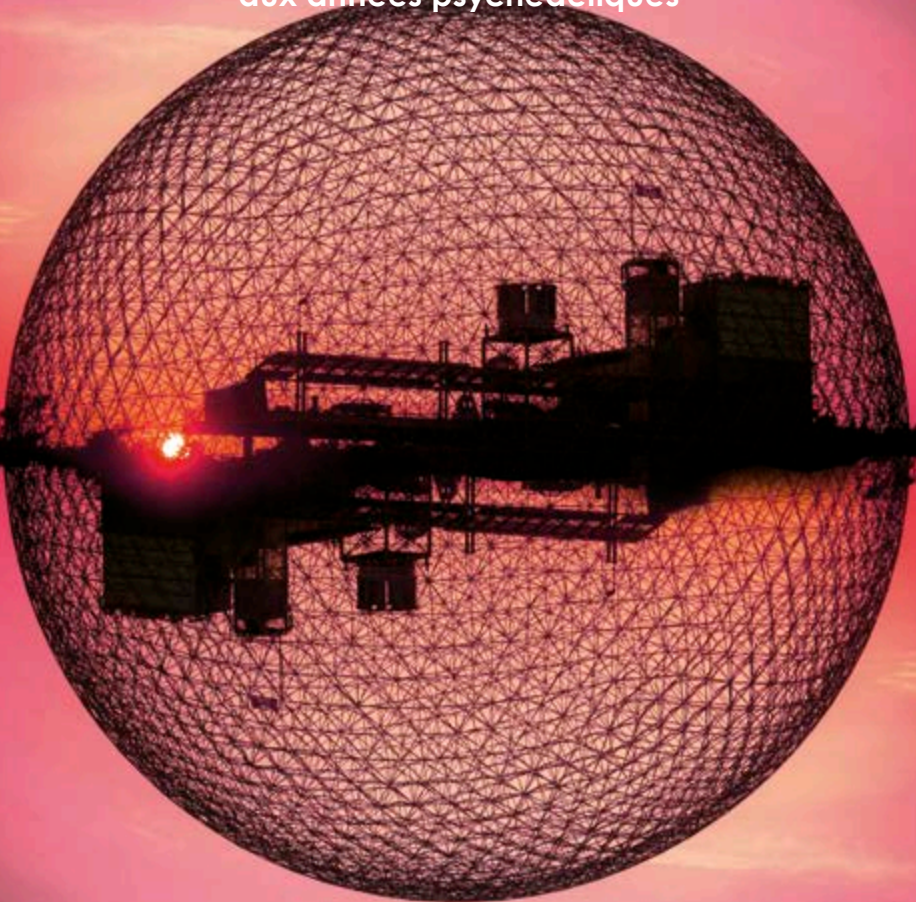


Fred Turner

LE CERCLE DÉMOCRATIQUE

Le design multimédia, de la Seconde Guerre mondiale
aux années psychédéliques



C&F éditions

Fred Turner

LE CERCLE DÉMOCRATIQUE

Le design multimédia,
de la Seconde Guerre mondiale
aux années psychédéliques

Préface par
Larisa Dryansky

Traduit de l'anglais (États-Unis) par
Anne Lemoine

C&F éditions
2016

Du même auteur :

- *Aux sources de l'utopie numérique, de la contre-culture à la cyberculture :*
Stewart Brand, *un homme d'influence*
Fred Turner, traduit par Laurent Vannini, sept. 2011 – ISBN 978-2-9158255-10-7

Chez le même éditeur :

- *C'est compliqué, les vies numériques des adolescents*
danah boyd, mai 2016 – ISBN 978-2-915825-58-9
- *surveillance:// Les libertés au défi du numérique*
Tristan Nitot, octobre 2016 – ISBN 978-2-915825-65-7
- *La tête dans la toile, chroniques*
Xavier de La Porte, mars 2016 – ISBN 978-2-915825-62-6
- *En communs, une introduction aux communs de la connaissance*
Hervé Le Crosnier, nov. 2015 – ISBN 978-2-915825-60-2

Catalogue complet : <http://cfeditions.com>



Cette publication a bénéficié du soutien de la Terra Foundation dans le cadre du programme international de publication sur l'art américain piloté par le College Art Association.

La traduction de cet ouvrage a bénéficié d'une aide du Centre National du Livre.

Publication originale :

The democratic surround : Multimedia and American Liberalism from WWII to the Psychedelic Sixties par Fred Turner.

Sous licence accordée par The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A. par l'intermédiaire de son agent accrédité : L'Autre Agence.

©2013, Fred Turner. All rights reserved.

ISBN 978-2-915825-64-0

C&F éditions, novembre 2016

35C rue des rosiers, 14000 Caen

<http://cfeditions.com>

*Si le monde de nos rêves devenait réalité, les habitants
de ce nouveau monde seraient si différents de nous
qu'ils ne l'apprécieraient plus selon les mêmes critères
qui nous font le désirer aujourd'hui. [...]
Nous ne nous sentirions plus chez nous dans un tel monde.
[...] Nous qui l'avons rêvé ne pourrions pas y vivre.*

Margaret Mead, 1942

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE par Larisa Dryansky	9
Avant les hippies. L'émergence du multimédia et la fabrique de la démocratie aux États-Unis	
INTRODUCTION	21
PREMIÈRE PARTIE	
L'apparition du cercle démocratique dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale	35
1. D'où viennent tous ces fascistes?	37
Cela pourrait-il arriver ici?	39
Modernité et médias de masse	48
Quand les médias de masse engendrent des hommes de masse	51
<i>La Guerre des mondes</i>	59
2. La Seconde Guerre mondiale et le caractère national	64
La guerre des nerfs et la question du moral	65
La question de la culture et de la personnalité	71
La personnalité démocratique comme caractère national américain	85
La propagande et la personnalité démocratique	88
Une théorie de l'encercllement démocratique	92
3. Le nouveau langage de la vision	108
Le Bauhaus ou l'éducation des sens de l'homme nouveau	110
László Moholy-Nagy et <i>La Nouvelle vision</i>	114
Herbert Bayer et la vision étendue	118
La nouvelle vision aux États-Unis	125
La vision étendue au Musée d'art moderne de New York	129
4. Le nouveau paysage du son	150
John Cage et l'élargissement du son	151
Cage et le Bauhaus	155
Le son comme thérapie du monde moderne	157
Cage et la Seconde Guerre mondiale :	
le questionnement sur l'agentivité	161
Le Black Mountain College et la quête de l'indétermination	169
John Cage défend Satie	175
Un monde de sons enfin libres	182

SECONDE PARTIE

Le cercle démocratique au temps de la guerre froide	191
5. La guerre froide et la personnalité démocratique	192
Une personnalité démocratique pour le monde de l'après-guerre	196
Le rêve d'un monde sans tensions	206
Un monde ambivalent	214
Un nouveau centre ?	220
6. Le monde devient une famille au Museum of Modern Art	226
La démocratisation des enfants et des vétérans	229
<i>Through the enchanted gate</i>	236
De la galerie d'art familiale à <i>The Family of Man</i>	244
Une nouvelle généalogie	248
La liberté et l'autogestion	259
7. Le nationalisme thérapeutique	261
De la campagne de vérité au capitalisme populaire	263
Le caractère de l'abondance	267
Une nouvelle architecture pour l'encerclement à l'étranger	269
Des enfants créatifs pour une planète démocratique	273
Les États-Unis au centre de l'arène : l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958	280
Des environnements pour un contrôle instrumental	288
La tournée de <i>The Family of Man</i>	293
Le nationalisme thérapeutique : Moscou, 1959	299
8. L'avènement de la contre-culture	314
John Cage et la propagation des <i>happenings</i>	316
Retribalisation	327
Des environnements totaux	333
Psychédéisme	341
L'homme nouveau et le <i>Human Be-In</i>	346
BIBLIOGRAPHIE	352
Archives	352
Documents publiés	353
Remerciements	376
Illustrations	380

Préface

par Larisa Dryansky

AVANT LES HIPPIES. L'ÉMERGENCE DU MULTIMÉDIA ET LA FABRIQUE DE LA DÉMOCRATIE AUX ÉTATS-UNIS

À l'occasion d'une exposition de tableaux peints par Dwight D. Eisenhower qui se tint au New York Cultural Center en mai 1967, Dan Graham, qui débutait alors sa propre carrière artistique, rédigea un curieux compte rendu dans lequel il établissait une parenté entre, d'une part, l'ex-président des États-Unis, acteur majeur de la guerre froide et peintre amateur à ses heures perdues, et, d'autre part, le mouvement hippie alors en plein essor. Intitulé tout simplement « Eisenhower et les Hippies », ce texte reliait le « pacifisme complaisant » d'Ike¹ fondé sur une « politique de rapprochement des peuples » et l'esprit de tolérance et de paix caractéristique des *be-in*, ces grands rassemblements emblématiques de la mouvance hippie². L'intention de Graham était bien entendu de provoquer. En même temps, le sens de son article prête à des interprétations divergentes : s'agit-il d'une charge contre le conservatisme d'Eisenhower ou bien, au contraire, faut-il entendre dans cette analyse une certaine moquerie à l'égard de l'idéalisme béat des hippies ? Quel que soit le point de vue retenu, cependant, ce texte nous oblige, ainsi que le signale Alexander Alberro, à prendre en compte le rôle crucial joué par le contexte des années cinquante dans la formation des enfants qui constituèrent plus tard la génération hippie³.

