüller l'a montré dans son étude sur le théâtre national autrichien : la construction d'une identité nationale passe par la reconnaissance par les autres de cette identité. Qu'en est-il dès lors des identités communautaires et supranationales ? À l'échelle infranationale, Yvan Gastaut évoqua les relations culturelles entre Algériens arabes et kabyles dans son étude sur la circulation des musiques et des

musiciens entre le Maghreb et la France au xx^e siècle. À l'échelle supranationale, Laurent Martin souleva la question d'une identité européenne. Lors de la présentation de ses recherches sur la construction politique de l'Europe culturelle (1945-2005), il montra que s'il existe bien un espace de culture européenne, il n'existe pas encore d'espace européen de la culture. L'affirmation d'une identité culturelle européenne est d'autant plus délicate que les seuls lieux de mémoire qui permettraient de consolider cette identité supranationale sont négatifs – vestiges des camps de concentration, mémoriaux des deux guerres mondiales etc. Autre identité supranationale, la religion est à l'origine de nombreux échanges culturels, comme l'ont souligné les communications de Laura Pettinaroli sur les relations entre le Vatican et la Russie (1905-1939) et d'Olivier Compagnon, mais aussi celles d'Anastassios Anastassiadis sur la sortie des religieux du domaine de la diplomatie culturelle dans le Sud-Est européen pendant l'entre-deux-guerres et de Dominique Trimbur sur le Centre laïc de culture française de Jérusalem (1935-1948).

Si les relations culturelles internationales mettent en jeu des identités diverses, elles posent également la question de l'altérité dont les déclinaisons sont multiples. De l'exotisme évoqué par Béatrice Rafoni à propos du Japon au cosmopolitisme affiché des salons italiens et parisiens des premières années du siècle étudiés par Angelica Zucconi et Michel Lacroix, les échanges mettent en jeu des images et imaginaires collectifs qui servent à désigner l'autre, qu'il s'agisse des États baltes, « ruralité nordiques, éternelles et heureuses », présentés par Julien Gueslin ou de la Suisse étudiée par Hans Ulrich Jost.

L'étude de la circulation des savoirs, pratiques et représentations constituait le troisième enjeu du colloque. Toutes les communications mettaient en perspective des logiques de circulation, dont il s'agissait de décrire les modalités et les effets. Car la circulation internationale d'objets et de productions symboliques n'aboutit pas nécessairement à des transferts culturels ou à une meilleure connaissance de l'autre. Il n'y a pas d'automatisme et bien souvent les voyageurs restent dans une bulle liée au milieu professionnel (les festivals de cinéma, les biennales d'art contemporain, la diplomatie), aux nationalités (les expatriés américains étudiés par Nancy L. Green) ou aux aventures générationnelles (les jeunes routards à Katmandou présentés par Philippe Lagadec). Qu'il s'agisse des hommes ou des marchandises, la circulation met en jeu les catégories fondamentales de l'espace et du temps. L'espace, tout d'abord. La quasi-totalité des communications portaient sur des relations culturelles internationales bilatérales. Toutefois, on peut se demander dans quelle mesure la prégnance du cadre bilatéral n'est pas le simple reflet des conditions même de la recherche. Le système de relations culturelles internationales mis en place au xx^e siècle n'exclut en aucun cas les triangulations. Exemple parmi d'autres, l'acculturation du football en Italie passa par la reconnaissance d'un style de jeu spécifiquement sud-américain dans les années 1920. Le temps, ensuite. Il faut distinguer le temps de l'événement, celui des festivals ou des biennales, de la durée nécessaire au transfert culturel. De l'un à l'autre, quel est le temps de latence ? Sa détermination rend nécessaire une périodisation et la mise à jour de grands tournants comme la Première Guerre mondiale qui modifia radicalement la place de l'Europe dans le monde et, partant, le système des relations culturelles internationales.

À l'issue du colloque, c'est donc l'image d'un champ historiographique en chantier qui s'impose. Plusieurs pistes s'ouvrent aux chercheurs : pour une histoire plus internationale des relations culturelles tout d'abord, pour une typologie des médiateurs ensuite, pour une analyse, au final, de l'appropriation et des imaginaires.

Compte rendu du colloque
« Les Communautés européennes,
acteurs de la sécurité mondiale.
Bilan de 50 ans de relations extérieures »

Paris, 14-15 septembre 2006

JENNY RAFLIK²⁸⁴

Les 14 et 15 septembre 2006 s'est tenue à Paris, à l'*European Union Institute for Security Studies*, une rencontre universitaire pluridisciplinaire, entre historiens, économistes et politistes représentant les pays membres de l'Union européenne, ainsi que la Suisse et la Turquie, pour dresser un bilan de cinquante ans de politique extérieure de l'Union européenne²⁸⁵.

