Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis, 1950-1968

Artistic exchanges between France and the United States, 1950-1968

Die Kunstbeziehungen zwischen Frankreich und den USA, 1950-1968

Gli scambi artistici tra la Francia e gli Stati Uniti, 1950-1968

Los intercambios artísticos entre Francia y los Estados Unidos, 1950-1968

Sarah K. Rich

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1027>

DOI : 10.4000/perspective.1027

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 535-554

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Sarah K. Rich, « Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis, 1950-1968 », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1027> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1027>

Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis, 1950-1968

Sarah K. Rich

Faire le bilan des études concernant les échanges artistiques entre la France et les États-Unis dans les années 1950 et 1960 n'est pas chose aisée. Les identités des deux pays sont subtilement mêlées depuis les premiers temps de la colonisation de l'Amérique et leurs relations n'ont fait que se resserrer et gagner en complexité après la Seconde Guerre mondiale, avec autant de compréhension que d'animosité de part et d'autre. Cependant, ces relations ne sont pas exclusives ; d'autres pays y ont leur part. Il serait ainsi difficile de comprendre les relations entre la France et les États-Unis au milieu du ^{xx}^e siècle si l'on n'y intégrait, comme point de triangulation, l'Union soviétique. La perte d'influence de Pablo Picasso aux États-Unis durant les années 1950, par exemple, est intimement liée à son appartenance revendiquée au parti communiste, position politique honnie qui explique en partie pourquoi d'autres artistes de premier plan, comme Matisse et plus tard Dubuffet, furent propulsés sur le devant de la scène américaine dans ces mêmes années. C'est également l'époque de la décolonisation, qui s'accompagne d'un certain essoufflement du prestige de la France et de l'expansion concomitante de l'Amérique, ce qui ne fut pas sans effet sur les relations artistiques transatlantiques¹.

Les premières études dans le domaine, comme la grande exposition *Paris-New York : 1908-1968* organisée en 1977 au Centre Georges Pompidou par Pontus Hulten, ne se sont guère attardées sur ces questions et n'ont pas problématisé la notion d'appartenance nationale. En revanche, le catalogue qui accompagnait l'exposition parisienne est devenu un ouvrage de référence – d'ailleurs récemment réédité – en raison de la quantité d'informations que l'on y trouve (*Paris-New York*, 1977 [1991] ; fig. 1). Il rassemble des biographies d'artistes français et américains, s'attachant plus particulièrement aux aventures des uns et des autres sur l'autre rive de l'Atlantique, et fournit en outre une chronologie détaillée d'excellents

Sarah K. Rich est Associate Professor à Pennsylvania State University. Spécialiste de l'art français et américain de la guerre froide, elle a notamment consacré des articles à Jean Dubuffet, Barnett Newman, Mark Rothko et Ellsworth Kelly, pour les revues *October* et *American Art* ainsi que pour l'*Oxford Art Journal*. Elle contribue régulièrement à *Artforum*, où elle traite habituellement de l'art abstrait des années 1950 et 1960.

1. *Paris-New York*, 1977 (1991), catalogue de l'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 1977).

articles historiques signés par des conservateurs de renom, comme Daniel Abadie ou Alfred Pacquement, consacrés à des galeristes ou à d'autres acteurs clés de la relation transatlantique. Notons toutefois que ces articles, plutôt anecdotiques, ne s'intéressent pas aux ramifications plus larges de la relation artistique franco-américaine.

Comment Serge Guilbaut a redéfini l'idée d'échange artistique entre la France et l'Amérique

Aux États-Unis à la même époque, une histoire de l'art différente était en gestation, dont la provocante peinture de Mark Tansey *The Triumph of the New School* (1982, New York, Whitney Museum of American Art ; fig. 2) est une traduction visuelle astucieuse. Empruntant son titre

à l'ouvrage effronté nationaliste d'Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (SANDLER, 1976), Tansey dépeint les relations artistiques de l'après-guerre comme des relations militaires, qui prennent la forme d'une reddition de Paris à New York. Sous l'œil effaré d'André Breton, de Pablo Picasso et des autres éminences de l'École de Paris, Clement Greenberg préside à la signature du traité de capitulation. Jackson Pollock se tient nonchalamment, les mains dans les poches (la manière photoréaliste de Tansey et la composition classique forment un contraste ironique avec l'abstraction qui fut l'arme de la victoire pour l'École de New York). Si les Français ont perdu, c'est en partie du fait de leur retard technologique semble-t-il – ils sont une armée de cavaliers face aux Américains équipés de tanks. Mais le conflit est aussi celui des styles. Les uniformes français sont élégants, seyants et impeccablement coupés ; les Américains sont presque négligés, ils se moquent des bonnes manières et le montrent. Cette opposition met en scène les termes mêmes utilisés par de nombreux critiques des années 1950 pour décrire les différences artistiques entre New York et Paris. On considérait généralement que les artistes français étaient trop classiques, trop élégants, tandis que les Américains étaient simples, directs, plus contemporains, d'où, finalement, leur victoire. Mais la traduction de ce contraste en termes militaires n'est pas seulement allégorique : comme le note Nancy Jachec (JACHEC, 2003), des recherches de plus en plus nombreuses du côté américain commençaient à s'intéresser, dans les années qui ont précédé la réalisation de la toile de Tansey, au rôle de l'art comme arme de propagande durant la guerre froide. L'art américain était devenu, explicitement, un moyen d'accroître l'influence culturelle et politique des États-Unis en France.

2. Mark Tansey, *Triumph of the New York School*, 1984, New York, Whitney Museum of American Art.

Les premiers articles qui s'engagèrent dans cette voie plus politique furent ceux de Max Kozloff, « American Painting during the Cold War » (KOZLOFF, 1973), et d'Eva Cockcroft, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War » (COCKROFT, 1974). Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis subissaient, affirmaient-ils, l'influence de la rhétorique et les idéologies de la guerre froide. Plus précisément,

ces articles montraient que certaines institutions muséales, dont le Museum of Modern Art à New York, collaboraient avec des organismes publics pour utiliser l'art américain comme outil de propagande. Grâce aux liens institutionnels avec le MoMA, qui prêtait des œuvres et proposait son assistance technique et scientifique au Musée national d'art moderne, à Paris, pour des expositions comme *Advancing American Art* (1946-1947) et *12 peintres et sculpteurs américains contemporains* (12 peintres et sculpteurs..., 1953), le gouvernement américain espérait bâtir une sorte de volet artistique complémentaire au plan Marshall, destiné à contrer l'influence soviétique en Europe de l'Ouest².

Emboîtant le pas de ces articles brefs mais influents, Serge Guilbaut écrit alors un ouvrage capital, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (GUILBAUT, 1983 ; fig. 3), qui marqua un tournant dans la discipline et servit de base à de nombreuses recherches ultérieures concernant les relations artistiques entre la France et les États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. Rappelant à son lecteur combien l'intelligentsia américaine avait été déçue par le communisme après le pacte de non-agression germano-soviétique et l'invasion de la Finlande, Guilbaut décrit brillamment la « démarxisation » de la gauche américaine dans les années 1940, par laquelle le marxisme radical des décennies précédentes fit place à un antifascisme idéologiquement plus composite. Durant les années de guerre et celles qui ont suivi, les États-Unis se perçurent comme les sauveurs économiques, politiques et culturels potentiels de l'Europe contre le péril du fascisme d'abord, puis du communisme. Cherchant une forme d'art compatible avec le monde libéral de l'après-guerre, des intellectuels appelèrent de leurs vœux un art qui incarnerait le triomphe américain et se lirait dans le même temps comme l'accomplissement d'un modernisme international. L'expressionnisme abstrait en fut le résultat : un art formellement abstrait qui semblait le seul héritier légitime du modernisme français (désormais mourant) et exprimait toute la vigueur de l'Amérique. Libérée des opinions socialistes des générations précédentes, cette nouvelle abstraction (particulièrement chez Pollock) illustrait, durant les années du plan Marshall, les valeurs que le gouvernement des États-Unis revendiquait également dans sa propagande : liberté d'expression et d'autres libertés individuelles, contre la répression et le contrôle social staliniens (associés au réalisme socialiste). Si Guilbaut se livre peu à l'analyse d'œuvres singulières, il recense méticuleusement les expositions en galerie et cite par centaines les critiques et les archives, montrant comment les Américains ont construit une nouvelle image de New York, héritière du prestige de Paris sur la scène artistique internationale et épice de la liberté.

Rares ont été les tentatives de contredire les thèses de Guilbaut sur l'enrôlement de l'art dans le discours géopolitique au cours des années 1940 et 1950. Stephen Polcari, dans un essai consacré à l'expressionnisme abstrait, *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (POLCARI, 1991), ne convainc guère lorsqu'il en appelle à l'absence de toute intention politique chez les artistes (dont on voit mal comment elles auraient empêché l'utilisation idéologique de leur œuvre). David Galenson de l'université de Chicago (GALENSON, 2002), est plus original : il se livre à une analyse statistique des manuels d'histoire de l'art en France pour conclure que, puisque les œuvres de Dubuffet et de Klein y sont reproduites plus

3. Traduction anglaise de GUILBAUT, 1983 : *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, 1985.

souvent que celles Pollock et Warhol, New York a échoué, finalement, à subtiliser l'idée d'art moderne. Une étude comme celle de Galenson, aussi intéressante soit-elle, n'est pourtant pas essentielle : plusieurs expositions et études ont déjà démontré l'abondance et la vitalité de l'art français pendant la guerre froide (AFTERMATH, 1982 ; VIATTE, 1984 ; BERTRAND DORLÉAC, 2004, 2010 ; GUILBAUT, 2008). L'enjeu est plutôt celui de l'idéologie, de la construction d'un récit officiel qui constate, pour des raisons politiques, que l'art américain représente un paradigme nouveau et suprême.