C'est cette vérité gênante dont l'ouvrage remarquable de Fred Turner – qui se clôt sur le *Human Be-In* géant de janvier 1967 à San Francisco – nous permet aujourd'hui de prendre pour la première fois toute la mesure. Dan Graham ne fait pas partie des figures évoquées dans *Le Cercle démocratique (The Democratic Surround)*. Pourtant, Fred

1 Surnom de Dwight David Eisenhower.

2 Dan Graham. « Eisenhower et les Hippies » (1968-1969), in Dan Graham, Xavier Douroux et Franck Gautherot (dir.), *Rock My Religion*, MIT Press (trad. par Patrick Joly et Sylvie Talardon, Dijon/Paris, Nouveau Musée/Institut, Les presses du réel, 1993, p. 207).

3 Alexander Alberro. « The Psychedelic Fantasies of the Sixties », *Frieze*, 11 septembre 1995, <http://www.frieze.com/article/psychedelic-fantasies-sixties> [consulté le 8 avril 2016].

Turner s'y montre à peine moins provocant que l'artiste, démontrant que la contre-culture est non seulement fille de la guerre froide, mais plus fondamentalement héritière spirituelle de la politique menée par les États-Unis dans cette période. Que les mouvements contre-culturels américains des années soixante soient nés d'une rébellion contre la société corsetée de l'après-guerre, cela est bien connu. Mais que cette révolte masque en réalité une filiation idéologique, voilà ce que Fred Turner nous révèle avec force. Non que son but soit de prouver que les hippies n'auraient manifesté qu'un radicalisme de façade, ce dont témoignerait la façon dont leur mode de vie a donné lieu à une récupération par la société de consommation. La proposition de Turner est beaucoup plus inattendue. Il s'agit en effet de rien de moins que de détailler en quoi la contre-culture a partagé avec la culture de la guerre froide une utopie. Utopie que résume bien, là encore, Dan Graham dans un passage particulièrement dense et impertinent de son texte où l'allusion détournée à la politique de déségrégation raciale amorcée difficilement sous la présidence d'Eisenhower se mêle à l'apologie de l'esprit communautaire des hippies: « *“Séparés mais égaux” telle est la philosophie des be-in. Chaque participant est libre de faire son “truc” indépendamment des autres et personne n'est plus important que l'autre, ou son “truc” plus important que celui des autres. La seule chose qui importe est que tous fassent leurs “trucs” ensemble*⁴. »

Remontant à la Seconde Guerre mondiale et l'immédiat après-guerre, *The Democratic Surround* procure la généalogie des mouvements décrits dans le livre précédent de Fred Turner, *Aux Sources de l'utopie numérique*⁵. Dans cet ouvrage, l'auteur s'appuyait sur la trajectoire de Stewart Brand, figure centrale du courant hippie en même temps que grand promoteur de l'informatique et de l'internet, pour dévoiler les racines de la cyberculture dans la contre-culture américaine, exhumant ce faisant le techno-mysticisme utopique au fondement de notre société hypermédiatisée. Avec le présent livre, l'horizon reste la compréhension des enjeux politiques et sociaux de notre culture médiatique actuelle, mais assorti d'une nouvelle ambition: faire ressurgir la vision démocratique qui a accompagné aux États-Unis l'élaboration des premiers environnements multimédias dans le cadre du second conflit mondial et de

⁴ Dan Graham, art. cité (traduction modifiée). L'artiste renvoie ici à la doctrine dite « *Separate but equal* » (« séparés mais égaux ») qui servait de fondement légal à la ségrégation.

⁵ Fred Turner, *Aux Sources de l'utopie numérique. De la contre-culture à la cyberculture: Stewart Brand, un homme d'influence*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Laurent Vannini, Caen: C&F éditions, 2012.

la guerre froide. Faisant dialoguer avec brio les sciences politiques et sociales, l'histoire de l'art et l'histoire des médias, l'étude de Fred Turner dévoile les efforts conjoints de psychologues, d'anthropologues, de scientifiques, d'historiens de l'art et d'artistes dans l'Amérique des années quarante et cinquante pour détacher les médias de masse de leurs usages de propagande afin d'en faire des instruments pédagogiques visant à l'émancipation des individus et au renforcement de la démocratie américaine face à la menace des puissances totalitaires (fascisme et nazisme, puis communisme). Rejetant le modèle autoritaire de communication unidirectionnelle dont les régimes dictatoriaux avaient su exploiter toute la force destructrice, ces chercheurs promurent la conception d'arènes médiatiques constituées de sources multiples, dispositifs englobants et en même temps anti-hiérarchiques que Fred Turner a baptisé des « *surrounds* ». Sans équivalent en français, ce terme est diversement traduit ici par « encerclement » et « dispositif d'encerclement ». Il désigne tout à la fois l'idée d'enveloppement, d'immersion, voire de saturation des sens (on pense bien sûr au système multicanal du *surround sound*) ainsi qu'en effet la notion plus stratégique d'encerclement. Le *surround* c'est le paysage ou le décor environnant, un milieu dans lequel on baigne ou une sorte de fond que l'on perçoit de manière globale, cadre non coercitif mais dans lequel le parcours du sujet n'en est pas moins orienté avec précision. Car si les *surrounds* furent pensés comme des champs ouverts et multidirectionnels où l'individu pouvait éprouver et aiguiser son aptitude à l'autodétermination, ce fut aussi dans un but spécifique : asseoir une certaine idée de la démocratie. Sans taire les ambiguïtés de cette forme, Fred Turner en détaille les différentes incarnations, depuis des manifestations culturelles produites sous l'égide du gouvernement américain jusqu'aux travaux les plus avant-gardistes des néodadaïstes pour aboutir aux grandes messes psychédéliques des années soixante qui en constituent tout à la fois le point culminant et la fin.

Tissant ensemble une multiplicité de sources, dont plusieurs inédites, le livre de Fred Turner est lui-même une sorte de *surround* qui impressionne par sa richesse et sa variété, reliant entre eux des événements et des mondes que rien ne paraît a priori rapprocher, voire que tout semble opposer. Le point de départ de l'ouvrage est un épisode méconnu de la Seconde Guerre mondiale : la constitution en 1941 d'un comité d'intellectuels américains réunis pour soutenir l'effort de guerre sur le plan psychologique. Fort de plus de cinquante membres parmi lesquels ressortent les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson et les psychologues

Gordon Allport et Kurt Lewin, ce Committee for National Morale se donna pour tâche de promouvoir la « personnalité démocratique », un type psychologique posé en rempart de la nation américaine. Combinant individualisme et empathie, autonomie et aptitude à collaborer avec autrui, la personnalité démocratique était selon ces chercheurs la condition d'une société à la fois solidement unie et respectueuse de la liberté de chacun. Opposant une approche culturaliste aux théories de la race nazies, le comité, nous rappelle Fred Turner, défendait ainsi une vision de l'Amérique dans toute sa diversité raciale et religieuse. Le danger ne venait d'ailleurs pas uniquement de l'étranger. L'auteur nous remet de la sorte en mémoire la menace très réelle qu'ont pu constituer les organisations pro-nazies aux États-Unis, lesquelles défilaient ouvertement et triomphalement dans les rues des grandes villes jusqu'à la veille de la guerre. Afin de mettre en œuvre son programme, le Comité, dont les avis furent écoutés par plusieurs officiels, développa une réflexion soutenue sur l'utilisation des médias, imaginant un contre-modèle à la propagande nazie qui prendrait la forme d'expositions dans lesquelles le spectateur serait libre d'évoluer à sa guise entre diverses sources d'information (photographies, films, textes, etc.).

C'est ici que se fit une convergence déterminante avec le monde de l'art. Réuni à l'initiative d'un historien de l'art, Arthur Upham Pope (spécialiste de l'art persan), comprenant des personnalités qui telles Margaret Mead et Gregory Bateson avaient développé dans leurs travaux scientifiques un emploi très élaboré de la photographie et du film, le Comité trouva des alliés dans les membres exilés du Bauhaus, lesquels apportaient dans leurs bagages le prototype même du *surround* : l'exposition didactique. Combinant photographie, graphisme, architecture, et film en des parcours dynamiques, celle-ci mettait en mouvement simultanément l'art et le spectateur afin de provoquer une véritable révolution perceptuelle⁶. Fred Turner étudie ainsi la façon dont les théories de la Nouvelle Vision développées par László Moholy-Nagy en vue de permettre l'avènement d'un « Homme Nouveau » ont muté en passant l'Atlantique, perdant leurs connotations socialistes pour se fondre dans l'idéal démocratique américain. Ce tournant est exemplifié par les scénographies produites par Herbert Bayer pour deux grandes expositions organisées par Edward Steichen au Museum of Modern Art pendant la Seconde Guerre mondiale

⁶ Sur les expositions didactiques en Allemagne, voir Olivier Lugon, « La photographie mise en marche. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, <https://etudesphotographiques.revues.org/168>, consulté le 10 avril 2016.

afin de glorifier le combat de l'armée américaine contre le fascisme : *Road to Victory* (1942) et *Airways to Peace* (1943). On peut, il est vrai, s'interroger avec Olivier Lugon sur la souplesse des déambulations offertes au spectateur de ces manifestations. Si la distribution des images dans l'espace se voulait d'une grande liberté (tirages accrochés en tous sens, et, pour certains, détachés du mur), la « promenade », comme le souligne l'historien de l'art, s'apparentait en réalité davantage à une procession⁷. Mais la rencontre entre l'art d'avant-garde et le *surround* ne s'arrête pas à ces « grandes machines » au message explicite. Dans des pages stimulantes sur le Black Mountain College et John Cage, Fred Turner, sans réfuter l'impact de la philosophie orientale sur ce dernier, propose de considérer une source moins exotique et plus politique, à savoir la même vision démocratique et résolument américaine développée par les concepteurs des dispositifs d'encerclement. S'attachant tout à la fois à libérer les sons et les spectateurs, Cage dans son approche ouverte de la composition musicale et dans ses proto-happenings aurait ainsi créé à sa manière des *surrounds*, des espaces perceptuels non contraignants et pourtant savamment orchestrés et contrôlés par leur auteur.