Autant il est classique de s'interroger sur les affaires intérieures de l'Union européennes, autant il est rare de poser la question de ses relations extérieures. Dans ce domaine, l'historiographie s'est souvent cantonnée aux affaires commerciales et économiques. L'échec cuisant de la CED en 1954 a ruiné pour longtemps l'idée d'une communauté politique et donc d'une politique étrangère commune. Les vigoureuses réactions des partenaires de la France aux propositions du général de Gaulle de construire une Union politique ont repoussé l'invention d'une politique étrangère commune à Six. Mais la perception des relations extérieures de la Communauté et de l'Union a totalement changé à partir de la crise du SMI (1969-1978) puis a été accélérée par la fin de la Guerre froide en 1989. Dès lors, les acteurs communautaires ont légitimé les relations extérieures de la Communauté allant même jusqu'à imaginer une politique étrangère commune.

C'est cette évolution historique, ainsi que les perspectives d'avenir qu'elle ouvre aujourd'hui, qui étaient au cœur de ce colloque dont les travaux ont été introduits par Nicole Gnesotto, qui a présenté l'Institut européen pour les études de sécurité et souligné l'apport que de tels travaux universitaires pouvait offrir au monde communautaire.

²⁸⁴ UCP/UMR IRICE, Université de Cergy-Pontoise.

²⁸⁵ Ce colloque était organisé par Gérard Bossuat, chaire Jean Monnet d'histoire de la construction européenne, Université de Cergy-Pontoise, et Anne Deighton, chaire Jean Monnet d'histoire de la construction européenne, Department of Politics and International Relations, University of Oxford, avec la coopération de Nicole Gnesotto, Directeur de EUISS, le CICC (centre de recherche sur les Civilisations et Identités Culturelles Comparées des Sociétés Européennes et Occidentales) de l'université de Cergy-Pontoise, l'axe 5 « intégration européenne » de l'UMR IRICE (Paris-1, Paris-4, CNRS), et le Groupe de liaison des professeurs d'histoire contemporaine auprès de la Commission européenne en vue de la préparation d'un colloque bilan sur « Les Communauté européennes, expériences et bilan de 50 ans d'intégration européenne » en mars 2007 à Rome.

Le colloque s'est ensuite déroulé en quatre sessions. Le jeudi 14 septembre, la première table ronde a étudié l'attitude des communautés européennes à l'égard des grandes puissances depuis 1950. La deuxième session de travail portait sur la dimension économique, environnementale et sociale des relations extérieures et d'élargissement des Communautés européennes.

Le vendredi 15 septembre 2006, la première session de travail était intitulée « Naissance d'un acteur de la politique étrangère : principes et intérêts ». La quatrième session était consacrée aux opérations de maintien et rétablissement de la paix et aux efforts de résolution des conflits.

Dans leurs conclusions, le Professeur Gérard Bossuat (Cergy-Pontoise) et le docteur Anne Deighton ont dressé un bilan des 50 dernières années de l'action extérieure et des responsabilités de la Communauté européenne, devenue l'Union européenne.

Un des principaux intérêts de ce colloque a résidé dans le choix des participants, par la mise en présence de chercheurs confirmés et de jeunes doctorants, et ce dans une approche interdisciplinaire encore trop rare entre historiens, économistes et politistes.

Compte rendu du colloque

« Les occidentaux et la crise de Suez :

Une relecture politico-militaire »

Paris, 16, 17 et 18 novembre 2006

*JENNY RAFLIK*²⁸⁶

Les 16, 17 et 18 novembre derniers, à l'occasion de l'anniversaire de la crise de Suez, était organisé dans les locaux de l'école militaire un colloque consacré à cette expédition militaire et à ses retombées politiques et militaires²⁸⁷.

²⁸⁶ UCP/UMR IRICE, Université de Cergy-Pontoise.

²⁸⁷ La responsabilité scientifique de ce colloque était confiée aux professeurs Martin Alexander (Department of International Politics, University of Wales, Aberystwyth), Robert Frank (Université Paris I Panthéon Sorbonne / U.M.R. I.R.I.C.E.), Georges-Henri Soutou (Université Paris IV Sorbonne / U.M.R. I.R.I.C.E.) et à Philippe Vial (S.H.D., département marine), assistés d'un conseil scientifique présidé par l'amiral Louis de Contenson, chef du S.H.D., et composé de Patrick Facon (S.H.D., département air), Nathalie Genet-Rouffiac (S.H.D., département Interarmées et archives ministérielles), Frédéric Guelton (S.H.D., département terre), Peter Hahn (Ohio State University), Karine Leboucq (S.H.D., département Marine), Scott Lucas (Birmingham University), Catherine Oudin (adjointe au chef du S.H.D.), Pierre Razoux (délégation aux Affaires stratégiques), Jean-Christophe Romer (Centre d'Etudes d'Histoire de la Défense / Strasbourg III), Serge Thébaut (S.H.D., département Marine) et Maurice Vaïsse (Institut d'Etudes Politiques de Paris).