Le paradigme de Guilbaut comporte, convenons-en, des avantages et des inconvénients. Si ses conclusions sont justes (comme l'admettent la plupart des chercheurs), il existe néanmoins une limite à ce que l'histoire peut dire des raisons et des manières pour lesquelles et par lesquelles les objets d'art sont ce qu'ils sont. Méthodologiquement, ce type de recherche définit un champ de l'histoire de l'art où les archives sont exploitées avec science, où les réponses critiques sont scrutées à l'aune des présupposés culturels, où les articulations politiques du discours artistique sont comparées avec un indéniable talent aux grandes périodes rhétoriques de la guerre froide. Mais cette histoire de l'art (à quelques exceptions près toutefois, et significatives) n'est pas de celles qui s'attachent longuement et soigneusement à la structure et à la forme d'œuvres singulières, pas plus que l'on n'y trouve l'application rigoureuse de méthodes philosophiques destinées à enrichir ou à problématiser le processus d'interprétation.

Quoi qu'il en soit, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* est devenu l'un des textes les plus marquants de l'histoire de l'art de l'après-guerre, et son influence non seulement perdure mais s'étend. On remarquera notamment ce que Jachec doit à Guilbaut – comme à Cockroft et à Kozloff également – dans son étude de l'impact politique international de l'expressionnisme abstrait (JACHEC, 2000). Particulièrement intéressant au regard des thèmes développés dans la présente recension apparaît son article sur « Transatlantic and Cultural Politics in the Late 1950s: the Leaders and Specialists Grant Program » (JACHEC, 2003), dans lequel elle exploite des documents concernant le programme de subventions accordées aux « dirigeants et spécialistes » (LSGP) qui venaient alors juste d'être déclassifiés. Jachec montre que la promotion de l'expressionnisme abstrait en Europe de l'Ouest relevait certes d'une approche globale mais pouvait aussi refléter des choix politiques ciblés. Ainsi le soutien du LSGP à l'expressionnisme abstrait était-il secrètement destiné à renforcer le lien transatlantique grâce à l'aide de conservateurs et d'officiels européens. On pourra également consulter à ce propos l'article « The Launching of American Art in France » de Gay McDonald (MCDONALD, 1999 ; voir aussi MCDONALD, 2004), qui reprend nombre des méthodes de Guilbaut en s'intéressant plus spécialement au rôle du Musée national d'art moderne et à la stratégie de son directeur Jean Cassou, soucieux de ne pas trop mettre en valeur la provenance d'œuvres prêtées par le Museum of Modern Art pour les expositions parisiennes des années 1950 (voir également SIVARD, 1984 ; ELDERFIELD, 1995).

Au cours des vingt dernières années, Guilbaut a publié nombre de sources supplémentaires qui donnent plus de détails sur les dynamiques artistiques entre la France et les États-Unis au cours des années 1950. Si *Comment New York vola l'idée d'art moderne* est écrit du point de vue de l'Amérique, ses études ultérieures envisagent d'une façon plus équilibrée la relation entre les deux pays. Son article « Postwar Painting Games, the Rough and the Slick », dans le recueil *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (GUILBAUT, 1990) analyse cette relation, où les deux pays souffrent d'une « étrange incompréhension l'un envers l'autre » et se partagent les rôles suivant une dichotomie trop simple, les Français censés faire un art classique et superficiel à force d'élégance et d'habileté, tandis que les Américains s'épanouiraient dans le brut.

On peut aussi consulter sa contribution au numéro spécial des *Yale French Studies* consacrés à la France des années 1950, « 1955 : The Year the Gaulois Fought the Cowboy » (GUILBAUT, 2000), qui analyse en une vingtaine de pages très denses les réactions françaises face à l'invasion artistique américaine. Guilbaut s'intéresse là aux réponses critiques face à la perte d'influence de la France, perçue sinon réelle, sur la scène artistique internationale. Des critiques comme Michel Tapié, explique Guilbaut, encouragèrent l'échange international en organisant des expositions et en prenant position dans leurs articles pour une pollinisation mutuelle des styles entre l'Amérique et la France (TAPIÉ, 1952a) mais aussi d'autres pays, par exemple le Japon et l'Italie. Au contraire, le vétéran surréaliste André Breton et le critique Charles Estienne adoptèrent une attitude plus combative face à l'idée de plus en plus prégnante de la France comme prisonnière de son héritage classique (ESTIENNE, 1950). Estienne, explique Guilbaut, avait découvert des textes soutenant que les pièces celtiques et gauloises déconstruisaient les représentations figurant sur des pièces grecques ; il croyait du même coup avoir mis la main sur le paradigme qui permettrait de revigorer l'abstraction « lyrique » française. Cette abstraction lyrique devait être, pour Estienne, un art abstrait qui ne succomberait pas aux stéréotypes de la stérilité française, mais qui incarnerait plutôt un élan primitif venu de l'ancienne Gaule, une peinture, pensait-il avec Breton, qui fût un puissant reconstituant de l'art français, et lui eût permis de reprendre l'avantage sur le champ de bataille (voir également HARRIS, 2005, pour une analyse de l'esprit « gaulois » dans la peinture abstraite française et le contexte de la guerre froide).

Le travail de Guilbaut s'accorde avec nombre des études historiques qui se sont penchées sur la rivalité franco-américaine dans la période d'après-guerre. Bien qu'ils ne relèvent pas du champ de l'histoire de l'art, ces travaux n'en déterminent pas moins le contexte dans lequel l'art était produit, exposé et critiqué, dans une compétition internationale pour l'importance et la prééminence. Ainsi le très recommandable ouvrage de Richard Kuisel, *Seducing the French: The Dilemma of Americanization* (KUISEL, 1993), examine le choc entre le consumérisme américain et ce que l'on n'appelait pas encore l'« exception culturelle » française, à travers une série de cas concrets. Le livre montre comment communistes, gaullistes et catholiques « de gauche » ont uni leurs forces à la fin des années 1940 pour alerter le peuple français sur les dangers de l'hégémonie politique et culturelle américaine. Des intellectuels, craignant le développement d'un consumérisme rampant et inculte, mirent en garde contre le risque de voir servir à table, sous l'influence de l'Amérique et du plan Marshall, du Coca-Cola en lieu et place du vin – la plus française des boissons – ou de voir la façade de Notre-Dame se couvrir d'enseignes publicitaires. Le souffle de cette rhétorique exacerbait la rivalité franco-américaine dans les arts, et les États-Unis, dans le déplacement de la capitale artistique mondiale de Paris à New York, étaient considérés comme l'usurpateur vulgaire ou l'agent contaminateur du modernisme français d'après-guerre (voir aussi PELLIS, 1997). Très fouillée, l'étude de Harvey Levenstein *We'll Always Have Paris: American Tourists in France since 1930* (LEVENSTEIN, 2004) analyse avec méthode les séjours touristiques des Américains en France, depuis le milieu jusqu'à la fin du XX^e siècle, à l'aune de catégories comme le genre, la classe, la race ou les opinions politiques, en même temps qu'il tente de saisir la réaction ambivalente des Français devant cette invasion bien intentionnée.

It's So French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture de Vanessa Schwartz (SCHWARTZ, 2007) vient rectifier les travaux antérieurs qui avaient tendance à considérer de façon trop univoque le trafic cinématographique d'une rive à l'autre de l'Atlantique. Contrairement aux histoires du cinéma qui ressassent généralement les figures de la

domination américaine et de la résistance européenne, Schwartz cherche, selon ses propres termes, à « redonner à la France sa place légitime quoique négligée – et à Paris en particulier – dans le développement du consumérisme et de la culture de masse »³. Elle affirme qu'émerge en France, après les années 1950, une collaboration étroite avec l'industrie cinématographique américaine qui est en décalage complet avec le protectionnisme culturel officiellement revendiqué par le gouvernement français. La conséquence en est une culture cinématographique plus cosmopolite. Le festival de Cannes, par exemple, projette non seulement des films du monde entier, mais entretient une culture du vedettariat international, dans laquelle le poids des médias est un ingrédient déterminant. Surtout, par une lecture attentive de la pléthore de films américains qui, du début des années 1950 au début des années 1960, puisent allègrement dans la culture française (*An American in Paris*, *Gigi*, *Funny Face*), Schwartz montre comment une certaine idée de la *frenchness* s'est fondue dans l'imaginaire américain.

Conflit ou collaboration ? La réponse des conservateurs

Dans son imposante contribution au catalogue de l'exposition *Sota la bomba: el jazz de la guerra d'imatges transatlàntica, 1946-1956* (GUILBAUT, 2007a ; fig. 4), Guilbaut offre une synthèse de sa réflexion entamée presque trente ans plus tôt et en propose des prolongements (comme il fait également dans son récent article « Disdain for the Stain: Abstract Expressionism and Tachisme » [GUILBAUT, 2007b], dans lequel il marque plus d'intérêt pour les peintres proprement dits et pour leurs différences stylistiques que dans ces précédents travaux). Organisée par Guilbaut et Manuel Borja-Villel au Museu d'Art Contemporani de Barcelone (MACBA),

l'exposition *Sota la bomba* rassemble des matériaux politiquement connotés – œuvres d'art, documents et artefacts issus de la culture populaire – produits dans la décennie suivant les essais nucléaires américains du programme Crossroads sur l'atoll pacifique de Bikini en 1946. Le champ de l'exposition est très vaste : l'art et la Bombe, le discours culturel franco-américain au cours de la guerre froide, les relations complexes et fluctuantes du modernisme avec la culture populaire en plein avènement du consumérisme, l'art et la haute couture, l'art et le communisme, l'art et le jazz, et même l'art et l'existentialisme. En fin de compte, l'exposition englobe tout ce que fut la marche funèbre du modernisme après la fin de Seconde Guerre mondiale et qui prit fin au seuil de ce que l'on a appelé la néo-avant-garde.

