

## **L'art et la Guerre froide : une arme au service des États-Unis**

Le discours présentant le Plan Marshall en juin 1947 et la refondation d'une Internationale Communiste en septembre (Kominform) lancent « officiellement » la Guerre froide, déjà annoncée dans le célèbre discours de Churchill en mars 1946. La crispation bipolaire qui définit la Guerre froide pendant au moins la décennie qui suit, est, par essence, idéologique, car il s'agit d'un affrontement de systèmes de valeurs et d'organisations du monde ; il est également culturel car les deux puissances se combattent par l'image, le son, la propagande et non par les armes. Le deuxième conflit mondial a fait des États-Unis une superpuissance économique, militaire, politique qui découvre alors le « cultural power ». Face à l'URSS qui investit depuis longtemps pour séduire l'Europe, l'Amérique de Truman et d'Eisenhower commence à user de l'arme culturelle à des fins de politique étrangère et même de guerre idéologique. Si ce n'est pas complètement neuf - l'*Office of War Information* a tenu lieu pendant la Seconde Guerre mondiale de ministère de la propagande -, cette vigoureuse politique culturelle extérieure est néanmoins contraire à la tradition libérale américaine. Elle s'effectue donc selon des formes et avec des attendus particuliers, qui la distinguent de sa concurrente soviétique, même si toutes deux visent à un même effet de conviction/séduction de leurs modèles respectifs.

### *Un arsenal de mesures pour fourbir les armes du Psychological Warfare*

Dès 1946, le ministère des Affaires Étrangères, pour la première fois, finance deux programmes d'expositions de peintures amenées à voyager en Amérique du Sud et en Europe, vitrines de l'excellence de l'art américain. Les accords Blum-Byrnes de mai 1946 négocient, contre financement, la possibilité pour les films américains d'atteindre le marché français avec des protections douanières limitées. En résulte un déferlement de films hollywoodiens. Produites pendant la guerre, financièrement amorties et donc redoutablement concurrentielles pour leurs homologues françaises, les histoires *made in Hollywood* séduisent les Français et, plus généralement, les Européens. La même année, le vote du programme de bourses imaginé par le sénateur

républicain Fullbright permet des milliers de voyages d'Européens aux États-Unis : artistes, intellectuels, professeurs, scientifiques, nombreuses sont les personnalités qui, au sortir de la guerre, font le « Grand tour » américain, invitées à observer et à admirer – sorte de contrepoint idéologique au voyage au pays des Soviets effectué par tant de compagnons de route dans les années 1930. Par ailleurs, il faut noter que le Plan Marshall voté par le Congrès en 1948 comme outil de reconstruction économique et politique d'une Europe occidentale qu'il contribue à dessiner, comporte un volet culturel plus diffus et plus dissimulé, rajouté par l'administration Truman dans une optique anti-communiste de promotion de l'*American Way of Life*. Tandis que la radio publique *Voice of America*, créée en 1942, est relancée, le Smith-Mundt Act (1948) autorise les États-Unis à utiliser tous les moyens éducatifs, d'information, de propagande dans la confrontation culturelle et psychologique avec l'URSS. C'est ainsi que les universités américaines vont aider au lancement, un peu partout en Europe, des « *American Studies* » dans une perspective autant idéologique qu'intellectuelle. Au sein de cet arsenal de mesures, deux projets se singularisent par la subtilité avec laquelle la « propagande » est comprise, tant sur le fond que sur la forme.

### *L'expressionnisme abstrait , un art américain*

Tout d'abord, il s'agit de l'émergence après la guerre d'une nouvelle école artistique baptisée « expressionnisme abstrait » (« Abstract Expressionism») et dont les plus glorieux représentants sont : Jackson Pollock, Mark Rothko, Arshile Gorky... Rompant avec leur passé de peintres progressistes, réalistes, engagés dans l'œuvre artistique du New Deal du temps de la *Works Progress Administration*, ces artistes créent un courant spécifiquement américain dans la grande saga de l'art moderne du XX<sup>e</sup> siècle. Inspirés par les œuvres des grands artistes européens du premier XX<sup>e</sup> siècle et ayant eu l'occasion de les fréquenter, parfois quotidiennement à New York où beaucoup (Max Ernst, Robert Matta, Marcel Duchamp, André Masson, Fernand Léger, Pietr Mondrian, Chagall..) étaient exilés entre 1940 et 1945, les nouveaux peintres américains choisissent l'abstraction, l'abandon de prétentions politiques révolutionnaires, le corps à corps avec la toile et la sacralisation du geste créateur. L'expressionnisme abstrait, en plus d'être un mouvement artistique, est indissociablement une construction idéologique liée au contexte qui le voit naître.