Car la question du contrôle est un aspect que Fred Turner ne perd en réalité jamais de vue. Dans une des formules peut-être les plus polémiques du livre, l'auteur affirme que dans l'Amérique de l'après-guerre, libération et contrôle n'étaient pas perçus comme antinomiques, mais qu'au contraire le contrôle étatique était envisagé comme la condition même de l'émancipation de l'individu. Voilà qui ne peut que surprendre lorsque l'on sait que la guerre froide est aussi le moment où la CIA développa son sinistre programme MK-Ultra de manipulation des esprits et de lavage des cerveaux. Les résonances du *mind control* dans l'art et la culture de l'après-guerre font depuis quelques années l'objet de travaux importants tant en Europe qu'aux États-Unis⁸. Ce n'est pas cependant au modèle fascisant du conditionnement mental que renvoie Fred Turner mais à la notion cybernétique de contrôle dont il rappelle utilement tout ce qu'elle doit aux craintes de son fondateur, Norbert Wiener, de voir le fascisme et le totalitarisme l'emporter sur le monde libre. Fondé sur le schéma

⁷ *Ibid.* Lugon rappelle aussi que Bayer continua de travailler en Allemagne sous le nazisme jusqu'à son exil aux États-Unis en 1938, œuvrant à la réalisation de catalogues d'expositions montées par le régime.

⁸ En 2011, la revue *Grey Room* a consacré tout un numéro à ce thème (*Grey Room*, n° 45, automne 2011). Voir aussi les activités du projet de recherche « Mind Control » développé par Pascal Rousseau à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et à la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève.

communicationnel du *feedback*, selon lequel le sujet et son environnement interagissent dans une relation de réciprocité, le contrôle cybernétique se veut l'antithèse de la domination. On peut cependant se demander quelle est la vraie nature de la liberté promue par la vision de Wiener. En effet, Gilles Deleuze, à la suite de William Burroughs, nous a suffisamment alertés sur les dangers des « sociétés de contrôle ou de communication » qui, certes se substituent aux sociétés disciplinaires, mais pour imposer par la voie de la cybernétique et de l'ordinateur une forme d'autorité plus intrusive encore⁹. Ce péril, Fred Turner ne le dissimule pas, décelant dans les dispositifs d'encerclement les germes des pratiques managériales qui régissent notre monde actuel. Ainsi, comme dans ce type de gestion, le spectateur des *surrounds* subit-il une sorte de coercition feutrée, la « liberté » de choisir entre une multiplicité d'options l'empêchant de voir que le vaste champ de possibles qui s'offre à lui est en réalité totalement prédéterminé. En même temps, et non sans audace, Fred Turner refuse de congédier purement et simplement les aspirations démocratiques qui ont suscité l'émergence des *surrounds* comme autant de songes creux. Aussi la période qu'il décrit peut-elle être envisagée tel un moment charnière et ambigu du passage des sociétés disciplinaires à celles de contrôle, zone encore indéfinie où ce que Gilles Deleuze nomme le « dividual » ne l'aurait pas encore emporté sur l'individu¹⁰.

De la même manière, l'étude de Fred Turner contribue à nuancer la discussion de la relation entre art et propagande dans l'Amérique de la guerre froide. On sait à quel point cette problématique pèse sur l'interprétation de l'expressionnisme abstrait depuis, notamment, les travaux pionniers de Serge Guilbaut¹¹. L'idée selon laquelle l'*action painting* aurait servi de vitrine à l'impérialisme américain est devenue aujourd'hui

9 Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », entretien avec Toni Negri, *Futur antérieur*, n° 1, printemps 1990 ; repris dans Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris : Minuit, 1990-2003, p. 236-237. Branden Joseph a consacré plusieurs études importantes aux liens entre la notion de contrôle au sens de Burroughs et Deleuze et l'art américain des années soixante. Voir notamment B. W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage (A "Minor" History)*, New York : Zone Books, 2008, p. 304-352.

10 Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'autre journal*, n° 1, mai 1990 ; repris dans *ibid.*, p. 244.

11 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris : Hachette Littératures, 2006. La première version de cet ouvrage, rédigée en anglais, est parue en 1983 aux États-Unis (Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago : University of Chicago Press, 1983). Comme le rappelle Serge Guilbaut, l'idée selon laquelle l'expressionnisme abstrait fut une arme de la guerre froide a d'abord été formulée par Max Kozloff et Eva Cockcroft dans deux articles parus dans *Artforum* au début des années soixante-dix (M. Kozloff, « American Painting During the Cold War », *Artforum*, vol. 13, mai 1973, p. 43-54 ; E. Cockcroft, « Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War », *Artforum*, vol. 12, juin 1974, p. 39-41).

un quasi lieu commun. David Caute, dans un ouvrage sur la lutte pour l'hégémonie culturelle pendant la guerre froide, relativise ce point de vue. Il rappelle que la grande période de l'expressionnisme abstrait précède les premières opérations d'envergure de la diplomatie culturelle américaine et souligne le peu d'impact réel des expositions de peinture abstraite américaine organisées à l'étranger par des agences gouvernementales¹². Fred Turner, quant à lui, n'aborde pas la peinture, son objet étant les médias technologiques. Mais son approche jette une lumière nouvelle sur ce débat. Ainsi, tandis que pour Serge Guilbaut la mythologie de l'artiste expressionniste abstrait en exaltant les vertus de l'individualisme aurait servi d'arme de choix dans la propagande antisoviétique, Fred Turner de son côté interroge la signification même qu'a pu prendre la notion d'individu dans le contexte américain de cette époque. Tout à l'opposé de la figure héroïque et isolée dessinée par Serge Guilbaut, la personnalité démocratique dont Fred Turner retrace les contours se construit nécessairement dans l'interaction avec la collectivité. Pas si loin, oserait-on dire, d'une certaine vision rêvée du socialisme...

L'analyse que Fred Turner fait de la célèbre exposition photographique *The Family of Man* est tout aussi éclairante et novatrice. Produite en 1955 au Museum of Modern Art par Edward Steichen, cette manifestation, qui cherchait à montrer l'humanité telle une grande communauté fraternelle unie en dépit de ses différences, fut présentée par le gouvernement américain dans plus d'une trentaine de pays. Que ce soit à Berlin, Tokyo ou encore Moscou, elle connut un succès retentissant. Cependant, depuis les critiques cinglantes qu'en firent des auteurs tels Roland Barthes ou Allan Sekula, il est d'usage d'y voir un instrument de propagande impérialiste enrobé de sentimentalisme¹³. Récemment, des chercheurs se sont attachés à proposer de nouvelles lectures de l'exposition en montrant au contraire à quel point, loin de tout triomphalisme, elle était soutenue par une inquiétude sur l'avenir de l'humanisme¹⁴. De manière différente, Fred Turner réhabilite le projet idéologique des organisateurs

¹² David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 539-567.

¹³ Voir Roland Barthes, « La grande famille des hommes », in Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957, p. 161-164, et Allan Sekula, « The Traffic in Photographs », *Art Journal*, vol. 41, n° 1, printemps 1981, p. 19-21.

¹⁴ Voir Jean Back et Viktoria Schmidt-Linsenhoff (dir.), *The Family of Man, 1955-2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg: Jonas Verlag, 2004. Cet ouvrage contient entre autres un essai d'Allan Sekula dans lequel celui-ci revient sur sa première analyse de l'exposition (Allan Sekula, « Between the Net and the Deep Blue Sea. Rethinking the Traffic in Photographs », in *ibid.*, p. 140-187).

de la manifestation tout en marquant ce qui sépare celle-ci d'une pure opération propagandiste. Pour ce faire, l'auteur relie la genèse de l'exposition à un épisode peu connu de l'histoire du musée new-yorkais : la création pendant la Seconde Guerre mondiale d'ateliers destinés aux enfants dont l'existence se prolongea tout au long des années cinquante. Dans un esprit inspiré de John Dewey, le fondateur de ces ateliers, Victor D'Amico, assignait à la création artistique des vertus pédagogiques mais aussi émancipatrices. C'est ce qu'illustrent en particulier les ateliers accueillant ensemble parents et enfants autour d'activités communes. Mis sur un pied d'égalité, ces élèves pareillement novices en art apprenaient à élaborer ensemble un nouveau modèle de cellule familiale, antiautoritaire et démocratique, dont on espérait que, par ricochet, il contribuerait à la démocratisation de la société tout entière. On comprend mieux dans ce contexte le sens que revêtait le mot « famille » pour les organisateurs de *The Family of Man* : moins un mantra universaliste que le terme désignant l'unité au sein de laquelle se développent dans un esprit égalitaire les facultés d'autonomie du sujet. Simultanément, cette approche prend le contre-pied de ceux qui voient dans l'exposition l'apologie de la famille patriarcale. C'est ce que permet de comprendre encore mieux le lien que fait Fred Turner avec une autre initiative étonnante de Victor D'Amico au Museum of Modern Art de New York : des ateliers destinés à des anciens combattants auxquels on proposait une thérapie par l'art de ce que l'on ne nommait pas encore le syndrome de stress post-traumatique. En laissant librement jouer les facultés artistiques des vétérans, on entendait en effet les déconditionner de leur expérience au sein de l'armée et leur permettre de retrouver leur identité individuelle après avoir dû subir la dure loi de la soumission aveugle à l'autorité militaire.