4. *Sota la bomba...*, 2007 :

a. Vue de l'exposition présentée au Museu d'Art Contemporani, Barcelone ;

b. Présentation de documents dans le catalogue, p. 316-317 : Essai nucléaire sur l'atoll de Bikini, 1946 ; Victimes de la bombe atomique, Kikoyshi, Kikkawa, Hiroshima, 1947 ; L'amiral Blandy et son épouse célébrant l'« Opération Crossroads » avec un gâteau dont la forme rappelle le champignon atomique, 1946 ; Femmes en bikinis, vers 1946 ; La danse atomique, 1950.

Guilbaut donne au catalogue un texte ambitieux, au ton vibrant. Dans les premiers paragraphes de ce qui se lit parfois comme un manifeste, il convoque le spectre de Clement Greenberg. Il écrit : « L'un des objectifs premiers de cette exposition est de décoloniser l'œil occidental. L'idée, c'est finalement que nous puissions déambuler dans la culture de l'immédiate après-guerre sans œillères formelles ». Plus loin, il souhaite que l'exposition brise « le sacro-saint cube blanc de la galerie et la camisole des traditions formelles pour le moins prégnantes du connaisseur »⁴. Jonathan Katz en fait la remarque dans l'article qu'il consacre à l'exposition dans *Art in America* : elle aurait été très difficile à monter aux États-Unis, où l'accent est mis sur la singularité des artistes et des mouvements, et où on présente très peu de documents secondaires ou archivistiques qui puissent politiser les œuvres ou distraire de quelque manière que ce soit de leur autonomie formelle (KATZ, 2008). L'ouvrage qui accompagne l'exposition *Sota la bomba* ressemble d'ailleurs plus à un manuel qu'à un catalogue, avec de nombreuses sources primaires – on y entend notamment la voix des critiques de l'époque, Charles Estienne, Michel Tapié et Clément Greenberg – mais aussi secondaires et plus récentes, par exemple sur les expériences des artistes afro-américains dans le Paris d'après guerre. On y trouve de belles reproductions d'œuvres de Wols, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Jackson Pollock, Alfonso Ossorio et de nombreuses autres figures majeures des années 1950.

Sota la bomba est le dernier exemple en date de plusieurs expositions européennes où l'échange franco-américain est présenté comme une sorte de bataille, non exempte parfois d'une certaine reconstruction idéologique de la part d'organismes soucieux de redorer le blason de l'art français. Il est remarquable que pratiquement aucune exposition franco-américaine de la taille de *Sota la bomba* ou de *Paris-New York* ne se soit tenue aux États-Unis, en partie, doit-on supposer, parce que chercheurs et conservateurs y sont parfaitement satisfaits du scénario dominant de la suprématie artistique incontestée de l'Amérique.

Pas plus que *Sota la bomba*, l'exposition *Paris: Capital of the Arts, 1900-1968* (Paris..., 2002) n'a pas été présentée aux États-Unis ou en France, mais en Angleterre et en Espagne (en terrain neutre, pourrait-on dire, susceptible donc d'apporter une bouffée d'objectivité, quoique le travail de Guilbaut soit toujours diplomatiquement polémique). Les deux derniers chapitres de *Paris: Capital of the Arts* nous concernent directement. Ils sont signés par deux grands spécialistes du domaine, Sarah Wilson pour « Paris in the 1960s: Towards the Barricades of the Latin Quarter » et Éric de Chassey pour « Paris-New York: Rivalry and Denial ». Le second offre un exposé condensé mais détaillé de la rivalité entre les deux métropoles durant l'après-guerre. L'article de Sarah Wilson s'attache plutôt aux politiques distinctes mises en œuvre par le pop américain et l'avant-garde française au début des années 1960. Si un *ethos* du *cool* prévaut alors chez les Américains, affirme-t-elle, les Français – notamment les situationnistes, les artistes « décolleurs » et les nouveaux réalistes – privilégient des pratiques plus engagées qui favorisent une lecture plus politique de leur œuvre.

Cette tendance à comparer et à hiérarchiser les degrés de conscience politique des artistes d'une rive à l'autre de l'Atlantique, récurrente dans la recherche, remonte à l'une des premières publications de Benjamin Buchloh, « Formalism and Historicity – Changing Concepts in American and European Art Since 1945 », publiée pour la première fois en 1977 et récemment rééditée dans le catalogue de l'exposition *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto entre ready-made y espectáculo*, présentée en 2010 au musée Reina Sofía à Madrid (*Nuevos Realismos*, 2010, p. 77-97). Buchloh s'y livre, comme on le sait, à une série de comparaisons

– Mathieu contre Pollock, Kaprow contre Klein – qui confronte les artistes les uns aux autres selon leur degré de compromission ou de radicalité. Pour Buchloh, Pollock était parvenu à créer des formes qui traduisaient une relation dialectique avec le capitalisme : si ses peintures incarnaient la liberté accrue offerte par le capital, ils symbolisaient en même temps le décentrement de la subjectivité auquel condamne son règne. Mathieu, en revanche, conservateur par excellence, esquissait des « gestes gelés », des combinaisons ésotériques qui ne se donnaient pas la peine de problématiser le régime dans lequel elles étaient produites. À partir du milieu des années 1950, pourtant, le courant s'inverse. Judd, dit Buchloh, réduit l'histoire de l'abstraction et son héritage politique à des questions purement formelles, tandis que des artistes comme les « décolleurs » ou Daniel Buren demeurent « plus préoccupés par les conditions régissant la réalité sociale que par un idéal abstrait de production culturelle »⁵. Trente ans après, on peut remettre en cause les classements opérés par Buchloh (des travaux plus récents nous inclinent à voir ce que des minimalistes comme Donald Judd pouvaient avoir de radical politiquement ; REEVE, 1992), mais l'énergie qu'il déploie dans son argumentation pousse encore de jeunes chercheurs à examiner les productions de l'après-guerre en fonction de leur capacité ou de leur disposition à critiquer (ou à réaffirmer) l'idéologie capitaliste.

D'autres expositions, en France, ont aussi interrogé les points communs et les différences entre artistes français et américains du début des années 1960, mais pour la plupart sans la richesse ni la hardiesse des premiers textes de Buchloh. *De Klein à Warhol : face-à-face France/ États-Unis* (De Klein À Warhol..., 1997) fit ainsi preuve d'une timidité paradoxale. On y présentait des pièces françaises et américaines des années 1950 et du début des années 1960 puisées aux sources de deux grandes collections, celle du Musée national d'art moderne (MNAM) et celle du Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice (MAMAC). Le ton du catalogue laisse entendre qu'il défend une cause ou demande raison d'une offense. Les articles sont courts et semblent voués au noble projet de sortir l'art français des ténèbres où il est plongé depuis que l'Amérique a « volé » l'idée d'art moderne. Mais les dés sont pipés : puisque les pièces exposées proviennent des collections permanentes de deux musées français, les compétiteurs américains sont souvent représentés par des œuvres d'importance secondaire, parfois même des œuvres sur papier, tandis que leurs adversaires français s'y parent de leurs travaux les plus somptueux. L'ouvrage retient cependant l'attention pour un entretien avec le légendaire conservateur et commissaire d'exposition Pontus Hulten, qui commente le tour qu'ont pris les échanges artistiques transatlantiques depuis l'exposition séminale de 1977, *Paris-New York*.

Avec un spectre plus large, l'énorme exposition *Les Années Pop : 1956-1968* (*Années Pop...*, 2001), organisée au Centre Georges Pompidou par Catherine Grenier, proposait plus de trois cents œuvres – peintures, sculptures, installations et assemblages, performances et films – françaises (à l'étrange exception d'Yves Klein) et américaines, mais aussi italiennes,

suédoises, britanniques ou allemandes. Le catalogue est en lui-même une merveille de design (fig. 5) : la bouche détournée de la Marilyn de Warhol sur fond rose, argenté ou doré en couverture et, à l'intérieur, plus de cent vingt-six typographies différentes comme l'a noté David Anfam, qui s'amuse : « Le lire

5. *Années Pop...*, 2001 :
a. Couverture argentée avec la bouche de Marilyn ; b. Page intérieure consacrée à l'année 1963.

serait naïf [...]. C'est plutôt (comme pour beaucoup qui lancent des effets de mode) un objet de plaisir passager, destiné à être feuilleté » (ANFAM, 2001, p. 392). Le trait est un peu forcé. Car l'article comparatiste de Catherine Grenier analyse avec succès la volonté partagée d'une rive à l'autre de l'Atlantique, parmi les artistes pop comme parmi les nouveaux réalistes, de briser les barrières entre l'art et la vie, quoiqu'avec des stratégies différentes (les artistes pop américains étant plus attachés aux modes traditionnels de figuration) ; Jean-Michel Bouhours, quant à lui, livre une analyse fine, quoique succincte, de la production cinématographique internationale sur la période. Cela dit, Mark Francis, organisateur de l'exposition, confesse dans la préface du catalogue que son projet était de produire une sorte de « poster » – un collage géant où la juxtaposition brutale d'œuvres des années 1960, qu'elles viennent des États-Unis, de France ou d'ailleurs, pourrait recréer la dynamique de l'époque.