L'organisation de ce colloque répondait à un double constat. Tout d'abord, celui du retard de l'historiographie française sur ce thème, par rapport à l'historiographie anglo-saxonne, très autocentrée. Ensuite, celui de la sous-représentation des aspects politico-militaires de la crise dans les publications disponibles. L'angle d'approche choisi était donc précis : une relecture occidentale de la crise, soulignant les enjeux politico-militaires. Il s'agissait de se différencier des colloques précédents consacrés à Suez, qui avaient favorisé une approche généraliste, qu'elle ait porté sur l'ensemble de la crise ou se soit limitée au rôle de l'un des principaux pays qui en furent les acteurs. Jamais le groupe des Occidentaux n'avait été étudié en tant que tel. Jamais, la dimension politico-militaire n'avait été délibérément privilégiée.

À l'origine de ce choix scientifique, qui fut d'ailleurs contesté par certains participants, se trouvait un constat : le contraste mémoriel entre les deux rives de la Manche. Alors que la BBC 2 commémorait la crise de Suez avec la diffusion en *prime time*, pendant trois semaines d'affilée, d'un grand documentaire historique en trois épisodes d'une heure chacun, produit spécialement pour le cinquantenaire, le seul documentaire inédit réalisé en France pour l'occasion durait moins d'une heure et a été programmé à 22h40 sur France 5. Cette différence d'écho mémoriel trouverait de nombreuses autres illustrations. Comme l'a souligné le Professeur Alexander, elle n'est pas le fait du prisme déformant des médias. Elle correspond à une différence d'intérêt marquée de part et d'autre de la Manche, dont témoigne la production des historiens. Si anciens acteurs et témoins ont assez équitablement livré leurs souvenirs dans chaque pays durant les années soixante et soixante-dix, la recherche de type universitaire n'a pas connu le même essor des deux côtés de la Manche. Il n'y a pas eu en France d'étude générale équivalente à celle de Keith Kyle. Cette différence d'intérêt témoigne du fait que cet événement n'a pas la même importance dans les deux pays.

Pour les Britanniques, au regard de ses conséquences sur le destin du pays, Suez est une date fondamentale dans l'histoire nationale. Cette crise est l'ultime étape dans le processus qui marque le déclassement du Royaume-Uni comme grande puissance et que symbolise l'effondrement historique de la livre sterling. Pour la France, Suez n'est qu'une étape dans un long processus, après Cao Bang, Lang Son, Dien Biên Phû. Et ramenée à la seule année 1956, la portée de cette crise est amoindrie, dans sa perception française, par le conflit algérien. Tout concourt donc à minorer son importance en France, que ce soit dans la mémoire collective ou au regard des historiens.

Pour autant, limiter l'étude de la crise de Suez au seul dialogue franco-britannique aurait été trop réduit. C'est au camp occidental dans son ensemble que ce colloque s'est intéressé. Cette crise manifeste en effet une faille inédite dans la solidarité anglo-américaine, aggrave la méfiance réciproque et croissante de la France envers les « Anglo-Saxons » et provoque un ébranlement général du camp occidental.

Dans le cadre de cette approche précise, les travaux se sont répartis sur trois journées. Le jeudi 16 novembre matin était consacré aux origines de la crise. Caroline Piquet (Université Paris IV-Sorbonne) est ainsi revenue sur les enjeux que représentait le canal pour les Français et les Britanniques, afin de mieux comprendre pourquoi une action militaire a été décidée. Eric Grove (University of Salford, Royaume-Uni) a présenté les plans d'opérations britanniques pour le Proche-Orient en 1956, avant même la nationalisation par Nasser. Guy Laron (Université de Tel Aviv) a exposé les origines des tensions entre Britanniques et Américains au Proche-Orient en 1956, avec le renouveau interventionniste des États-Unis au Tiers-Monde. François David (Fondation Thiers) a, quant à lui, développé la réalité militaire des acteurs de la crise entre 1945 et 1956.