Dans la montée en puissance de l'expressionnisme abstrait à la fin des années 1940 jusque dans les années 1960, les théoriciens du mouvement, Clement Greenberg, Robert Motherwell, Harold Rosenberg, mettent en valeur ses qualités de spontanéité, d'énergie, d'inspiration, qui épousent l'image libérale, moderne, dynamique que l'Amérique veut véhiculer d'elle-même. L'abstraction même est gage de liberté face à la tutelle de la représentation que rappellent les scènes prolétariennes du réalisme socialiste. C'est pourquoi l'« Abstract expressionism » est très vite pressenti et instrumentalisé par le Département d'État comme une arme incarnée et puissante de l'art américain face à la contrefaçon provinciale et répressive de l'art rouge des Soviétiques. La posture de liberté, la revendication assumée de l'irréductible individualisme du peintre d'« Action painting » telle que Pollock l'incarne de façon iconique, est homologue à l'idéologie américaine de la Guerre froide. Mais aussi le fait que ces peintres s'en remettent au marché, que leurs tableaux soient achetés et promus par des fondations et des musées, est une vivante preuve de l'esprit de la politique culturelle américaine et de l'esprit américain tout court, qui répugnent au recours à l'État en matière artistique. Et pourtant, l'État américain par l'intermédiaire du Département d'État s'en est emparé, tant cette peinture apparaissait exemplairement porteuse de l'identité américaine. Pas pour tout le monde cependant, comme le montre la grande querelle de 1947, entamée par certains Républicains du Congrès, en particulier George Dondero, qui vont lancer une violente campagne de dénonciation de l'art abstrait stigmatisé comme « *unamerican* », communiste, dégénéré, dans un argumentaire classique qui allie les critères moraux aux critères politiques.

### *Où la CIA finance la Guerre froide*

Car il ne faut pas oublier que la Guerre froide se livre également à domicile dans l'Amérique de Joseph McCarthy et du *House Committee of Un-American Activities*. Entre 1947, lorsque le Congrès tient sa première audition publique et 1954, date à laquelle McCarthy est finalement destitué par le Sénat, 15 000 personnes ont été pourchassées et mises sur liste noire (« *blacklisted* »). La culture est un des domaines de prédilection où s'exprime, sur le mode souvent hystérique, la « peur des rouges » (the « *Red scare* »). Ce contexte intérieur explique que la propagande idéologique des États-Unis va très vite faire appel à des acteurs diversifiés - fondations, musées,

universités, mais aussi maisons de disques, Hollywood, Broadway- de façon à laisser, au moins apparemment, l'État américain en dehors des opérations. Ainsi, sur l'expressionnisme abstrait, ce sont finalement les fondations philanthropiques (notamment le Rockefeller Brother Fund) et l'action du MOMA (Musée d'art moderne de New York) qui ont promu en Europe le nouvel art et en ont organisé les expositions et les catalogues. Pour une grande majorité d'Américains, la philanthropie et le marché ont vocation à s'occuper des arts là où le gouvernement et l'État n'ont aucune compétence pour le faire.

Soulignons cette spécificité qui se retrouve dans le mode de financement des différentes actions de diplomatie culturelle : le gouvernement de Washington se fait le plus discret possible, pour des raisons à la fois internes – éviter les critiques émanant des conservateurs du Congrès qui voient d'un mauvais œil l'utilisation de l'argent public pour financer la culture, quand bien même celle-ci serait au service de la « chasse aux rouges » - et externes : comment exprimer mieux l'alternative, faite de liberté et d'initiative, à la dictature stato-centrée de l'URSS stalinienne ? Pour autant, l'État américain n'est pas absent, mais il agit par des médiations particulières, l'une des plus décisive étant celles de la CIA, les services secrets nés en 1947 et dirigés par Allen Dulles, après la dissolution de l'*Office of Strategic Services* (premiers services secrets américains institués de 1942 à 1945). Le montage financier est donc souvent celui qui voit la CIA financer telle ou telle fondation, officiellement seule responsable de tel ou tel projet d'exposition, de publication ou de concert. C'est le cas par exemple dans l'histoire du Congrès pour la Liberté de la Culture.