On touche ici à la visée profondément thérapeutique des concepteurs des *surrounds*, mus par la volonté de reconstituer l'intégrité de psychés fracturées par le totalitarisme et les conflits. Aussi, la psychologie est-elle le fil rouge qui court à travers le livre de Fred Turner, ce qui en fait également une contribution importante à l'étude de l'impact que cette science a eu sur l'histoire culturelle des États-Unis. En reconstituant l'histoire des *surrounds*, l'auteur fait ainsi ressurgir des courants américains de la psychologie un peu négligés aujourd'hui qui, renvoyant dos à dos le freudisme et le behaviorisme pour le statisme de leurs modèles, ont cherché à promouvoir une interaction dynamique de l'individu avec son environnement. Fred Turner fait réémerger de la sorte la psychologie humaniste de Gordon Allport, membre éminent du Committee for National Morale

précédemment cité. Quant à l'étude que Fred Turner fait du collègue d'Allport au sein de ce Comité, le psychologue gestaltiste Kurt Lewin, elle sera d'un intérêt certain pour les historiens de l'art. La Gestalt par l'accent qu'elle met sur la relation du sujet à ce qui l'entoure a été, on le sait, une source d'inspiration essentielle pour le minimalisme et le post-minimalisme. Fred Turner n'aborde pas ce chapitre. Mais en resituant les théories de Kurt Lewin dans le débat politique et social de son temps, il incite à relire autrement que de façon purement formelle le gestaltisme de l'art des années soixante/soixante-dix. Il n'est ainsi pas inutile de rappeler à ce propos que Vito Acconci s'est appuyé sur la psychologie topologique de Kurt Lewin pour ses premières performances, ni que Dan Graham, dont la mère fut une élève du psychologue, s'est également inspiré de ses théories. On est en droit de se demander dès lors ce qui de la construction de la personnalité démocratique a pu filtrer dans le travail de ces artistes.

Mais si le *surround* n'est pas uniquement un outil de pure propagande, il n'est pas non plus une simple affaire de création artistique, loin de là. Comme le rappelle Fred Turner, c'est dans le cadre d'opérations officielles de promotion de la démocratie américaine à l'international que cette forme s'est véritablement épanouie. Dômes géodésiques de Buckminster Fuller, projections multi-écrans de Charles et Ray Eames, tous ces encercllements avant-gardistes ont donné leur pleine mesure avec les pavillons nationaux érigés lors de grandes expositions à l'étranger, de l'exposition internationale de Kaboul en 1956 à l'exposition universelle de Montréal en 1967 en passant par l'exposition nationale américaine de Moscou en 1959, cadre du fameux *Kitchen Debate* entre Richard Nixon et Nikita Khrouchtchev. L'implication des architectes et des designers les plus novateurs dans ce qu'Olivier Alexandre a justement qualifié de « propagande douce¹⁵ » est bien documentée. Beatriz Colomina a notamment retracé les échanges entre les Eames et l'USIA, l'agence gouvernementale vouée à la diplomatie culturelle américaine. Mais son analyse, très éclairante, se concentre avant tout sur le modèle informationnel électronique à l'œuvre dans les installations du couple sans creuser les implications politiques de ce travail¹⁶. Fred Turner complète ce tableau en s'attardant sur la collusion de l'économie et de la politique dans les pavillons

15 Olivier Alexandre, « Des médias de masse au multimédia. À propos de Fred Turner *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, Chicago », *La Vie des idées*, 23 juin 2014, <http://www.laviedesidees.fr/Des-medias-de-masse-au-multimedia.html> (consulté le 16 avril 2016).

16 Beatriz Colomina, « Enclosed by Images: The Eames' Multimedia Architecture », *Grey Room*, n° 2, hiver 2001, p. 5-29.

américains et la mutation des dispositifs d'encerclement qui en a résulté. En effet, ces environnements dans lesquels sont présentées les dernières merveilles de la société de consommation américaine sont ici mis au service de la diffusion du « capitalisme du peuple », alliage du consumérisme et de la démocratie censé faire pièce au collectivisme socialiste. Ainsi d'un environnement destiné à forger l'individu nouveau d'un monde délivré du totalitarisme le *surround* se fait désormais le lieu d'une accoutumance au libéralisme économique.

En lisant le chapitre que Fred Turner consacre aux pavillons américains, il est difficile de ne pas penser au célèbre passage que Walter Benjamin a consacré de son côté à l'architecture et à l'accoutumance dans son essai sur l'« Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » (1935). Cherchant, on s'en souviendra, à légitimer le nouveau mode distraité de réception des œuvres d'art induit par les moyens technologiques modernes de reproduction (la photographie, et surtout le film), le philosophe renvoyait à l'exemple vénérable de l'architecture, « *de tout temps [...] prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective*¹⁷ ». Se faisant « *moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance*¹⁸ », la perception d'un bâtiment peut nous instruire, poursuivait Walter Benjamin, sur la vraie nature de la réception par la distraction qui s'est affirmée avec les médias de masse. Plutôt que de la penser dans une opposition au recueillement et à la contemplation qui semblaient auparavant être les seuls modes de réception viables des œuvres d'art, il faut considérer la distraction comme le moyen pour notre perception de s'accoutumer aux chocs répétés caractéristiques des temps modernes. Mais si l'auteur, non sans une certaine ambivalence il est vrai, voyait là une transformation inéluctable, son texte alertait en même temps sur les dévoiements de ce processus aux mains du fascisme. Distraite, la masse en devenait d'autant plus manipulable et soumise à la fascination produite par l'esthétisation de la vie politique, autrement dit la propagande, mise en œuvre par les régimes totalitaires. À l'encontre de ce schéma, on pourrait dire que l'intention des premiers concepteurs de *surrounds* était non pas d'immuniser contre les chocs en substituant à l'attention l'accoutumance, mais plutôt de proposer un apprentissage de l'attention qui tienne compte des nouvelles conditions créées par les

17 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz, in Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 108.

18 *Ibid.*

médias de masse et des dangers qu'ils recèlent. En ce sens, l'histoire que recompose Fred Turner est riche d'enseignements pour ceux qui réfléchissent aujourd'hui à la nécessité de créer une « écologie de l'attention » afin de contrer les effets néfastes de l'économie attentionnelle¹⁹. En même temps, à l'instar du changement de régime perceptuel décrit par Walter Benjamin, force est de constater que le projet initial des dispositifs d'encerclement a fini par se retourner contre lui-même.

Plus encore que de l'exemple des expositions internationales, c'est ce qui ressort du portrait de l'émergence de la contre-culture que Fred Turner trace dans son chapitre de conclusion. S'appuyant, d'une part, sur l'exemple des premiers happenings d'Allan Kaprow, et, d'autre part, sur celui de l'*expanded cinema*, l'auteur montre comment s'est produite une dépolitisation du *surround*, les mouvements contre-culturels ne retenant plus de l'idéal de la personnalité démocratique que la seule aspiration à l'épanouissement personnel. L'étude que Judith Rodenbeck a consacrée à Allan Kaprow a permis de dégager la noirceur radicale du happening, loin, en vérité, de toute utopie participative²⁰. Fred Turner apporte encore un autre regard sur cette question en dénonçant, non sans mordant, ce que l'on pourrait nommer l'isolationnisme des happenings à l'égard des remous sociaux et politiques de leur temps. Certes, l'on objectera à cela qu'une œuvre d'art n'a pas besoin de renvoyer explicitement à des événements pour s'en faire l'écho. L'auteur cependant vise juste quand il relève à ce propos, l'absence de vraie diversité raciale et le rôle subalterne accordé aux femmes et aux minorités sexuelles dans les milieux où se développa l'art des happenings. Si ces manifestations cherchaient comme les *surrounds* à effectuer une forme de libération sensorielle du spectateur, ce n'était plus désormais en vue d'un affranchissement civique. De la même manière, dans les environnements immersifs de l'*expanded cinema*, le processus de construction réciproque de l'individu et du collectif qui était au cœur du programme d'incitation démocratique des encerclements se dilue dans la « retribalisation » planétaire annoncée par le prophète du nouvel « âge électrique », Marshall McLuhan. Leitmotiv de la période, l'appel mystique à une expansion de la conscience se révèle ainsi aboutir à un mouvement involutif de repli, bien loin de l'image révolutionnaire des *sixties*.

¹⁹ Voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil, 2014, et Yves Citton (dir.), *Économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris : La Découverte, 2014.

²⁰ Judith Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2011.