L'après-midi du 16 novembre était consacrée à la gestion de la crise dans les capitales. François Lafon (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne) a ainsi développé l'exemple de la politique de Guy Mollet. Philippe Vial (SHD, département Marine) a exposé l'attitude des chefs militaires français dans la crise. Sue Onslow (LES, Royaume-Uni) a présenté l'exemple de l'action de Julian Amery. Steven Galpern (Washington, États-Unis) s'est concentré sur la politique économique des Britanniques. Peter Hahn (Ohio State University, États-Unis) a comparé les positions des divers décideurs américains (Pentagone, CIA, Maison Blanche, Département d'État etc.).

La troisième session, le vendredi matin, était consacrée à la gestion de la crise sur le terrain, avec l'exposé de Claire Sanderson (Université Paris VII) sur la perception britannique des forces armées françaises dans la crise. Jean de Préneuf (SHD, département Marine) a développé l'exemple des marins français, Jérôme de Lespinois (CESA, Paris), celui de la coopération aérienne franco-britannique, et l'action du général Brohon. Paul Gaujac (SHD) a exposé l'action des parachutistes britanniques, et Frédéric Turpin (Université d'Artois) a mis en avant les ambiguïtés de l'attitude des militaires américains sur le terrain.

La quatrième session a permis de dégager les enseignements militaires de l'expédition de Suez. Patrick Facon (SHD, Air), Rémy Porte (SHD, Terre), et Nghia N'Guyen (Paris IV) ont mis en avant successivement les enseignements tirés de l'expérience de Suez dans les domaines aériens, terrestres et navals. Robert Evans (Londres, Royaume-Uni) a présenté les conséquences de Suez pour l'armée britannique, et Edward Marolda (Naval Historical Center, Washington, États-Unis), a étudié les conséquences de la crise sur la Marine américaine et son action en Méditerranée.

Enfin, le samedi matin a été consacré tout d'abord à la sortie de la crise. Andrew Young (Ottawa) a présenté l'action du lieutenant-général ELM Burns et la mise en place de la force d'intervention de l'ONU au Sinaï. Georges-Henri Soutou (Université Paris IV-Sorbonne) a exposé les objectifs politico-stratégiques des responsables militaires français au lendemain du cessez-le-feu en Algérie et en Europe. Bruna Bagnato (Universita Degli Studi di Firenze, Italie) a étudié l'impact de Suez en Italie. Motti Golani (University of Haïfa, Israël) s'est concentré sur la position d'Israël dans les relations franco-britanniques et dans le contexte de Guerre froide. David Meren (Montréal, Canada) a exposé les conséquences de Suez sur les relations franco-canadiennes.

Dans un second temps, cette session s'est concentrée sur les conséquences de la crise sur le système atlantique. Nicolas Vaicbourdt (Association Georges Pompidou) a montré que Suez marquait un déclin dans les relations atlantiques. Paul Pitman (Monterrey, États-Unis) a développé les conséquences directes sur l'OTAN, et Andrew Priest (Aberystwyth, Royaume-Uni) a mis l'accent sur les difficultés de la relation anglo-américaine.

Ce colloque s'est achevé par une table ronde, réunissant les professeurs Wall, Frank, et Alexander, qui a mis en évidence les parallèles entre Suez et d'autres crises internationales, en particulier la guerre en Irak.

Il était évident, à l'issue de ce colloque, que ses objectifs principaux étaient atteints. A l'issue de chaque séance, une discussion a été engagée entre des historiens venus d'horizons différents (de nationalités différentes : Français, Britanniques, Israéliens, Italiens, Canadiens etc., mais aussi de spécialités différentes : histoire militaire, histoire diplomatique, histoire politique, histoire économique...). Les historiens ont également eu l'occasion de confronter leurs travaux aux récits de

nombreux témoins, venus apporter leur contribution dans des espaces de débats bénéfiques. Enfin, la présence lors du colloque d'officiers stagiaires du Collège interarmées de Défense, de nationalités fort diverses, a permis un dialogue très riche entre historiens et militaires.

Enfin, il faut souligner que la préparation de ce colloque a permis de lancer, en parallèle, un travail systématique de classement et d'inventaire des fonds conservés sur la crise de Suez par le SHD. L'ensemble de ces travaux doit permettre, courant 2007, la publication d'un guide des sources conservées au ministère de la Défense sur la crise de Suez. Il s'agira du premier outil de ce genre publié à l'échelle du ministère tout entier et non plus seulement d'une armée.