### *Le Congrès pour la Liberté de la Culture*

Le Congrès pour la Liberté de la Culture créé en juin 1950 à Berlin est la deuxième pièce-maîtresse du dispositif de guérilla idéologique par la plume, le pinceau, la parole ou le film qui fait fureur au début des années 1950. Ce Congrès propose de rassembler les intellectuels européens sur une base d'anti-communisme libéral, ralliant un large spectre politique de la social-démocratie à des éléments plus conservateurs, mais tous réunis par la volonté de combattre les Soviets encore avivée lorsque les intellectuels en question – et il y en eut beaucoup, comme par exemple Arthur Koestler – étaient d'anciens communistes. Inspirateur de différentes revues dans chaque pays – *Preuves* en France, *Encounter* en Grande-Bretagne - , le Congrès

veut fonctionner comme un réseau d'influence sur les intellectuels avec des intellectuels. Le choix d'un tel dispositif exige donc une remobilisation des liens tissés de 1942 à 1945 entre certains intellectuels américains ou européens exilés et les agences américaines. Michaël Josselson, une des chevilles ouvrières du Congrès, a travaillé à l'OSS pendant la Seconde Guerre mondiale. Il y a acquis une compétence de manager intellectuel qui lui permet d'assurer pendant des années l'interface entre la CIA, qui finance clandestinement le Congrès sans que la majorité de ses membres ne le sachent, et le Secrétariat international. Ainsi, l'exemple du Congrès pour la Liberté de la Culture montre aussi comment l'alliance entre la culture et le gouvernement, avant d'être réinvestie dans la Guerre froide, fut pratiquée pendant la Seconde Guerre mondiale dans les nouvelles agences de propagande comme l'OSS et l'*Office of War Information*. Lorsque le pot aux roses fut découvert dans les années 1960 et que le rôle de la CIA fut épinglé, toute la légitimité intellectuelle du Congrès et de ses acolytes s'effondra brutalement. En effet, il avait su acquérir un crédit intellectuel parmi les élites européennes qui atteste à quel point il fut un des instruments d'une véritable « intelligence de l'anticommunisme » - pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Grémion (Cf. bibliographie).

Pour les États-Unis, la Guerre froide va rapidement passer d'une politique d'endiguement (*containment*) à une véritable croisade « pour la liberté » où la rhétorique idéologique est maniée de façon très combative. Sous Eisenhower, élu président en 1953, la culture devient un moyen d'étendre le « gospel de la démocratie américaine » à l'étranger. Il s'agit désormais non plus seulement de propagande mais de véritable « *psychological warfare* » (guerre idéologique). Le violoniste Isaac Stern, la comédie musicale black de George Gerschwinn, *Porgy and Bess*, la pièce *The Skin of our teeth* mise en scène par Elia Kazan partent en tournée où ils sont acclamés partout, y compris en URSS. En y envoyant un grand musicien russe exilé, la pièce d'un exilé turc très anti-communiste et la première grande comédie musicale noire, le Département d'État propose une vision sélective de l'Amérique, nation de la diversité culturelle, de la liberté artistique et de la fin du racisme.

Au total et pour autant qu'on puisse les estimer avec exactitude, les dépenses culturelles américaines, moins importantes que celles de l'URSS si l'on ne prend en considération que les dépenses publiques (y compris la CIA), ont vraisemblablement été nettement plus substantielles, si l'on tient compte de l'argent dépensé par les fondations et le marché d'une façon générale. Il reste à souligner le paradoxe de cette

histoire : côté américain, la promotion des valeurs de liberté et de démocratie a été assurée largement par des méthodes qui n'étaient ni transparentes ni démocratiques.

## **Bibliographie**

Volker R. BERGHAIN, *America and the Intellectual Cold War in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy and Diplomacy*, Princeton, Oxford and Princeton University Press, 2001.

David CAUTE, *The Dancer defects : the struggle for cultural diplomacy during the Cold War*, Oxford University Press, 2003.

Pierre GRÉMION, *Intelligence de l'anticommunisme, Le Congrès pour la Liberté de la Culture à Paris, 1950-1975*, Paris, Fayard, 1995.

Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne, expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, traduction française (1983), Paris, Jacqueline Chambon, 1996.

Alan HEIL, *Voice of America, a history*, Columbia University Press, 2003.

Emmanuelle LOYER, *Paris à New York, Intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*, Paris, Grasset, 2006.

Richard PELLIS, *Not Like Us. How European have loved, hated and transformed American Culture since World war II*,

Frances STONOR SAUNDERS, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, trad française (1999), Paris, Denoël, 2003.