Ambassadeurs et expatriés américains à Paris

Si, pour beaucoup, Paris avait déjà cédé le pas à New York dans son rôle de capitale mondiale des arts, de nombreux artistes américains choisirent de s'y installer dans les années d'après-guerre. Ils avaient à cela de multiples raisons. Certains de ces expatriés étaient des soldats démobilisés bénéficiaires du projet de loi « G.I. Bill » qui leur octroyait des bourses d'études. Un certain nombre de ces artistes étaient des Afro-Américains, venus chercher en France un refuge contre la ségrégation raciale qui, aux États-Unis, leur interdisait le succès. Arrivés en France, ils furent souvent surpris par le rationnement, encore en vigueur à Paris. Ces artistes se réjouissaient pourtant de voir s'ouvrir à eux les portes de l'École des Beaux-Arts ou des ateliers privés animés par des membres de l'École de Paris, ceux de Fernand Léger et d'Ossip Zadkine notamment ; ils fréquentaient le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et le Musée de l'Homme, qui possédait d'importantes collections d'art africain.

Explorations in the City of Light: African American Artists in Paris, 1945-1965, au Studio Museum de Harlem (*Explorations...*, 1996), fut la première exposition consacrée à l'art produit par la diaspora afro-américaine dans la période suivant la Seconde Guerre mondiale. Elle présentait les œuvres de sept artistes : Barbara Chase-Riboud, Ed Clark, Harold Cousins, Beauford Delaney, Herbert Gentry, Lois Mailou Jones et Larry Potter. Oliver Harrington, l'un des artistes les plus reconnus et les plus marquants de ceux qui travaillèrent à Paris dans ces années-là, était malheureusement absent car, ni peintre ni sculpteur, il était caricaturiste et dessinateur de presse. Avoir négligé Romare Bearden, sans doute l'un des artistes afro-américains les plus importants de l'après-guerre, est tout aussi malheureux. Cette omission, toutefois, n'est pas tant du fait des organisateurs de l'exposition que de l'artiste lui-même : parti à Paris en 1950, il n'y reste que neuf mois et inaugure alors la période la moins productive de sa vie artistique, dont ne subsistent que quelques fusains. Quoi qu'il en soit, cette exposition eut le grand mérite de rassembler des toiles vibrantes et ambitieuses, rarement montrées – on pense notamment à Jones et à Delaney, présent avec certains de ses plus beaux portraits. Le catalogue de l'exposition offre une documentation de première main, qui comprend des récits par les artistes de leur séjour à l'étranger ainsi qu'un choix de textes des grandes figures littéraires afro-américaines de l'époque, comme James Baldwin. On y trouve aussi des notices consacrées au contexte culturel dans lequel évoluaient ces expatriés et à l'art moderne dans la capitale française au milieu du siècle, dues respectivement à Michel Fabre et à Peter Selz. Dans une belle préface, la commissaire d'exposition, Valerie Mercer, fournit les précisions nécessaires sur les opportunités mais aussi sur les difficultés que les artistes expatriés rencontrèrent à Paris.

L'année même de l'exposition au Studio Museum, Tyler Stovall (historien de formation, et non historien de l'art), publiait un ouvrage au titre très similaire, *Paris Noir: African Americans in the City of Light* (STOVALL, 1996), qui s'attache autant à la littérature qu'à l'art proprement dit, et qui embrasse une période plus large, de la Première Guerre mondiale à la fin des années 1990. Si l'on y trouve malheureusement plus d'informations sur James Baldwin, Richard Wright ou Chester Himes que sur Beauford Delaney, les recherches de Stovall sur ce qui constituait le quotidien de la communauté afro-américaine en exil, tant rive gauche que rive droite, sont inestimables. Il sonde plus particulièrement la façon dont la complexité de l'identité raciale en France est perçue par les Afro-Américains. Dans les années 1950 et 1960, le colonialisme et les mauvais traitements subis par les minorités raciales en France ternissent l'image de Paris aux yeux des Afro-Américains opprimés. Si les Français semblent désireux et même anxieux d'offrir un havre dans leur propre patrie à ceux qu'ils considèrent comme des victimes de la ségrégation, les Parisiens se montrent de plus en plus agressifs envers les immigrants venus des colonies françaises. Ainsi exigeait-on implicitement des Afro-Américains séjournant à Paris qu'ils ne participent pas aux manifestations dénonçant le sort des Nord-Africains et des autres populations « immigrées ». S'il était de bon ton qu'ils dénoncent le racisme américain, le racisme français ne faisait pas partie des sujets sur lesquels on les encourageait à s'exprimer publiquement. C'est dans ce contexte que travaillaient les artistes afro-américains – un environnement accueillant pour les Noirs, à condition qu'ils ne soient pas issus de l'(ancien) empire colonial et qu'ils ignorent (du moins qu'ils taisent) les mauvais traitements réservés autour d'eux aux (anciens) colonisés. Stovall examine de plus près encore le rapport des expatriés afro-américains à la condition post-coloniale en France (STOVALL, 2000), tandis qu'Eileen Julien propose une comparaison des idées de Franz Fanon et de Richard Wright à propos de décolonisation (JULIEN, 2000).

Des monographies ont aussi contribué à une meilleure connaissance des artistes afro-américains à l'étranger. Il en est ainsi des articles rassemblés à l'occasion de l'exposition *Beauford Delaney: From New York to Paris*, qui s'est tenue au Minneapolis Institute of Arts (*Beauford Delaney...*, 2004), parmi lesquels une excellente chronologie de Sylvain Briet (ami personnel du peintre) et une analyse en profondeur du travail de Delaney à Paris, due à l'organisatrice de l'exposition, Patricia Sue Canterbury, fruit d'une attention méticuleuse portée aux archives et d'une lecture particulièrement perspicace des objets. Dans le même volume,

Michael Plante se livre à une passionnante exégèse de la période abstraite de Delaney en France (fig. 6), décrivant les œuvres en termes leur « silence » – l'abstention de toute description étant comme une sorte de résistance muette.

On ne saurait trop déplorer que l'excellente thèse de Michael Plante (PLANTE, 1992) sur les Américains expatriés en France après guerre (parmi lesquels émergent les figures de Delaney, Sam Francis, Joan Mitchell et Ellsworth Kelly) ait attendu si longtemps pour paraître sous forme d'un livre, intitulé *Paris's Verdict: American Art in France, 1946-1958* (PLANTE, à paraître). Des morceaux en ont toutefois été portés à la connaissance du public, sous forme de courts articles. Ainsi, dans « Fashioning Nationality: Sam Francis, Joan Mitchell and American Expatriate Artists in Paris in the 1950s » (PLANTE, 2004), Plante note que les critiques

6. Beauford Delaney, *Chartres*, 1954, coll. part. [*Beauford Delaney...*, 2005, p. 84].

français avaient tendance à considérer Mitchell et Francis comme « demi-français » – des figures de seuil qui avaient perdu leurs références artistiques américaines et, quoique n'étant pas tout à fait françaises elles-mêmes, rendaient hommage au modernisme français. Cela en dépit du fait, observe Plante, que Francis et Mitchell avaient manifesté une sensibilité très différente à l'influence française : si Francis trouva dans l'œuvre de Matisse des résonances profondes, Mitchell ne faisait pas mystère d'avoir pris ses distances avec l'héritage des maîtres français, notamment avec Monet.

C'était une période, nous rappelle Plante, que les Français qualifiaient souvent de « seconde occupation ». En ce début des années 1950, une nouvelle vague d'Américains traversait l'Atlantique en pèlerinage, comme Gene Kelly dans le film *Un Américain à Paris*, aspirant à l'hédonisme français, au romantisme et, pour de nombreux peintres, à l'authenticité artistique. Plusieurs expositions se sont penchées, ces dernières années, sur les trajectoires singulières de ces pèlerinages. *Sam Francis: les années parisiennes, 1950-1961* (Sam Francis, 1995), présentée au Jeu de Paume en 1995, offrait une excellente sélection des travaux parisiens de l'artiste et rassemblait pour le catalogue une série d'articles extraordinairement pénétrants. Un article de Pierre Schneider (organisateur de l'exposition) y considère la fonction de l'« infini » dans l'œuvre de Francis, particulièrement dans le contexte du modernisme, tiraillé entre différentes conceptualisations du fond et de l'arrière-plan qui mettent en jeu, voire suppriment, la notion d'infini. De son côté, Éric de Chassey y interroge les rapports subtils que Sam Francis cherche à maintenir avec l'œuvre de Matisse⁶.

Autre catalogue monographique qu'il nous faut mentionner : le volume accompagnant la rétrospective *The Paintings of Joan Mitchell* au Whitney Museum en 2002 (*Paintings...*, 2002). L'introduction de Jane Livingston y aborde la biographie de l'artiste, insistant (quoique brièvement) sur son séjour en France, mais c'est l'article captivant de Linda Nochlin sur la fonction de la « rage » dans la peinture de Mitchell (et dans l'expressionnisme abstrait en général) qui emporte l'enthousiasme. Le catalogue de Françoise Bonnefoy pour l'exposition *Joan Mitchell* au Jeu de Paume en 1994 (*Joan Mitchell*, 1994) apporte au chercheur plus d'informations et de détails sur le travail du peintre en France. Quant au catalogue *Joan Mitchell: Leaving America, New York to Paris, 1958-1964* (*Joan Mitchell*, 2007), publié pour la petite mais mémorable exposition de la galerie Hauser & Wirth à Londres, il s'intéresse aux premières années de Mitchell en France. La notice concise d'Helen Molesworth offre de belles descriptions et une lecture rapprochée des peintures qui marquent l'orientation nouvelle que prend alors la production de l'artiste : des toiles qui s'éloignent des compositions d'ensemble aériennes pour acquérir une matérialité plus brute (voir aussi BERNSTOCK, 1988).