Compte rendu du colloque
« Une frontière de type nouveau ?
Pratiques et représentations de la frontière communiste,
de la révolution d'octobre aux années 1950 »

Paris, 18, 19 et 20 mai 2006

EMILIA ROBIN-HIVERT²⁸⁸ ET **JENNY RAFLIK**²⁸⁹

Les 18, 19 et 20 mai 2006 s'est tenue à Paris une rencontre scientifique organisée par Sabine Dullin (Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne) et Sophie Coeuré (École Normale Supérieure), autour de l'étude de la frontière communiste de la révolution d'Octobre aux années 1950. À l'heure de l'élargissement de l'Union européenne, où nous constatons la superposition de la nouvelle frontière orientale européenne et de l'ancienne frontière soviétique, il était intéressant de se pencher sur cette cartographie qui a durablement marqué la géopolitique et les mentalités européennes. Ce colloque s'inscrit dans un programme de recherche commun entre l'ENS et l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, avec le partenariat du Centre d'études du monde russe, caucasien et centre-européen de la Maison des Sciences de l'Homme, de l'UMR Identités, relations internationales et civilisations de

²⁸⁸ Université Paris IV, Paris Sorbonne

²⁸⁹ UCP/UMR IRICE, Université de Cergy-Pontoise.

l'Europe, du ministère de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, de l'Institut d'Histoire moderne et contemporaine et de l'Institut universitaire de France.

Le thème de la frontière, comme l'a souligné Sabine Dullin dans son introduction, a longtemps été le domaine réservé de la géographie ou des sciences politiques. Mais les travaux multidisciplinaires se sont multipliés au cours des dernières années, facilités dans le domaine historique par le renouvellement constant des sources. Il est devenu utile d'étudier, en confrontant les pratiques aux représentations et en privilégiant les regards croisés, l'histoire de cette frontière qui a divisé l'Europe, en mettant en présence un ensemble de travaux récents qui bénéficient de l'ouverture de nouvelles archives et du renouvellement des problématiques au sein d'un espace de recherche désormais commun. L'étude de la construction puis du déplacement progressif de cette frontière au cœur de l'Europe ouvre une réflexion sur l'articulation entre frontière d'État (ou frontière d'Empire), frontière nationale et frontière de régime, voire de civilisation. Il faut ainsi s'interroger sur l'existence d'un espace commun du socialisme, d'abord à l'intérieur de l'URSS, puis étendu au bloc des « pays frères » : cet espace se caractérisait-il par l'effacement des frontières internes, par opposition à une délimitation externe qui aurait fait système ? Il convient de confronter cette territorialisation du communisme (patrie du prolétariat, bloc communiste) aux processus plus diffus de formation d'enclaves communistes et de fronts idéologiques en Europe. Quels types de mobilisation se sont développés face au « dehors » capitaliste ou occidental ? Les frontières du communisme et de l'anticommunisme, les frontières idéologiques et les frontières concrètes, coïncident-elles avec les cartes mentales de l'Europe des années 1920 aux années 1950 ? La frontière peut se concevoir comme un avant-poste ou une limite étanche, mais aussi comme un lieu de contact, une passerelle. Elle peut être le symptôme de failles internes mais aussi de la puissance d'attraction ou de répulsion du communisme. Elle est le lieu de pratiques administratives révélatrices de sa valeur. Pour étudier ces problématiques, les bornes chronologiques retenues sont celles de 1917 et de la fin des années 1950. 1917 est l'année fondatrice, avec la naissance de l'URSS qui donne une incarnation spatiale à l'idéologie communiste. À la fin des années 1950, la frontière communiste s'est stabilisée, et fait l'objet d'un contrôle strict des deux blocs.

Les sessions de travail ont mis en valeur l'existence de « temps » de la frontière, et de thématiques propres à ce champ d'étude.

Dans une première demi-journée, l'axe de recherche a tourné autour de la construction de cette frontière après la première guerre mondiale.

Oleg Ken (Université pédagogique d'État, Alexandre Herzen, Saint Petersburg) a confronté les discours sur la frontière socialiste du milieu des années 1920 à la fin des années 1930 pour mettre en évidence l'existence d'une frontière perçue comme un front à long terme, entre communisme et capitalisme, d'où la volonté de faire des régions frontalières des régions modèles, vitrines de l'idéologie socialiste.

Zoltan Krasznai (Université ELTE de Budapest / EHESS) a démontré, par un exposé richement illustré sur l'exemple de la Subcarpathie, l'interaction qui existe entre la politique externe de la Hongrie et le discours idéologique sur le territoire national. C'est ainsi que se traduit l'antagonisme du régime

hongrois et du communisme pendant l'entre-deux-guerres, et que se justifie dans le discours politique la frontière hongroise.