Il serait facile de reprocher à Fred Turner de nous proposer avec les encerclements une révision idyllique de la période de la guerre froide aux États-Unis. Mais, outre que sa démonstration s'appuie sur une impeccable érudition, c'est plutôt sa lucidité qu'il faudrait saluer à un moment où le psychédéisme revient à la mode tant comme objet d'étude que dans le grand public sans que cela soit toujours assorti d'une distance critique²¹. Que les promoteurs de la personnalité démocratique puissent nous paraître parfois naïfs, et leur projet plutôt normatif, ils n'en ont pas moins été exemplaires dans leurs efforts pour forger une approche réfléchie des médias qui échappe aux écueils tant de la condamnation rapide que de la fascination. Une leçon d'autant plus nécessaire à rappeler aujourd'hui que, cerné de toutes parts par les écrans, notre quotidien lui-même s'est converti en un *surround* sans but et sans fin.

Larisa Dryansky

21 Pour une bonne recontextualisation politique, sociale et culturelle du psychédéisme, voir Christoph Grunenberg et Jonathan Harris (dir.), *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

Introduction

« *Les médias* », proclame Marshall McLuhan en 1964, sont « *les prolongements de l'homme* »²². La télévision, la radio, le cinéma et la presse écrite forment un réseau électronique bienveillant qui fait le tour du globe et permet aux hommes et aux femmes d'élargir leurs perceptions, d'entrer en contact les uns avec les autres et de devenir les citoyens égaux d'un même village mondial. Pendant que McLuhan rédige ces lignes, les *hipsters* et les artistes de New York ou San Francisco fabriquent déjà les prototypes du monde qu'il décrit : de nouveaux univers multimédias au sein desquels ils accompliront bientôt ce qui s'apparente à des rites tribaux. En un peu moins d'une année, lumières colorées, diaporamas multiécrans et murs de son amplifié envahissent les pistes de danse et les espaces de performance artistique de la côte est à la côte ouest des États-Unis. Pour McLuhan, comme pour une grande partie du mouvement émergent de la contre-culture américaine, ces dispositifs d'encerclement médiatique permettent d'entrer dans un état d'interconnexion proche de l'extase. Le fait de danser et, plus tard, de se rassembler dans des *be-in* ou des concerts de rock sont autant de circonstances qui permettent de s'ouvrir à une nouvelle façon d'être : personnelle, authentique, collective, égalitaire.

Mais d'où provient cette conception ? À peine 25 ans plus tôt, la plupart des analystes américains sont convaincus que les médias de masse tendent à produire des peuples autoritaires et des sociétés totalitaires. Ils ne divergent que sur la manière d'expliquer les moyens mis en œuvre par les médias de masse pour y parvenir. Pour certains de ces analystes, les images et les sons médiatisés s'insinuent dans le psychisme à travers les sens, perturbent les profondeurs récemment découvertes de l'inconscient freudien et empêchent le public de faire usage de sa raison. D'autres affirment que la structure de diffusion propre aux médias de masse, c'est-à-dire d'un émetteur vers plusieurs destinataires, implique que le public se tourne collectivement vers une seule source de communication et

²² McLuhan, *Understanding Media*, 48. (NdIT : traduction de Paré dans McLuhan, *Pour comprendre les médias*, 69).

participe ainsi à une psychologie de masse autoritaire. À la fin des années trente, quiconque met en doute la capacité des médias à transformer la société n'a qu'à s'intéresser à l'Allemagne. Et beaucoup de s'interroger : comment ce fou moustachu de Hitler aurait-il pu prendre le contrôle d'une des nations les plus cultivées d'Europe s'il n'avait pas hypnotisé son public par le truchement du microphone et du grand écran ?

Dans les mois qui précèdent l'entrée en guerre des États-Unis, l'ascension d'Adolf Hitler obsède les intellectuels et les artistes américains autant que les responsables gouvernementaux. Parmi eux, des personnalités emblématiques exhortent leurs concitoyens au rassemblement et à l'unité contre la menace fasciste grandissante. Ils s'interrogent toutefois sur les modalités d'une telle entreprise dans la mesure où les médias de masse ont tendance à orienter le psychisme de leur public vers l'autoritarisme. Existe-t-il un mode de communication permettant de produire des individus plus démocratiques ? Existe-t-il un système politique plus démocratique ? D'ailleurs, comment peut-on *définir* une personnalité démocratique ?

Les réponses à ces questions donneront naissance à l'utopie extatique des multimédias dans les années soixante, qui est la source d'une grande partie de la culture multimédia dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Pour comprendre ce processus, mon travail revient sur la fin des années trente et le début des années quarante, en s'intéressant à l'entrelacement de deux sphères sociales distinctes : l'une constituée d'anthropologues, de psychologues et de sociologues américains, l'autre rassemblant les artistes du Bauhaus réfugiés aux États-Unis. Au début de la Seconde Guerre mondiale, les membres de la communauté scientifique pensent que la position politique d'une nation est le reflet de l'état psychologique de son peuple. Ainsi, l'Allemagne fasciste représente certes le triomphe du parti nazi, mais aussi l'avènement de ce qu'on appellera par la suite la « *personnalité autoritaire*²³ ». En 1941, une cinquantaine de journalistes et chercheurs américains de premier plan se rassemblent à Manhattan pour travailler à l'existence d'une alternative démocratique à ce type de personnalité : le Committee for National Morale (Comité pour le moral national). Ce comité, largement oublié de nos jours, exerce à l'époque une grande influence. Les écrits de ses membres sont largement publiés dans la presse populaire et plusieurs d'entre eux conseillent des personnalités du gouvernement, y compris le président Roosevelt.

23 Adorno et al., *The Authoritarian Personality*.

Tout au long des années trente, des membres de ce comité, parmi lesquels les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson, ou le psychologue Gordon Allport, se sont efforcés de démontrer comment la culture participe au développement du psychisme, en particulier grâce au processus de communication interpersonnelle. Pendant les premières années de la guerre, ils vont traduire ces théories en recommandations destinées à soutenir le moral des Américains. Ils commencent par définir la « *personnalité démocratique* » comme un état d'esprit fortement individualisé, empathique et rationnel, favorable à la diversité raciale et religieuse, et donc capable de collaborer avec les autres tout en conservant son individualité. Dans un deuxième temps, les membres du comité défendent l'idée selon laquelle ce type de caractère sera indispensable à l'effort de guerre américain dans les années à venir, notamment en ce qu'il favorise l'unité volontaire et non autoritaire. Selon eux, le caractère individuel et la culture nationale se développent grâce au processus de communication. Les médias de masse ne permettent justement pas de se confronter à une grande variété de personnes et de points de vue, alors que c'est pourtant là que réside la force de l'Amérique et des Américains. La consolidation de la personnalité démocratique nécessitera donc le développement de nouveaux modes démocratiques de communication.

Pour cette raison, les membres et les sympathisants du Committee for National Morale préconisent d'abandonner les médias de masse qui ne proposent d'entendre qu'une seule et même voix, au profit d'environnements médiatiques offrant de multiples sources d'images et de sons. Je désignerai ces systèmes par l'expression *dispositifs d'encercllement* (*surround*). Les membres du comité ne sont cependant pas capables de construire seuls de tels systèmes. À quelques exceptions près, ils sont tous écrivains et non créateurs d'œuvres médiatiques. Ils sont par contre en contact avec des personnes capables de réaliser de tels dispositifs d'encercllement : les artistes du Bauhaus réfugiés aux États-Unis. Au début des années trente, des figures emblématiques de ce courant, comme l'architecte Walter Gropius ou les artistes multimédias László Moholy-Nagy et Herbert Bayer, fuient l'Allemagne nazie et s'installent à New York, à Chicago ou dans d'autres grands centres de la vie intellectuelle américaine. Ils apportent avec eux des théories très élaborées d'installations multiécrans et de théâtre total. Ils introduisent également le concept selon lequel l'art médiatique doit permettre d'intégrer les divers sens, et donc de produire ce qu'ils appellent un « *homme nouveau* », une personne dont le psychisme continue à ne faire qu'un, même sous

les assauts potentiellement destructeurs du quotidien dans une société industrielle. Tandis que la Seconde Guerre mondiale fait rage, ils adaptent leurs techniques de création d'environnements multimédias pour produire un *nouvel* « homme nouveau » : le citoyen américain démocratique. En 1942, Bayer collabore avec le photographe américain Edward Steichen pour créer des expositions de propagande complexes, mêlant des images multiples, qui seront présentées au Museum of Modern Art de New York. Quant à Moholy-Nagy, il travaille avec le compositeur John Cage, l'initiant aux objectifs environnementaux et industrialo-thérapeutiques du Bauhaus et lui montrant comment les utiliser dans une Amérique en guerre.

La première partie de ce livre décrit la rencontre des artistes et des intellectuels américains avec leurs homologues du Bauhaus. Face aux pressions de la Seconde Guerre mondiale, la convergence de ces communautés jumelles est à l'origine des dispositifs d'encerclement pro-démocratique, ainsi que des réseaux d'idées et de personnes qui les alimenteront dans les années qui vont suivre. La seconde partie suit la diffusion de cette logique de l'encerclement dans les mondes de l'art et de la propagande des années cinquante et, à travers eux, jusque dans la contre-culture américaine.