Le plus important des expatriés américains des années 1950 est bien sûr Ellsworth Kelly. Les années qu'il passa en France, entre 1948 et 1954, comptent parmi les plus prolifiques et les plus créatives, puisque ce sont celles pendant lesquelles il commence à réaliser les abstractions aux lignes claires qui en ont fait l'un des maîtres de l'art contemporain (fig. 7). Le catalogue de l'exposition du Jeu de Paume *Ellsworth Kelly : les années françaises, 1948-1954* (*Ellsworth Kelly*, 1992) comprend l'article le plus marquant sans doute de tous ceux écrits sur l'artiste, « Ellsworth Kelly en France ou l'anti-composition dans ses divers états », signé Yve-Alain Bois, dans lequel l'auteur décrit différentes techniques d'appropriation de la forme (par le tracé notamment), en tant qu'elles servent à éliminer la « touche » (la marque de l'artiste) et à déconstruire les

7. Ellsworth Kelly, *Tables entassées*, 1949, collection de l'artiste [Ellsworth Kelly, 1992, p. 31].

choix qui président généralement à la composition. Cet article, outre qu'il introduit une problématique récurrente dans les recherches de Bois, est un texte crucial dans l'histoire et la théorie de l'abstraction, et dans l'histoire de l'art de l'après-guerre plus généralement. Dans le même catalogue, un article d'Alfred Pacquement guide le lecteur, avec sûreté et précision, dans l'œuvre produite par Kelly à cette époque, dont il s'avère l'indispensable introduction.

Là encore, en l'occurrence dans le chapitre consacré à Kelly, la thèse de Michael Plante apporte une contribution décisive à l'état de la recherche dans ce domaine, notamment parce que c'est l'une des rares sources à s'intéresser à la sexualité de l'artiste. On pourra lire aussi sa contribution à la revue du Smithsonian American Art Museum, *American Art* (PLANTE, 1995), dans laquelle Plante analyse comment les mouvements politiques de gauche des années 1950 en France influencèrent les installations et les peintures murales de Kelly. Selon Plante, c'est en réfléchissant à ces idées et à leurs implications pour la fonction sociale de la peinture murale que Kelly en est venu à comprendre la peinture comme chose éphémère.

Kelly a souvent affirmé que Matisse n'avait eu aucune influence sur lui lorsqu'il était à Paris (il reconnaît plus volontiers l'influence de Jean Arp ; voir D'ORGEVAL, 2002) ; mais Éric de Chassey a mis au jour des lettres datant des années parisiennes dans lesquelles l'artiste américain exprime ouvertement son enthousiasme après avoir vu des œuvres de Matisse. Sur l'importance de Matisse dans le travail de Kelly, on pourra encore consulter la contribution de Chassey au catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, *Henri Matisse, Ellsworth Kelly : dessins de plantes* (Henri Matisse, Ellsworth Kelly..., 2002).

Certains artistes, au premier rang desquels Robert Rauschenberg, eurent aussi des échanges féconds avec la France sans pour autant s'expatrier. L'article souvent cité de Laurie Monahan sur le triomphe de Rauschenberg à la biennale de Venise en 1964 (MONAHAN, 1990) rappelle le scandale qu'il a suscité. Les officiels français pensaient que les Américains avaient fait pression sur les juges et interprétaient ce premier prix comme le signe brutal de l'hégémonie politique et culturelle rampante de l'Amérique. La thèse récente d'Hiroko Ikegami (IKEGAMI, 2007) retrace l'activité internationale de Rauschenberg, consacrant un chapitre aux performances réalisées au théâtre de l'ambassade américaine à Paris avec Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et Jasper Johns.

À la tête de l'invasion française, de Matisse et Dubuffet à Duchamp

Quelques grandes figures des années 1950, Henri Matisse au premier chef, incarnent l'influence française sur l'art américain. L'étude érudite de John O'Brian, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse* (O'BRIAN, 1999 ; fig. 8) couvre toute la carrière du peintre telle qu'elle a été perçue sur la rive gauche de l'Atlantique. Les derniers chapitres sont particulièrement éclairants sur l'art de l'après-guerre ; O'Brian y considère la curieuse évolution de la réputation de Matisse aux États-Unis. Dans les années 1920 et 1930, l'artiste, souvent décrié, apparaissait comme un sybarite, un play-boy du monde de l'art. O'Brian note que dans la description de Matisse donnée par Thomas Craven en 1934, l'accusation d'hédonisme se noie dans une certaine francophobie ; il raille notamment l'esthétique de l'« odalisque en chambre d'hôtel », typique du « ravissement charnel de l'homme français »⁷. Pourtant, dans les années qui précèdent et suivent la Seconde Guerre mondiale, l'attention se détourne de la séduction exercée par les sujets pour se porter sur la sensualité des surfaces de la peinture, ce qui fait de Matisse l'une des références maîtresses de l'expressionnisme abstrait. En outre,

si l'indifférence de Matisse à la question sociale scandalisait le public des années 1930, partisan d'un art plus radical, elle devenait un atout dans une période plus « centriste ». De fait, affirme O'Brian, après la guerre, l'hédonisme de Matisse pénètre plus facilement le marché, en partie parce qu'il rejoint le consumérisme qui se développe au même moment : « Le plaisir est une éthique de la consommation, rappelle O'Brian, et dans les années 1950, les États-Unis connaissaient une économie d'abondance qui encourageait la consommation »⁸. L'estime croissante dans laquelle Clement Greenberg tient Matisse après guerre est plus complexe. À la fin des années 1940, Greenberg (qui a toujours été plus réceptif au travail de Picasso) loue en Matisse l'esprit « pastoral ». O'Brian explique cette curieuse terminologie en la reliant à l'engagement qui fut toujours celui de Greenberg en faveur de l'autonomie artistique. Pour le critique, l'artiste d'avant-garde, à l'instar du berger de la poésie pastorale, rejette la société et vit en marge, même s'il ne lui ôte pas sa confiance et profite de la stabilité relative de cette société. Les toiles pastorales pleines de charme de Matisse sont, du point de vue de Greenberg, l'expression d'un art qui se tient hors du monde, non par dégoût, mais par renoncement raisonné.

Plus récemment, l'exposition *Ils ont regardé Matisse : une réception abstraite États-Unis/ Europe* au Musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis (*Ils ont regardé Matisse...*, 2009) a proposé une exploration beaucoup plus large de l'influence exercée par Matisse sur les artistes français et américains après la guerre (et, pour faire bonne mesure, sur quelques artistes allemands ; fig. 9). En tant que tel, le catalogue est un outil particulièrement utile à l'étude de l'abstraction sur cette période. L'ouvrage comporte une merveilleuse chronologie illustrée allant de 1948 à 1968, due au minutieux travail de Lucile Encrevé. Il s'enrichit aussi d'un entretien roboratif entre Éric de Chassey et Yve-Alain Bois, qui rivalisent dans la maîtrise de l'historique des expositions de Matisse et de sa réception aux États-Unis⁹. Un article de De Chassey, « L'Effet Matisse : abstraction et décoration » retient encore et tout particulièrement l'intérêt (*Ils ont regardé Matisse...*, 2009, p. 66-98). L'auteur s'y livre à une explication tout en nuances de l'influence de Matisse sur les artistes plus jeunes, sans avoir recours aux facilités des similitudes morphologiques ni aux théories de Harold Bloom, trop souvent appelées en renfort, sur la question de l'influence en général. De Chassey ne décrit pas tant l'influence de Matisse que celle de « Matisse » – en d'autres termes non pas de sa singularité artistique essentielle, mais de l'accumulation des occurrences de son œuvre à travers des prismes différents (avec leur capacité d'infléchissement et de distorsion).

La puissante influence qu'exerça Henri Matisse sur l'art américain après la guerre peut en bonne part être attribuée au travail de son fils Pierre. La galerie Pierre Matisse ouvre à New York en 1931. Dans les années 1940, représentant certains des plus importants modernes européens

8. « The Old Men of Modern Art – Their passing will mean the end of a memorable era », dans *Life*, 12 décembre 1949 [O'BRIAN, 1999, p. 165].

9. *Ils ont regardé Matisse...*, 2009, catalogue de l'exposition, (Le Cateau-Cambrésis, Musée Départemental Matisse, 2009).