Louis Clerc (Université de Turku / IEP de Strasbourg), par l'étude des enjeux stratégiques et identitaires de la frontière russo-finlandaise, a mis en avant la coexistence autour de cette ligne fragile de deux systèmes idéologiques et sociaux qui se pensent différemment. Frontière entre l'Est et l'Ouest, entre l'Europe et l'Asie, entre la « civilisation » et la « barbarie », entre le protestantisme et l'orthodoxie, etc., cette frontière met en contact deux systèmes rivaux et hostiles, qui n'hésitent pas à en venir aux armes, et transforment le sol finlandais en zone de conflit pendant la guerre civile opposant les tenants de l'un et l'autre régime au sein même de la communauté nationale. Pourtant, symbole de séparation, la frontière soviéto-finlandaise porte également en elle les espoirs de communication entre les deux espaces qu'elle sépare.

Julien Gueslin (UMR IRICE) a montré qu'à l'image de l'Estonie et de la Lettonie, nées de manière inattendue des troubles de la première Guerre mondiale et de la Révolution russe, les frontières soviéto-baltes n'ont semblé d'abord être que des lignes artificielles et provisoires en attendant le retour à l'ordre ancien. Frontières idéologiques, entre une grande puissance et des petits États cherchant leurs stabilités, une des grandes réussites des deux États a été de faire accepter cette frontière non seulement aux Soviétiques mais aussi à l'Occident en faisant la preuve de leur capacité à circonscrire toute intrusion soviétique et de la réalité d'une ligne qui ne mutilait pas un pays, comme on l'avait d'abord cru, mais séparait bien des nations et des civilisations différentes.

Floran Turcanu (Université de Bucarest) a étudié avec les cas de la Bessarabie et de la Transnistrie la fragilité des frontières roumaines nées des traités de paix de la première Guerre mondiale, et la coexistence de trois conceptions des limites territoriales de la Roumanie : une frontière culturelle sur le Boug, une frontière politique sur le Dniestr, et une frontière ethnique et linguistique au-delà du Dniestr. La non-concordance de ces frontières impose une adaptation des discours politiques et diplomatiques à la réalité roumaine.

Ces différentes interventions ont illustré la construction difficile des frontières nées des traités de paix de la première Guerre mondiale, et l'adaptation des discours à des cartographies difficilement assimilables par les populations. L'antagonisme avec le communisme est dans ce contexte un ressort privilégié des discours nationalistes dans les zones de contact avec l'URSS, mais alimente aussi, du côté soviétique, une attention toute particulière à la mise en valeur et au contrôle de ces régions frontalières.

La seconde demi-journée de travail a été consacrée aux frontières en expansion.

Amir Weiner a montré comment la seconde Guerre mondiale est pour les deux totalitarismes nazi et soviétique l'occasion d'appliquer «le triangle de la souveraineté, des frontières et de la race». Pour les dirigeants soviétiques, la guerre autorise l'expansion du socialisme dans des territoires d'où toute autorité étatique a disparu : dans un monde partagé selon des lignes «géo-idéologiques», il n'y a pas de place pour les petits États. Après la guerre, un long travail de refondation des systèmes socio-politiques est entamé pour consolider la domination soviétique.

Katarzyna Stoklosa (Université de Dresde) a confronté les évolutions de la frontière polono-soviétique après la seconde guerre mondiale aux discours politiques tenus pour justifier cette frontière. La volonté de Staline de créer des États sans minorités nationales ou religieuses, à l'origine des tracés de frontières et des déplacements de populations, n'a pas facilité l'assimilation de cette frontière par une population pourtant encadrée par une propagande et une politique d'éducation attentive.

Mikhail Narinskiy (MGIMO, Moscou) a montré la priorité des considérations géopolitiques dans les décisions soviétiques pendant la seconde guerre mondiale. Staline s'est prononcé successivement pour le rattachement de nouveaux territoires à l'URSS, puis pour la formation d'une sphère d'influence sur tout le périmètre frontalier de l'URSS en Europe. La direction soviétique est ainsi parvenue, en 1944 - 1945, à restaurer les frontières de juin 1941, avec quelques territoires supplémentaires : la région de Petsamo, Königsberg et sa région, l'Ukraine transcarpathique. Seuls échecs dans les visées de Staline, la zone des Détroits, en Méditerranée, le Proche et le Moyen-Orient.

Les visées soviétiques sur ces régions et les tracés des frontières communistes en expansion dans les années 1940 sont une des causes de l'accroissement de la tension internationale et du déclenchement de la Guerre froide. Le communisme n'est plus cantonné dans un espace retranché, mais semble menacer les espaces voisins.