Quand la guerre froide s'empare de l'Amérique et de l'Europe, la menace totalitaire ne provient plus du fascisme mais du communisme. Le consensus formé en temps de guerre ne disparaît pas pour autant : les intellectuels, les artistes et de nombreux responsables politiques s'accordent encore à dire que les systèmes politiques sont les manifestations, sinon les reflets, des structures psychologiques dominantes des citoyens. Les dispositifs d'encerclement développés pendant la Seconde Guerre mondiale constituent des modèles qui vont perdurer. On les retrouve dans de nouvelles expositions, de nouvelles œuvres d'art, de nouveaux modes de médias immersifs et, au final, dans de nouveaux modèles de pratique démocratique. À travers eux, les idéaux de la psychologie démocratique et du régime démocratique, tels qu'ils ont été articulés par les scientifiques pendant la guerre, sont non seulement toujours présents dans les écrits, mais incitent également à passer à l'action. Les anthropologues et les artistes se rassemblent dans des lieux comme le Black Mountain College, où ils s'attachent à former une nouvelle génération d'artistes américains à des techniques pluridisciplinaires, intégrant sur le plan psychologique, semblables à celles développées par le Bauhaus. Dans le même temps, ils les initient aux idéaux politiques progressistes qui ont imprégné les campagnes de soutien au moral démocratique pendant la guerre. Ainsi, au

Museum of Modern Art de New York, Steichen adapte la scénographie des expositions de Bayer pour en faire ce qui reste sans doute aujourd'hui encore l'exposition la plus visitée de tous les temps : *The Family of Man*, une exposition conçue de telle façon que les Américains de la guerre froide s'y perçoivent comme les membres d'une société mondiale multiculturelle et multiraciale.

Parallèlement, les responsables de l'USIA (United States Information Agency), une agence gouvernementale américaine chargée après la guerre de la propagande à l'étranger, se mettent rapidement à exporter *The Family of Man* et plus généralement la forme de l'encerclement sur tous les continents. Ce faisant, ils cherchent à instiller chez les citoyens d'autres pays les schémas psychologiques qui définissent selon eux les Américains démocratiques. Vers la fin des années cinquante, les installations multiécrans et les environnements sonores multicanaux sont devenus incontournables dans les expositions américaines à l'étranger, en particulier à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 et à l'Exposition nationale américaine de Moscou en 1959, où Khrouchtchev et Nixon participeront à leur débat en cuisine : le célèbre *Kitchen Debate*. À Bruxelles comme à Moscou, les objectifs industrialio-thérapeutiques initiaux des artistes du Bauhaus et les ambitions pro-démocratiques du Committee for National Morale se retrouvent de nouveau pour une mission commune : cibler les personnalités susceptibles d'être attirées par le communisme, et orienter leurs perceptions et leurs désirs dans une direction plus démocratique.

Les mentalités que l'USIA ambitionne de créer ne correspondent cependant pas tout à fait à celles qui définissent la personnalité démocratique au début de la Seconde Guerre mondiale, et l'encerclement tel qu'il est développé par l'USIA ne se présente pas non plus tout à fait sous la même forme. Ces deux aspects évoluent sous l'effet conjugué d'un mode de contrôle présent dans les dispositifs d'encerclement dès leur conception et de l'influence du consumérisme américain d'après-guerre. Dans les années quarante, les chercheurs s'accordent sur le fait que la personne démocratique est un individu autonome capable d'agir indépendamment des autres individus. Le régime démocratique, quant à lui, dépend de l'aptitude de ces individus à réfléchir, à choisir et surtout à percevoir les autres comme des êtres humains qui leur ressemblent. Pour ces raisons, les environnements de propagande réalisés pendant la guerre, comme *Road to Victory* de Steichen et Bayer, s'éloignent de l'esthétique « un vers plusieurs » propre aux médias de masse, et créent des situations dans

lesquelles chaque visiteur a la possibilité de se déplacer à son rythme au milieu de sons et d'images. En théorie, les visiteurs doivent ainsi intégrer la diversité de ce qu'ils observent et entendent pour se fabriquer leurs propres expériences individuées. Ce phénomène est censé simuler le processus politique d'intégration dans une société plurielle dans laquelle l'individu reste au centre. Idéalement, les visiteurs ne sont pas amenés à se voir comme les simples membres d'une masse nationale, mais comme des individus parmi d'autres, tous unis en tant qu'Américains en dépit de leurs nombreuses différences.

L'adoption de la forme de l'encerclement pendant la Seconde Guerre mondiale représente ainsi une rupture par rapport aux contraintes apparentes des médias de masse et de la société de masse fasciste. Mais elle ouvre aussi la voie à un nouveau mode de contrôle social. Les visiteurs de *Road to Victory* ont beau être libres de découvrir un large éventail d'images, la variété de ces images n'en est pas moins limitée. Bayer et Steichen ont en effet conçu la scénographie de l'exposition et ils ont sélectionné les images que les spectateurs doivent voir. De même avec *The Family of Man*, les visiteurs sont libres de circuler comme bon leur semble, mais uniquement dans un environnement qui a été soigneusement agencé par Steichen et ses collaborateurs. Lorsque les analystes de l'époque comparent les dispositifs d'encerclement à la dynamique « un vers plusieurs » des médias de masse et du fascisme, beaucoup d'entre eux les trouvent extrêmement libérateurs. Pourtant, avec le recul dont nous bénéficions aujourd'hui, l'encerclement représente clairement l'avènement d'un autre mode directif de contrôle : un mode dans lequel les personnes sont libres de choisir leurs expériences, mais seulement à partir d'une liste préétablie par des experts.

À la fin des années cinquante, ce mode directif s'inscrit dans une campagne du gouvernement américain visant à promouvoir à l'étranger le consumérisme américain. Les visiteurs du pavillon des États-Unis à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 et ceux de l'Exposition nationale américaine de Moscou en 1959 peuvent faire l'expérience de la même mobilité et de la même liberté de choix que celles offertes aux visiteurs de *Road to Victory* près de vingt ans plus tôt. Mais ils se trouvent également encadrés par un foisonnement de biens de consommation. Dans les dispositifs d'encerclement déployés à Bruxelles ou à Moscou, les choix politiques et les choix de consommation se fondent en un seul et même système intégré. La personnalité démocratique des années quarante se fond presque imperceptiblement dans le consommateur des

années cinquante. L'effort de contestation de la psychologie de masse totalitaire mis en œuvre pendant la Seconde Guerre mondiale donne naissance à une nouvelle forme de psychologie de masse : un individualisme de masse fondé sur la rhétorique démocratique du choix et de l'individualité, mais pratiqué dans un régime qui est déjà constitué comme un marché.

Plus surprenant encore, nous pouvons constater que cet effort favorise également l'apparition de la contre-culture américaine. Pendant que l'USIA présente *The Family of Man* dans le monde entier, John Cage introduit son modèle de performance inspiré du Bauhaus dans des festivals de musique internationaux, à l'Exposition universelle de Bruxelles ou sur la scène artistique new-yorkaise. Comme l'USIA, Cage s'efforce de créer des encerclements au sein desquels le public peut faire l'expérience d'une démocratie sémiotique. Dans *The Family of Man*, Edward Steichen souhaite entourer les visiteurs du musée d'une multitude d'images pour leur donner la liberté d'observer tout un monde d'êtres humains qui leur ressemblent sans leur ressembler. À peu près à la même époque, Cage met en avant des modes de performance où chaque son se vaut, où chaque action peut ou non faire sens. Son objectif final est alors de former un espace où chaque visiteur se trouve obligé d'intégrer une diversité d'expériences dans son propre psychisme individuel.

À l'été 1952, Cage met en scène une performance au Black Mountain College. Les efforts visant à la démocratisation du son qu'il déploie à cette occasion vont devenir les éléments clés d'un mode de performance emblématique des années soixante : le *happening*. Si l'on ne dispose d'aucun compte rendu faisant autorité, les témoins de l'événement indiquent cependant tous avoir assisté à plusieurs actions simultanées ce jour-là : John Cage donne une conférence perché sur une échelle, Merce Cunningham danse, Charles Olson et M. C. Richards lisent de la poésie, tandis que David Tudor joue un air au piano. Ensemble, ils mettent en scène un modèle de relations interpersonnelles très similaire à ce que Cage et les membres du Committee for National Morale préconisaient une décennie plus tôt : un modèle où chaque personne agit à la fois individuellement et de concert avec le groupe. Bien que dépourvue de l'orientation commerciale des expositions de l'USIA à l'étranger, la performance de Cage en partage cependant l'ambition psychologique. Lui aussi espère entourer son public d'une multitude d'images et de sons pour le libérer de son allégeance à des modes de communication plus autoritaires et, par conséquent, à des systèmes politiques plus autoritaires.

En 1957, Cage introduit ces ambitions au sein de la New School for Social Research de New York où il enseigne la composition. De jeunes étudiants de Cage, parmi lesquels Allan Kaprow ou Dick Higgins, commencent peu après à organiser des *happenings* dans tout le sud de Manhattan. Au début des années soixante, John Cage, Marshall McLuhan et les premiers *happenings* inspirent le poète Gerd Stern et un groupe de peintres, poètes, danseurs et techniciens du son et des lumières qui se font appeler USCO (contraction d'« Us Company »). Ceux-ci créent une nouvelle forme d'environnement constitué d'une multiplicité de sons et d'images. Leurs constructions ont pour but de produire chez chaque membre du public la perception simultanée de sa propre individualité et de son appartenance à un collectif humain plus global. USCO espère réveiller les sens de son public, d'abord l'ouïe et la vue, puis le sens de son individualité et celui de sa capacité à faire partie d'une société égalitaire.