(Dubuffet, Giacometti, Balthus, Miró), elle est l'une des galeries de la ville qui connaît le plus de succès. L'étude controversée de John Russell *Matisse, père et fils* (RUSSELL, 1999) – une collection d'anecdotes journalistiques et familiales à propos du rapport entre le père et le fils – constate que Henri collabora avec son fils Pierre pour renforcer son influence à New York, particulièrement après la guerre. Russell, ancien critique d'art au *New York Times* et ami personnel de Matisse le jeune, a eu accès aux archives de la galerie (en l'occurrence à soixante-dix ans de correspondance professionnelle et privée) déposées à la fondation Pierre Matisse de la bibliothèque Pierpont Morgan en 1997, alors même que les plus de huit cents lettres échangées entre le père et le fils devaient rester confidentielles jusqu'en 2008. Comme Russell le suggère, Matisse veillait d'un œil attentif aux affaires de son fils, lui fournissant des œuvres pour la galerie et lui prêtant de l'argent (à taux d'intérêt élevé). Le livre de Russell explique aussi comment Matisse enseigna à son fils l'art de retenir, voire de garder en magasin les œuvres, afin d'augmenter la cote d'un artiste sur le marché. En retour, le fils soutint efficacement le travail de son père en Amérique, cultivant l'amitié d'un groupe de riches et admiratifs collectionneurs, dont l'appui encouragea Matisse à entreprendre certaines de ses œuvres les plus importantes des années 1950. D'autres textes consacrés aux relations entre le père et le fils sont plus érudits et plus légitimes sur le plan scientifique, à l'exemple de ceux publiés à l'occasion de l'exposition de la collection Pierre Matisse au Metropolitan Museum of Art en 2004 (REWALD, DABROWSKI, 2009). L'ouvrage présente en outre les nombreuses œuvres importantes des artistes de la galerie que Pierre avait choisi de conserver par-devers lui, avec des notices qui précisent les circonstances de leur création. Le catalogue de la Pierpont Morgan Library sur Pierre Matisse (*Pierre Matisse...*, 2002) et l'étude par Pierre Schneider (*Matisse*, 1996) sont aussi des textes incontournables pour comprendre l'impact de Matisse aux États-Unis.

Dans les conversations transatlantiques des amateurs d'art de ce milieu du siècle comme Pierre Matisse, le nom de Jean Dubuffet surgissait souvent. Bien représenté à New York, grâce aux galeries de Pierre Matisse et de Daniel Cordier, et bénéficiant également du soutien de grands collectionneurs et mécènes américains, l'œuvre de Dubuffet était facilement accessible aux artistes américains des grandes villes, de New York et de Chicago particulièrement. Peintre, mais aussi écrivain prolifique¹⁰, Dubuffet offre aux chercheurs qui s'intéressent à ses relations avec le Nouveau Monde une splendide matière première. L'excellente biographie de Marianne Jakobi et Julien Dieudonné (JAKOBI, DIEUDONNÉ, 2007) fournit plus d'informations qu'on n'en a jamais eu sur les voyages de Dubuffet aux États-Unis au début des années 1950 ; il est donc probable que de nouvelles recherches sur le sujet paraîtront bientôt.

Si le catalogue de Peter Selz pour la rétrospective Dubuffet au MoMA (*Work of Jean Dubuffet*, 1962) évoque déjà les rapports de l'artiste avec les États-Unis, il faut attendre 1997 et l'article d'Aruna D'Souza, « I Think Your Work Looks a Lot Like Dubuffet [Je pense que votre

travail ressemble beaucoup à Dubuffet] : Dubuffet and America 1946-1962 » (D'SOUZA, 1997 ; fig. 10), pour que s'en dégage une analyse rigoureuse. D'Souza s'intéresse aux circonstances dans lesquelles l'influence de Dubuffet est perçue par la presse américaine, puis par les artistes. En Amérique, Dubuffet fait figure de rebelle au sein de l'avant-garde parisienne, venant lui-même du modernisme français, mais rejetant la virtuosité de ses maîtres consacrés (Matisse et Picasso). Dubuffet séduit donc des amateurs américains cherchant à renforcer leurs

10. Claes Oldenburg, *I think your work looks a lot like Dubuffet*, 1959, collection de l'artiste.

collections d'art français tout en apparaissant protester contre la suprématie culturelle de Paris (supposée moribonde). Mieux, note D'Souza, Dubuffet représente alors une solution de rechange par rapport à Picasso, dont la stature se trouve réduite aux yeux des Américains en raison de ses sympathies communistes. Au bout du compte pourtant, si critiques et collectionneurs américains préfèrent Dubuffet aux autres artistes français, c'est parce qu'il semble confirmer leur penchant pour ce qui est brut et rude, sans pour autant pouvoir rivaliser en ces matières avec un maître américain de l'agitation comme Pollock. Avec Dubuffet, les critiques pipent les dés contre les Français : il incarne l'artiste français en meilleur second rôle, mais au jeu de l'art brut et sauvage, l'acteur américain aura toujours la vedette.

On doit à Kent Minturn (dont la thèse, *Contre-Histoire: The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet*, est probablement la meilleure étude en anglais sur l'artiste ; MINTURN, 2006) un excellent texte, publié dans l'ouvrage *Abstract Expressionism* déjà cité, sur la réception critique du peintre par Clement Greenberg, « Greenberg Misreading Dubuffet » (MINTURN, 2007). L'auteur fait remarquer que Greenberg, dans une série d'articles signés à la fin des années 1940, reproche à Dubuffet d'être trop « littéraire ». Sont visées l'emphase figurative du peintre et sans doute sa tendance existentialiste, alors même qu'il avait pris position, rappelle Minturn, contre l'existentialisme et son éthique de l'engagement politique. Du point de vue « littéraire », Dubuffet se rapprochait, précise encore Minturn, du nouveau roman, qui revendique une objectivation du langage, une dépersonnalisation, qui met à distance le récit. L'article, à partir de cette idée d'un Dubuffet « littéraire », montre comment son influence se fait sentir de différentes façons dans l'œuvre d'artistes américains comme Claes Oldenburg, Cy Twombly et Ray Johnson.

Sophie Berrebi, dans « Paris Circus/New York Junk: Jean Dubuffet and Claes Oldenburg, 1959-1962 » (BERREBI, 2006 ; voir aussi BERREBI, 2001), s'intéresse également à l'influence de Dubuffet sur Oldenburg. À contre-pied d'autres historiens d'art qui attribuent à Allan Kaprow et à sa généalogie purement américaine le développement du *junk art* et des *happenings* à la fin des années 1950, Berrebi affirme que la « culture de la récupération » chez Dubuffet joua un rôle de catalyseur dans l'émergence de ces formes de langage artistique, et plus particulièrement dans l'œuvre d'Oldenburg (qui avait assisté à la célèbre conférence sur les « Anti-Cultural Positions » donnée par Dubuffet à Chicago en 1950 ; DUBUFFET, [1951] 1996). Si Oldenburg puisa chez Dubuffet sa vision de l'homme ordinaire (c'est dans sa performance/installation *The Street* qu'elle est le plus palpable), il devait aussi l'étendre jusqu'à embrasser le consumérisme, ce que Dubuffet eût refusé. Il est par ailleurs réjouissant que Sophie Berrebi s'intéresse à la réciproque de cette relation, c'est-à-dire à la façon dont l'Amérique a influencé Dubuffet. En tout état de cause, elle considère le *Paris Circus* de Dubuffet comme une réponse ratée au pop américain, qui peine à atteindre l'impact environnemental, tridimensionnel, de l'œuvre d'Oldenburg.

Le passage des années 1950 aux années 1960 marqua un changement d'influences. Si Matisse et Dubuffet s'étaient affirmés juste après la guerre comme les deux grandes présences françaises aux États-Unis (pour une bonne part grâce à Pierre Matisse), Marcel Duchamp allait dominer les années 1960. Rappelons que, de tous les artistes français exilés aux États-Unis, Duchamp fut le seul à ne pas considérer ce pays comme un désert culturel. S'il avait évité presque tout contact avec les peintres américains durant la guerre et s'était empressé de revenir en France dès la reddition de l'Allemagne (SAWIN, 1995), Duchamp vécut, travailla et exposa périodiquement aux États-Unis au cours des vingt ans qui suivirent la fin de la guerre. Cela dit, les écrits de Duchamp n'accordent guère d'importance aux

questions d'appartenance nationale, ni au conflit ou à la collaboration transatlantiques. L'histoire de l'art, telle qu'elle s'est développée autour de Duchamp, sur un mode post-structuraliste ou plus philosophique, est elle-même à peu près indifférente à ces questions. Il n'est guère surprenant que Serge Guilbaut (analyste du discours nationaliste et de sa percolation chez les critiques et les artistes) ait trouvé peu de matière première chez Duchamp, dont la sensibilité, à l'instar de ses amis dadaïstes, était plutôt antinationaliste.

L'influence de Duchamp de l'autre côté de l'Atlantique fut pourtant profonde et complexe. À la fin des années 1950 et jusque dans les années 1960, se développa un véritable culte de Duchamp, encouragé par l'exposition de 1957 au Guggenheim Museum consacrée aux trois frères Duchamp (*Jacques Villon...*, 1957), suivie de la publication des écrits de Duchamp en 1958 (DUCHAMP, 1958), de la première rétrospective de son œuvre à la galerie de Sidney Janis en 1959 et en 1963, et de la rétrospective très remarquée organisée par Walter Hopps au Pasadena Art Museum en Californie (*Marcel Duchamp*, 1963), qui allait assurer au créateur de *La Mariée mise à nu par ses célibataires* une autorité durable sur la côte ouest, entraînant Bruce Nauman, John Baldessari et une foule d'artistes conceptuels dans son sillage.

Notons d'abord un court mais très utile article de Judith Delfiner, « Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan : la perception de Dada à New York » (DELFINER, 2005), qui retrace minutieusement comment Duchamp en est venu à incarner l'artiste paradigmatique de Dada dans l'Amérique d'après-guerre, alors même qu'il ne se considérait pas particulièrement lui-même comme un membre du mouvement. Dans sa démonstration, Delfiner apporte une excellente contribution à l'histoire des expositions, mais c'est à un livre qu'elle attribue le rôle principal : l'anthologie de Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* (MOTHERWELL, [1951] 1981). Selon elle, en se livrant à une sorte de dépolitisation de Dada, Motherwell donne la place centrale à Duchamp au détriment des artistes dada de Berlin comme John Heartfield ou Hanna Höch, dont les œuvres radicales correspondaient mal au goût américain « démarxisé » de ce milieu du siècle. Elle examine alors comment la forme donnée à Dada par Duchamp, politiquement moins lisible, vint nourrir les œuvres ultérieures d'artistes comme John Cage.