C'est cette évolution qui explique l'émergence de la frontière dans le vocabulaire de l'anti-communisme, comme l'a étudié, lors de la troisième demi-journée de travail, Sophie Coeuré (École normale supérieure).

Partant de la constatation que le communisme est, jusqu'au milieu des années 1930, souvent connu en France d'abord, voire uniquement, par le discours politique anticommuniste, elle analyse la dynamique de la structuration de l'anticommunisme par rapport à la connaissance des politiques du Komintern et de la diplomatie soviétique, et la mise en pratique de ces discours dans la politique extérieure de la France. Elle montre ainsi que l'univers mental des dirigeants français, dans l'entre-deux-guerres, reste fixé sur la « frontière ligne » avec l'Allemagne. Quant au répertoire de l'anticommunisme du double front intérieur et extérieur, s'il se nourrit de la peur et de la haine, il n'en a pas moins perçu les nouveautés de la politique d'expansion soviétique.

Sylvain Boulouque (Université de Reims) a étudié ces nouveautés, en montrant que le système de la frontière soviétique en Europe occidentale se fondait sur la juxtaposition de « cercles concentriques » (organisations de masse, syndicats...), de « couronnes extérieures » (zones d'influence) et d' « enclaves rouges » (mairies, circonscriptions électorales...). Dans ces cadres, la frontière de classe devient pour les militants une frontière réelle, avec ses rites de passage, sa protection.

Dans ce combat idéologique autour des frontières en expansion, la Pologne a joué un rôle fondamental. Joseph Laptos (Université de Cracovie) a étudié la transformation de la Pologne, après la seconde guerre mondiale, en un bastion défensif anti-occidental. Les liens anciens de ce pays avec l'Europe de l'Ouest ont nourri la rancune du peuple polonais contre les Occidentaux qui les avaient

abandonnés en 1945. La lutte contre l'Occident s'est développée en Pologne tant sur le front intérieur (lutte contre la culture occidentale) que sur le front extérieur (glacis sécuritaire du bloc soviétique).

Dans le cadre de la formation des blocs, la frontière Est-Ouest s'est dessinée en fonction de préoccupations stratégiques parallèles. Les discours des dirigeants occidentaux, présentés par Jenny Raflik (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne) se sont efforcés de justifier par l'instrumentalisation et la mise en scène du thème de la communauté atlantique, des frontières occidentales répondant davantage à des préoccupations militaires qu'idéologiques. La composition de l'OTAN et ses élargissements successifs en Méditerranée (1952) et en Allemagne (1954) a fait l'objet de vives discussions à l'intérieur du bloc occidental, pour répondre aux besoins de la défense de l'Europe.

L'exposé de Natalia Yegorova (Institut d'histoire universelle, Académie des Sciences, Moscou) a favorisé la compréhension de la frontière Est-Ouest en analysant le regard et les préoccupations soviétiques. Avec la mise en place du Pacte de Varsovie, la division de l'Europe en deux alliances militaires opposées est accomplie. Les facteurs stratégiques sont essentiels pour la compréhension de cette institutionnalisation de la division Est-Ouest entre OTAN et Pacte de Varsovie. Ce dernier, en assurant la défense du bloc oriental, incarne la frontière de ce bloc, et devient l'enjeu des propagandes, et des tentatives de pénétration idéologique de part et d'autre.

Dans l'ensemble de ces communications, l'accent a été mis sur les aspects psychologiques et idéologiques incarnés par la frontière Est-Ouest. Cette frontière est avant tout la limite entre communisme et anticommunisme, et par cet aspect ne recouvre pas toujours précisément la ligne géographique, mais pénètre à l'intérieur des deux blocs dans des zones d'influences culturelles ou politiques plus ou moins fluctuantes. L'intérêt porté à la propagande de part et d'autre du Rideau de fer prouve que ce fut une dimension essentielle de la Guerre froide.

La frontière communiste a été traversée de flux tant dans sa limite extérieure que dans ses frontières internes, et le contrôle de cet espace a été une préoccupation constante des autorités politiques. L'étude de ces aspects a fait l'objet de la quatrième demi-journée de ce colloque.

Andrey Shlyakhter (University of Chicago) a étudié la contrebande sur la frontière soviétique et la lutte du régime contre ce phénomène entre 1917 et 1939, en se focalisant sur l'exemple de la frontière polono-soviétique. Un des changements fondamentaux introduit par le régime bolchevik a été la mise en place du monopole d'État sur le commerce extérieur. Andrey Shlyakhter a dressé un tableau à la fois économique, social, politique et culturel de l'histoire du commerce de contrebande en URSS pendant cette période, et mis en exergue l'importance de cette économie non officielle, source de contacts transfrontaliers pour les populations locales. En cela, la contrebande peut être comprise comme une pratique de résistance au régime qui explique la réaction de celui-ci, dans un réflexe défensif.