À l'automne 1966, un journaliste du magazine *Life* désigne sous le nom de *be-in*²⁴ une des installations d'USCO. L'expression se répand comme une traînée de poudre et, en janvier 1967, des milliers d'habitants de San Francisco affluent au Golden Gate Park pour le premier *Human Be-In*. Allen Ginsberg et Timothy Leary y prennent la parole. Jefferson Airplane et Big Brother and the Holding Company y jouent du rock psychédélique. Les participants se souviendront par la suite du plaisir éprouvé à se rassembler, à transgresser ensemble les frontières raciales et sociales, et à partager le sentiment d'appartenance à une communauté humaine plus universelle. Cet été-là, le *Human Be-In* devient l'emblème précoce de ce qui semble préfigurer une nouvelle génération d'Américains : une contre-culture entièrement vouée à renverser les hiérarchies sociales et psychologiques des années cinquante, et à explorer un mode de vie plus naturel, plus épanouissant.

Pourtant, comme le démontre le présent ouvrage, si les types de personnalités, de communautés et de médias qui définissent la contre-culture constituent un nouveau départ pour les Américains, ils constituent également le point final d'une histoire amorcée à la fin des années trente, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. La vision de « l'homme » qui anime les écrits de Marshall McLuhan n'apparaît pas en 1964 mais plutôt aux alentours de 1944. Une idée reçue veut que ce soit la contre-culture américaine qui favorise l'apparition d'environnements multimédias immersifs destinés à renforcer la conscience individuelle et le sentiment

24 NdlT : Littéralement, « être dedans ».

d'appartenance au collectif humain. Or ces formes médiatiques sont en réalité issues de la même volonté de vaincre les forces du totalitarisme que celle qui anime les belligérants forcenés de la guerre froide.

En développant cette thèse, mon travail s'inscrit dans la droite ligne d'un corpus de plus en plus important de travaux qui remettent en cause l'idée que les années soixante représenteraient une véritable révolution de la culture américaine²⁵. Dans la mémoire populaire, les années soixante surgissent comme une vague Technicolor qui balaye des décennies d'une vie américaine morne et ennuyeuse, en noir et blanc. Mais rien ne pourrait être plus éloigné de la vérité. Au début des années quarante, les intellectuels du Committee for National Morale offrent une vision tout à fait radicale des États-Unis. Ils définissent leurs idéaux en opposition à ceux du fascisme et défendent une vision du monde où l'intégration raciale, la tolérance religieuse et sexuelle, et les libertés individuelles sont bien réelles. Après le mouvement des droits civiques apparu dans les années cinquante et soixante, puis les mouvements pour les droits des femmes et des homosexuels dans les années soixante-dix et au-delà, nous avons eu tendance à penser que notre génération était la première à célébrer la diversité comme socle fondateur d'une Amérique idéale. Avec le maccarthysme des années cinquante, nous avons également eu tendance à percevoir l'État comme l'ennemi de cette vision. Mais pour les intellectuels et les artistes qui apparaissent dans le présent ouvrage, la capacité des États-Unis à embrasser cette diversité est justement ce qui les distingue de l'Allemagne nazie, de l'Italie fasciste ou du Japon impérialiste. Pour eux comme pour leurs soutiens au sein du gouvernement fédéral pendant et après la Seconde Guerre mondiale, il est de la responsabilité de l'État de défendre cette diversité, aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'étranger. Et il est de la responsabilité des intellectuels et des artistes de développer des modèles de médias et de favoriser des interactions susceptibles de transformer l'intégration de la diversité en une expérience qui pourra profiter au citoyen lambda.

Il ne s'agit pas de dire que les réseaux constitués par les acteurs qui sont au cœur de ce livre présentent à l'époque une grande diversité. Ce n'est pas le cas. Les chercheurs, les artistes et les responsables gouvernementaux dont nous parlons ici ne comptent dans leurs rangs que très peu de femmes et pratiquement aucun Africain-Américain. Ils

²⁵ Pour aborder cette littérature, citons notamment Belgrad, *The Culture of Spontaneity*; Classen, *Watching Jim Crow*; Joselit, *Feedback*; Kuznick et Gilbert, *Rethinking Cold War Culture*; Monson, *Freedom Sounds*; Spigel, *TV by Design*.

figurent pourtant à l'époque parmi les critiques les plus virulents et les plus célèbres du racisme, du sexisme et de l'intolérance religieuse aux États-Unis. Rien ne permet d'établir avec certitude ce qui motive leurs prises de position, mais le fait qu'un grand nombre d'entre eux soient des réfugiés joue probablement un rôle. Juifs ou artistes modernes, certains ont fui les discriminations dont ils faisaient l'objet dans l'Europe fasciste. Pratiquement tous ont vécu à l'étranger à un moment de leur carrière, et souvent dans des pays où ils appartenaient à des minorités raciales ou religieuses. D'autres caractéristiques peuvent les singulariser. Il en va ainsi du genre : les femmes sont très peu représentées dans les conférences même si, comme Margaret Mead, elles appartiennent à l'élite intellectuelle américaine. Enfin, une partie des personnes décrites ici ont notoirement eu des partenaires homosexuels, et ce à une époque où de telles relations pouvaient conduire tout droit en prison.

Quelles qu'aient été leurs motivations personnelles, les artistes et les intellectuels figurant dans cet ouvrage parviennent à trouver, ensemble, un moyen de militer pour une société où la diversité des individus serait le fondement de la vie collective. Ils appellent également à la création d'une nouvelle sorte de médias environnants, à sources multiples, qui permettrait d'instaurer une telle société. En forgeant l'expression *cercle démocratique* (*democratic surround*), je m'efforce de montrer ce nouveau genre de médias dans toutes ses manifestations. Je veux d'une part souligner une facette méconnue de l'histoire et, à travers elle, proposer une nouvelle perspective sur les origines des multimédias contemporains. Je souhaite d'autre part montrer comment une forme de média qui n'a jamais été formellement identifiée comme telle par ses créateurs a cependant pu exercer une influence considérable, en grande partie parce que le public n'était pas véritablement conscient de sa présence. Le cercle démocratique n'est pas seulement une manière d'organiser les images et les sons ; c'est aussi une façon de penser l'organisation de la société. À travers une grande diversité de communautés et au fil de nombreuses décennies, l'encercllement démocratique offre un ensemble de principes esthétiques et politiques qui doivent permettre d'échafauder de nouveaux projets artistiques et sociaux. C'est un prototype flexible, une sorte d'image presque imperceptible de la façon dont le monde peut fonctionner. Il prend vie à l'occasion sous forme de mots, de performances ou d'expositions dans les musées.

En suivant la piste de l'encercllement démocratique à travers ces différentes modalités, j'ai l'ambition de poursuivre un projet amorcé

dans mon précédent livre, *Aux sources de l'utopie numérique (From Counterculture to Cyberculture)*, qui montre comment la rencontre entre la cybernétique issue du monde scientifique de la guerre froide et les idéaux contre-culturels du mouvement des nouveaux communalistes nous a offert une vision utopique de l'internet et du World Wide Web. Le présent ouvrage remonte plus loin dans le temps pour suivre les pistes entrelacées de l'idéalisme américain et des multimédias, jusqu'à une époque qui précède l'omniprésence de l'informatique, une époque que nous n'associons généralement pas aux multimédias ni à un idéalisme progressiste radical. Mon précédent ouvrage défend l'idée que la contre-culture des années soixante fonde la cyberculture des années quatre-vingt-dix. Dans cette nouvelle étude, je démontre que les conceptions héritées de la Seconde Guerre mondiale relatives à un régime politique américain d'une grande diversité sociale et à un environnement médiatique varié sur le plan sémiotique vont contribuer à la naissance de la contre-culture et aux conceptions du potentiel politique des médias qui l'ont nourrie. En d'autres termes, bien que publié en premier, *Aux sources de l'utopie numérique* fait chronologiquement suite au présent ouvrage.