Pour une documentation plus spécifique, on pourra se reporter à la déconcertante exposition le *Dossier Duchamp* de Joseph Cornell, organisée en 1999 par le Philadelphia Museum of Art (*Joseph Cornell...*, 1998). Il s'agit d'une collection de bouts de papiers, de fragments divers, de cartes postales, de souvenirs ténus et (peut-être) d'œuvres d'art rassemblées principalement lors de la collaboration de l'artiste américain avec Duchamp.

Le contenu du dossier est mis en valeur par les reproductions du catalogue et par des articles forts où l'on retiendra, parmi d'autres, les signatures de Susan Davidson et d'Ann Temkin.

Plusieurs biographies s'attachent en détail au séjour de Duchamp en Amérique (CROS, 2006 ; MARQUIS, 2002 ; SEIGLER, 1995 ; TOMKINS, 1996) et de nombreux ouvrages abordent, quoiqu'un peu superficiellement, l'influence de Duchamp sur les artistes américains (MASHECK, 1975 ; *Übrigens...*, 1988 ; HAPGOOD, 1994). Effectivement, il serait difficile de trouver un livre sur l'art des années 1960 qui ne tienne pas compte de son prestige. *Duchamp Effect: Essays, Interview, Round Table* (BUSKIRK, NIXON, 1996 ; fig. 11) est sans doute le meilleur ouvrage dans cette dernière catégorie. C'est une version augmentée du

11. Affiche de l'exposition rétrospective Marcel Duchamp tenue au Pasadena Art Museum, Los Angeles, en 1963 [BUSKIRK, NIXON, 1996, p. 204].

numéro spécial de la revue *October* consacré à l'influence de Duchamp. En réponse aux propos de T. J. Clark, pour qui Duchamp, « à la différence de Picasso ou de Pollock, mais tout à fait comme Edgar Allan Poe, appartenait à l'héritage du XIX^e siècle et relevait de l'invention quelque peu frauduleuse de soi [...] qui s'avère d'une actualité durable »¹¹, Martha Buskirk et Mignon Nixon rassemblent de nombreux articles qui nouent et dénouent les fils de l'influence duchampienne, à travers des artistes comme Joseph Kosuth, Robert Morris ou ceux de la « *Pictures* » generation, comme Sherrie Levine ou Cindy Sherman.

Il reste encore beaucoup de travail à faire sur les échanges franco-américains durant l'après-guerre. Personne n'en doute. Les chercheurs pourraient, par exemple, se demander dans quelle mesure l'art qui est né de ce dialogue entre la France et les États-Unis réagit au contexte post-colonial. C'est sous cet angle que Kristin Ross, dans une remarquable étude historique, *Rouler plus vite, laver plus blanc, modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60* (ROSS, [1995] 2006), aborde l'« américanisation » de la France après la guerre, non pas tant dans une relation bilatérale (comme c'était un peu le cas dans le livre de Kuisel) qu'en interaction avec la puissance coloniale déclinante de la France. Ross fouille aussi bien les publications destinées au grand public que les textes savants (Jacques Tati occupe une place aussi importante dans son livre que Roland Barthes, bien qu'elle n'y convoque ni la peinture ni la sculpture), pour produire des analyses en contrepoint de l'expérience française de ces années-là. Aussi, certains traits d'américanisation, dont les obsessions nouvelles de propreté domestique et corporelle, apparaissent-ils sous sa plume comme un moyen par lequel les Français parviennent à fabriquer de nouveaux fantasmes du corps, en réaction contre ce qu'ils perçoivent comme les impuretés d'une France postcoloniale, racialement plus diverse et politiquement plus turbulente.

Les historiens de l'art seraient avisés de s'intéresser plus fréquemment à des travaux comme celui-ci. Malheureusement, à quelques exceptions près, les chercheurs ont négligé l'importance de la situation postcoloniale dans les échanges artistiques transatlantiques de cette période (à titre de contre-exemple, remarquable mais bref, voir SHERMAN, 2004, sur les tentatives du magazine *Vogue* pour récupérer le bric-à-brac colonial dans ses nouvelles pages de décoration d'intérieur). Regardons un instant avec les yeux de Ross une œuvre *a priori* aussi imperméable aux considérations sur la colonisation qu'*Étalage, Hygiène de la vision* de Martial Raysse (1960, Blois, Musée de l'Objet ; fig. 12). Nous pourrions voir alors dans cette tour de produits ménagers l'influence colonisatrice du consommateur américain, comme nous voyons dans les jouets en plastique en forme de paquebots ou dans la lessive au nom merveilleusement exotique, Génie (quoi de plus orientaliste ?) une allusion à l'immigration issue des anciennes colonies dont les Français espéraient se distinguer par leur nouvelle passion de la propreté. Nous pourrions, en d'autres termes, regarder la France et les États-Unis, non plus comme les deux grandes puissances artistiques de l'après-guerre, dont le reste du monde contemplait passivement l'affrontement, mais plutôt comme les points nodaux d'une constellation internationale, produisant en chacun de ses éléments un réseau de sens auquel notre modèle dichotomique nous rend généralement aveugles. C'est dans cette direction que s'orienteront, n'en doutons pas, les recherches les plus fructueuses.

12. Martial Raysse, *Étalage, hygiène de la vision*, 1960, Blois, Musée de l'Objet, collection d'art contemporain.

Notes

1. Les répercussions de la situation post-coloniale sur la production artistique française et sur les rapports de cette dernière avec la production américaine demeurent largement inexplorées.

2. Voir aussi les expositions de galeries privées, à l'exemple de *Young Painters from U.S. and France* organisée à la Sidney Janis Galerie en 1950 (*Young Painters...*, 1950).

3. « ... restore the rightful if disavowed place of France – and Paris in particular – in developing consumerism and mass cultural entertainments » (SCHWARTZ, 2007, p. 4).

4. « To decolonize the Western eye is one of the major goals of this exhibition. The idea is to let us finally wander around the immediate post-war culture without those formalist blinders » [...] « the sanctity of the white cube and the straightjacket constructed by a powerful formalist or connoisseur tradition » (GUILBAUT, 2007a, p. 16-17).

5. « ... more concerned with the actually governing conditions of social reality than with an abstract ideal of cultural production » (*Nuevos Realismos*, 2010, p. 95).

6. L'article fut le ferment des travaux de De Chassey sur l'influence globale de Matisse ; voir *Ils ont regardé Matisse...*, 2009.

7. « ... odalisque in the hotel bedroom » [...] « the physical enthusiasm of the Frenchman » (CRAVEN, 1934, p. 168).

8. « Pleasure is a consumption ethic, and at midcentury the United States had an economy of abundance that was promoting consumptive behaviour » (O'BRIAN, 1994, p. 195).

9. Yve-Alain Bois et Éric de Chassey n'accordent pas la même importance à l'influence exercée par le Français sur Ellsworth Kelly : Bois la minimise par rapport à De Chassey, qui a antérieurement défendu des liens profonds ; voir *Henri Matisse-Ellsworth Kelly*, 2002.

10. Gallimard a publié pas moins de quatre gros volumes d'œuvres choisies, entre 1986 et 1995, ainsi que quelques extraits, plus minces, qui viennent compléter la correspondance, l'ensemble ne représentant qu'une fraction des écrits complets encore largement inédits (DUBUFFET, 1986-1995).

11. « ... unlike Picasso or Pollock, but very much like Edgar Allan Poe, was part of a nineteenth century legacy of slightly fraudulent self-invention [...] which turns out not to be of lasting relevance » (selon la paraphrase de Benjamin Buchloh, dans BUSKIRK, NIXON, 1996, p. 3).

Bibliographie

– *12 peintres et sculpteurs...*, 1953 : *12 peintres et sculpteurs américains contemporains*, René d'Harnoncourt, Andrew C. Ritchie éd. (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne, 1953), Paris, 1953.

– ANFAM, 2001 : David Anfam, « Les Années Pop : Paris », dans *The Burlington Magazine*, 1179/143, 2001, p. 392-394.

– *Années Pop...*, 2001 : *Les Années Pop, 1956-1968*, Mark Francis éd. (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, galerie 1, 2001), Paris, 2001.

– Beauford Delaney..., 2005 : *Beauford Delaney: From New York to Paris*, (cat. expo., Minneapolis, Minneapolis Institute for the Arts, 2004-2005), Minneapolis, 2004.

– BERNSTOCK, 1988 : Judith E. Bernstock, *Joan Mitchell*, New York, 1988.

– BERREBI, 2001 : Sophie Berrebi, « Dubuffet pilote : Claes Oldenburg regarde Jean Dubuffet », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 77, 2001, p. 80-91.

– BERREBI, 2003 : Sophie Berrebi, *The Outsider as Insider: Jean Dubuffet and the United States, 1945-1973*, thèse, Courtauld Institute of Art, University of London, 2003.

– BERREBI, 2006 : Sophie Berrebi, « Paris Circus New York Junk: Jean Dubuffet and Claes Oldenburg, 1959-1962 », dans *Art History*, 29/1, 2006, p. 79-107.