Le régime soviétique a ainsi fait de la fonction de garde-frontière une figure héroïque du régime. Sabine Dullin (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne / Institut universitaire de France) s'est attachée à l'étude de cette figure, pour montrer la tendance du régime soviétique à développer un protectionnisme de nature politique qui confère à la garde de la frontière plus qu'à la frontière elle

même le premier rôle. C'est ainsi la garde de la frontière qui dessine les limites de l'URSS, bien plus que la cartographie. Le garde-frontière incarne donc l'image positivée d'un pays replié sur lui-même, qui se protège des menées subversives de l'étranger.

Olga Ilyukha a poussé l'étude de la figure du garde-frontière en analysant la glorification de ce personnage dans la littérature, le cinéma, et tous les vecteurs de l'imagination populaire. Pour la plupart des Soviétiques, éloignés des régions frontalières, la frontière n'est pas connue en tant que telle, mais par le biais de cette figure héroïque de la Mère-patrie. Cette glorification aide à l'enrôlement des enfants dans le corps des gardes-frontières.

Le régime n'a pourtant pas voulu faire de la frontière un espace totalement infranchissable et il a organisé et encadré le passage de ces frontières. Catherine Goussef (CNRS / EHESS) a étudié les déplacements de population, à travers deux exemples précis : le rapatriement des prisonniers de guerre, instrumentalisés dans la politique Est-Ouest et les transferts massifs de population qui visaient à l'uniformisation ethnique des zones politiques. En revanche, hors ces passages contrôlés, la frontière soviétique est devenue hermétique.

En s'appuyant constamment sur des documents d'archives (archives du Parti, archives des services secrets, etc.), Nikita Petrov (Memorial, Moscou) a montré comment la frontière européenne entre les blocs était étroitement surveillée par l'URSS, par l'intermédiaire de conseillers du MGB. La frontière allemande est un point particulièrement sensible de ce dispositif : Staline insiste, notamment en avril 1952, pour qu'elle soit gardée en première ligne par des Allemands de l'Est, en deuxième ligne par l'Armée rouge. Il faut également consolider la propagande unitaire, « arme dans les mains » des dirigeants de la RDA. Les mesures de surveillance renforcée n'empêchent cependant pas l'exode vers la RFA de continuer.

L'idée d'un monde partagé en deux blocs, en deux camps, a donc été inculquée par la propagande et l'éducation soviétiques, propagande dans laquelle la figure du garde-frontière a joué un rôle symbolique.

Enfin, Taline Ter-Minassian (Université de Saint-Étienne) a présenté une étude géopolitique de la frontière avec l'exemple de la Transcaucasie. Cette région est riche d'enseignements dans la mesure où elle présente plusieurs « types » de frontières sur un même espace. On y rencontre des frontières internationales (entre l'URSS, la Turquie et l'Iran), des frontières internes entre les trois Républiques fédérées de la région, et des zones enclavées. C'est également une frontière de civilisation entre le monde soviétique et le monde perse.

À l'issue de la première journée de travail, Sabine Dullin (Université Paris 1-Panthéon Sorbonne / Institut universitaire de France) et Christophe Bartolomé (Lycée français de Moscou) ont présenté un diaporama d'affiches, photographies et extraits de films sur le thème de la frontière. Ils ont ainsi illustré la propagande soviétique sur la garde de la frontière et démontré par l'image la vision archaïque qui domine en URSS d'un territoire encerclé par le danger capitaliste.

Ce colloque s'est conclu par une table ronde, animée par Robert Frank (Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, UMR IRICE), Amir Weiner (Stanford University) et Joseph Laptos (université de Cracovie) sur les changements induits au cours de l'année 1956. Dans le contexte international du «dégel», alors que les aspirations nationales semblent se réveiller à l'Est, en Pologne et en Hongrie notamment, les événements de Budapest et l'application du Traité de Varsovie stabilisent la frontière et gèlent les espoirs. 1956 est une année d'espérance et de réflexion, porteuse de paradoxe, mais dont les conséquences furent incalculables au sein du bloc oriental.

Dans les conclusions de ce colloque, Amir Weiner a souligné la richesse des débats et de l'approche choisie par les organisateurs. Ce colloque a mis en présence des historiens venus de pays divers, a confronté les points de vue, les méthodes de travail, et a favorisé le renouvellement de l'étude de ce thème, et l'appropriation de la frontière comme champ d'étude historique.