Mon travail a également pour ambition de montrer comment les médias et la politique s'entremêlent pendant et après la Seconde Guerre mondiale, non seulement sur le plan de la représentation, mais aussi sur le plan de l'attention. Ces dernières années, les chercheurs ont minutieusement démontré de quelle façon les images diffusées à la télévision et au cinéma ont modelé les croyances des Américains au milieu du xx^e siècle et façonné, à travers elles, la politique américaine²⁶. Depuis plusieurs décennies, les historiens de la culture analysent également ce que l'on peut voir dans les films et les programmes télévisés comme autant de fenêtres sur les époques où ils ont été produits. Le présent travail porte toutefois moins sur les images des écrans que sur les relations entre ces images et leurs spectateurs. Pour les créateurs de médias et les théoriciens étudiés ici, l'important ne réside pas seulement dans la capacité des récits ou des images diffusés par les médias à modifier les croyances; il réside également dans le pouvoir des médias à susciter des modes d'interaction particuliers. Pour ces analystes, les modèles de réception des médias imitent et présagent des modèles d'interaction politique. Écouter la radio, voir un film ou déambuler dans une salle qui diffuse des sons et des images:

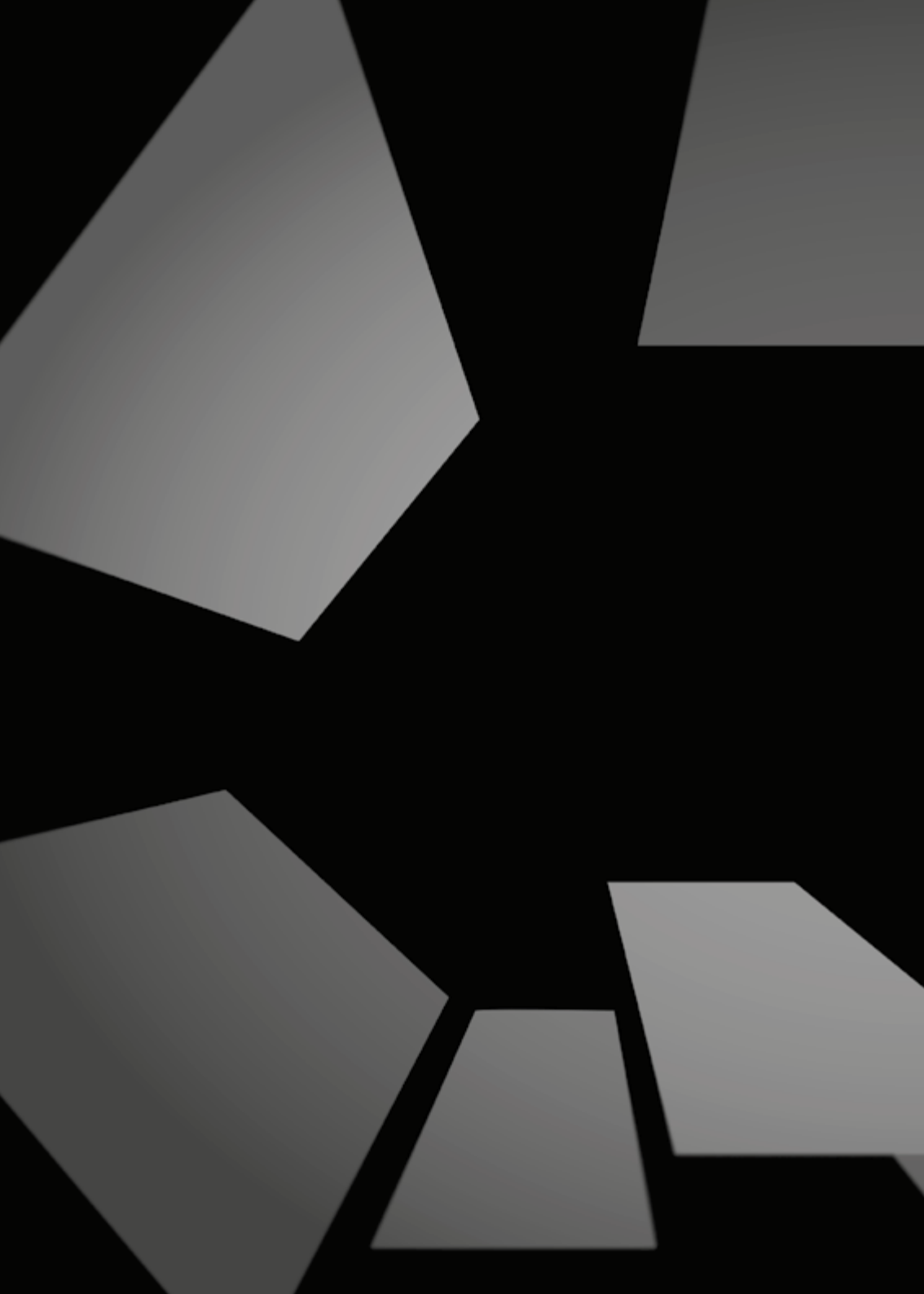
26 Voir Doherty, *Projections of War et Cold War, Cool Medium*; McCarthy, *The Citizen Machine*; Spiegel, *Welcome to the Dreamhouse*.

tout cela revient à exercer des compétences de perception sur lesquelles repose la vie politique, qu'elle soit fasciste ou démocratique²⁷.

Au début de la Seconde Guerre mondiale, les dispositifs d'encercllement démocratique présentaient une alternative puissante aux médias de masse et à la société totalitaire. Dans le même temps, ils constituaient également un virage vers un nouveau mode de contrôle directif aujourd'hui omniprésent dans notre culture. De bien des façons, le paysage multimédia dans lequel nous vivons est la réalisation des rêves d'écrivains comme Margaret Mead ou de designers comme Herbert Bayer. Les écrans nous encerclent. Les sons nous parviennent de tous côtés. Lorsque nous utilisons nos ordinateurs ou nos téléphones, chacun de nous trace son propre chemin à travers un paysage d'images et de sons, et nous pratiquons des modes d'interaction dont dépend la démocratie, si l'on en croit ce que le Committee for National Morale suggérait autrefois. Mais nous le faisons dans des conditions qui ont été établies pour nous par des experts à distance : programmeurs, directeurs des médias, autorités publiques de réglementation. Dans les années quarante et cinquante, nombre d'écrivains voient d'un œil favorable cette gestion experte car elle offre des libertés individuelles interdites par le fascisme. Aujourd'hui, beaucoup continuent à voir cette gestion d'un œil favorable, mais au nom de nouvelles libertés : la liberté de rester en contact avec sa famille ou ses amis éloignés, de travailler en déplacement ou de suivre les épisodes de sa série télévisée préférée.

Toutefois, la grande vision démocratique qui animait au départ ce virage vers des environnements médiatisés, et qui les a sous-tendus tout au long des années cinquante et soixante, a disparu. Le présent travail s'attache à raviver cette vision. L'idéal d'une société radicalement libérale, plurielle et égalitaire existait autrefois là où on ne s'attendrait pas à le trouver : dans les médias, au cœur des institutions intellectuelles, artistiques et politiques dominantes des États-Unis. J'ai écrit ce livre dans l'espoir que cet idéal puisse à nouveau y prospérer grâce aux efforts d'une nouvelle génération.

²⁷ Le présent ouvrage s'appuie sur une littérature de plus en plus abondante concernant la politique de l'attention. Voir par exemple Cray, *Suspensions of Perception* ; Mirzoeff, *The Right to Look* ; Rancière, *Le Partage du sensible*.



Première partie

L'apparition
du cercle
démocratique
dans le contexte
de la Seconde
Guerre mondiale

COLOPHON

Cet ouvrage est composé par Nicolas Taffin. Les caractères utilisés pour le texte et les notes sont de Morris Fuller Benton. Souvenir (1914), teinté d'art nouveau, fut rapidement délaissé pour la modernité au xx^e siècle, mais connut un fort regain d'intérêt dans les années 1970. **Franklin Gothic** (1902) fut employé tout au long du siècle. Les titres sont composés avec Century Gothic, une linéale géométrique plus récente, *mashup* américain fortement inspiré par les conceptions du Bauhaus mais aussi par les caractères américains des années quarante (Sol Hess) et des années soixante-dix (Herb Lubalin).

L'illustration de couverture est réalisée d'après une photographie de la Biosphère de Montréal (arch. Buckminster Fuller) par Guilhermeduartegarcia - Wikimedia Commons Licence CC BY-SA. Les illustrations des intercalaires pour les parties 1 et 2 sont des silhouettes des dispositifs scénographiques imaginés par Herbert Bayer (fig. 3.1. *360 degrés de la vision* p.121) et par Ray & Charles Eames (fig. 8.3. *Think*, p.337).

Achévé d'imprimer en octobre 2016.
Imprimé en France par Caen Repro (14).
Dépôt légal 4^e trimestre 2016.
ISBN 978-2-915825-64-0

Fred Turner

LE CERCLE DÉMOCRATIQUE

Le design multimédia, de la Seconde Guerre mondiale aux années psychédéliques

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne Lemoine.

Préface par Larisa Dryansky.

« Comment faire émerger et s'épanouir une personnalité démocratique ? » Cette question politique se pose avec force aux États-Unis dès la fin des années trente. Elle va fédérer la plus surprenante des alliances, tant pour agir en politique intérieure qu'à l'échelle du globe : une alliance des scientifiques, des techniciens, des artistes et des designers autour de grandes expositions culturelles. La capacité à être ensemble et vivre des émotions collectives tout en préservant son individualité apparaît comme un moyen pour former des individus démocratiques. Mais ces premiers designs multimédias prennent à leur tour le risque de devenir des outils de propagande...

Fred Turner nous entraîne dans un voyage intellectuel qui va de la fin des années trente aux années soixante. Sociologues, psychologues et théoriciens de la communication y retrouvent les artistes du Bauhaus, les grandes expositions, la musique de John Cage, les happenings et l'explosion psychédélique. Ce livre nous offre un nouveau regard critique sur le multimédia, sur les relations complexes entre l'art, les sciences humaines, les utopies démocratiques et la réalité des pouvoirs d'État.



Fred Turner, après avoir été journaliste à Boston pendant dix ans et enseigné au MIT ou à Harvard, est actuellement professeur et directeur des études au département des sciences de la communication de l'université Stanford.

29 €

ISBN 978-2-915825-64-0

<http://cfeditions.com>

imprimé en France

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART



Avec le soutien du



9 782915 825640