– BERTRAND DORLEAC, 2004 : Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, 2004.

– BERTRAND DORLEAC, 2010 : Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Paris, 2010.

– BUSKIRK, NIXON, 1996 : Martha Buskirk, Mignon Nixon éd., *The Duchamp Effect*, Cambridge, 1996.

– COCKROFT, 1974 : Eva Cockroft, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », dans *Artforum*, juin 1974, p. 43-54.

– CONE, 2001 : Michèle Cone, *French Modernisms: Perspectives on Art Before, During, and After Vichy*, Cambridge, 2001.

– CRAVEN, 1934 : Thomas Craven, *Modern Art: The Men, the Movements, the Meaning*, New York, 1934.

– CROS, 2006 : Caroline Cros, *Marcel Duchamp: Critical Lives*, Londres, 2006.

– DE CHASSEY, 2001 : Éric de Chassey, *La Peinture efficace : une histoire de l'abstraction aux États-Unis (1910-1960)*, Paris, 2001.

– *De Klein à Warhol, 1997 : De Klein à Warhol : face-à-face France/États-Unis : collections du Musée national d'art moderne et du Musée d'art moderne et contemporain de Nice*, (cat. expo.,

Nice, Musée d'art moderne et contemporain, 1997-1998), Paris, 1997.

– DELFINER, 2005 : Judith Delfiner, « Quelques gouttes de sauvagerie sur Manhattan : La réception de Dada à New York », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 93, octobre 2005, p. 61-84.

– D'ORGEVAL, 2002 : Martin d'Orgeval, « Ellsworth Kelly face à Arp et Sophie Taeuber 1949-1963 », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 79, mai 2002, p. 54-81.

– D'SOUZA, 1997 : Aruna D'Souza, « 'I Think Your Work Looks a Lot Like Dubuffet': Dubuffet and America, 1946-1962 », dans *Oxford Art Journal*, 20/2, 1997, p. 61-73.

– DUBUFFET, (1951) 1996 : Jean Dubuffet, « Anti-Cultural Positions », dans Kristine Stiles, Peter Selz éd., *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, (1951) 1996, p. 192-197.

– DUBUFFET, 1953 : Jean Dubuffet, « Is the American Avant-Garde Overrated? », dans *Art Digest*, 28, octobre 1953, p. 10.

– DUBUFFET, 1986 : Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Hubert Damisch éd., Paris, vol. I-II, 1986 ; vol. III, 1995 ; vol. IV, 1995.

– DUCHAMP, 1958 : Marcel Duchamp, *Marchand du sel : écrits de Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet éd., Paris, 1958.

– ELDERFIELD, 1995 : John Elderfield éd., *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change*, New York, 1995.

– *Ellsworth Kelly, 1992 : Ellsworth Kelly : les années françaises, 1948-1954*, Yve-Alain Bois et al. éd., (cat. expo., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume/Munster, Westfälisches Museum/Washington, National Gallery of Art, 1992-1993), Paris, 1992.

– ESTIENNE, 1950 : Charles Estienne, *L'Art abstrait est-il un académisme*, Paris, 1950.

– *Explorations...*, 1996 : *Explorations in the City of Light: African-American Artists in Paris, 1945-65*, Audreen Buffalo éd., (cat. expo., New York, Studio Museum of Harlem et al., 1996-1997), New York, 1996.

– FATTAL, SALUS, 2004 : Laura Felleman Fattal, Carol Salus éd., *Out of Context: American Artists Abroad*, Westport, 2004.

– GALENSON, 2002 : David Galenson, « The New York School versus the School of Paris », dans *Historical Methods*, 35/4, automne 2002, p. 141-153.

– GREENBERG, 1986-1993 : Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4 vol., John O'Brian éd., Chicago, 1986-1993.

- GUILBAUT, 1983 : Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, 1983.
- GUILBAUT, 1990 : Serge Guilbaut éd., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, 1990.
- GUILBAUT, 2000 : Serge Guilbaut, « 1955: The Year the Gaulois Fought the Cowboy », dans *Yale French Studies*, 98, 2000, p. 167-181.
- GUILBAUT, 2007a : « Brushes, Sticks and Stains: Addressing some Cultural Issues in New York and Paris after World War II », dans *Sota la bomba...*, 2007, p. 15-63.
- GUILBAUT, 2007b : Serge Guilbaut, « Disdain for the Stain: Abstract Expressionism and Tachisme », dans MARTER, 2007, p. 29-51.
- HAPGOOD, 1994 : Susan Hapgood *et al.*, *Neo-dada: Redefining Art, 1958-1962*, New York, 1994.
- HARRIS, 2005 : Steven Harris, « The Gaulish and the Feudal as Lieux de Mémoire in Post-War French Abstraction », dans *Journal of European Studies*, 35/2, 2005, p. 201-220.
- HEIBEL, 1986 : Yule Heibel, « New Unravelings of the Real? Autre Art's Threadbare Subject Meets the New Universalism », dans *Rutgers Art Review*, 7, 1986, p. 75-103.
- Henri Matisse, Ellsworth Kelly..., 2002 : Henri Matisse, Ellsworth Kelly : *dessins de plantes*, Rémi Labrusse, Éric de Chassey éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne/Saint Louis, Saint Louis Art Museum/Édimbourg, Royal Botanic Garden, 2002), Paris, 2002.
- HIXSON, 1997 : Walter L. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961*, New York, 1997.
- IKEGAMI, 2007 : Hiroko Ikegami, *Dislocations: Robert Rauschenberg and the Americanization of Art, circa 1964*, thèse, Yale University, 2007.
- *Ils ont regardé Matisse...*, 2009 : *Ils ont regardé Matisse : une réception abstraite États-Unis/Europe, 1948-1968*, Éric de Chassey, Emilie Ovaere éd., (cat. expo., Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 2009), Le Cateau-Cambrésis, 2009.
- JACHEC, 2000 : Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940-1960*, Cambridge/New York, 2000.
- JACHEC, 2003 : Nancy Jachec, « Transatlantic Cultural Politics in the Late 1950s: The Leaders and Specialists Grant Program », dans *Art History*, 26/4, 2003, p. 505-532.
- Jacques Villon..., 1957 : Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, (cat. expo., New York, Guggenheim Museum of Art/Houston, Museum of Fine Arts, 1957), New York, 1957.
- JAKOBI, DIEUDONNÉ, 2007 : Mariane Jakobi, Julien Dieudonné, *Dubuffet*, Paris, 2007.
- Joan Mitchell, 1994 : Joan Mitchell, Françoise Bonnefoy éd., (cat. expo, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume/Nantes, Musée des beaux-arts, 1994), Nantes/Paris, 1994.
- Joan Mitchell, 2007 : Joan Mitchell: *Leaving America*, New York to Paris, 1958-1964, Helen Molesworth éd., (cat. expo., Londres, Hauser & Wirth, 2007), Göttingen/Londres, 2007.
- Joseph Cornell..., 1998 : Joseph Cornell/ Marcel Duchamp..., in *Resonance*, (cat. expo. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art/Houston, The Menil Collection, 1998-1999), Ostfildern-Ruit, 1998.
- JULIEN, 2000 : Eileen Julien, « Terrains de Rencontre: Césaire, Fanon, and Wright, on Culture and Decolonization », dans *Yale French Studies*, 98, 2000, p.149-166.
- KATZ, 2008 : Jonathan D. Katz, « Cold war and hot art », dans *Art in America*, juin/juillet 2008, p. 82-88.
- KOZLOFF, 1973 : Max Kozloff, « American Painting during the Cold War », dans *Artforum*, 11, mai 1973, p. 43-54.
- KUISEL, 1993 : Richard Kuise, *Seducing the French: The Dilemma of Americanization*, Berkeley, 1993.
- LEVENSTEIN, 2004 : Harvey Levenstein, *We'll Always Have Paris: American Tourists in France since 1930*, Chicago, 2004.
- LI, SYKES, 1989 : Taylor Li, Maltby Sykes, *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*, Tuscaloosa, 1989.
- Marcel Duchamp, 1963 : Marcel Duchamp, Walter Hopps éd., (cat. expo., Pasadena, Pasadena Museum of California Art, 1963), Pasadena, 1963.
- MARQUIS, 2002 : Alice G. Marquis, *Marcel Duchamp, the Bachelor Stripped Bare: A Biography*, Boston, 2002.
- MARTER, 2007 : Joan Marter éd., *Abstract Expressionism: The International Context*, New Brunswick, 2007.
- MASHECK, 1975 : Joseph Masheck éd., *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, 1975.
- Matisse, 1996 : Matisse : *visages découverts, 1945-1954*, Pierre Schneider *et al.*, (cat. expo., Mona Bismarck Foundation, 1996), Paris, 1996.
- McDONALD, 1999 : Gay McDonald, « The Launching of American Art in France », dans *American Art*, 13/1, 1999, p. 40-61.
- McDONALD, 2004 : Gay McDonald, « *Selling the American Dream: MoMA, Industrial Design and Post-War France* », dans *Journal of Design History*, 17/4, 2004, p. 397-412.
- MEUNIER, 2005 : Sophie Meunier, « Anti-Americanisms in France », dans *French Politics, Culture & Society*, 23/2, été 2005, p. 126-141.
- MINTURN, 2006 : Kent Minturn, *Contre-Histoire: The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet*, thèse, Columbia University, 2006.
- MINTURN, 2007 : Kent Minturn, « Greenberg Misreading Dubuffet », dans MARTER, 2007, p. 125-137.
- MOLESWORTH, 2005 : Helen Molesworth, *Part Object Part Sculpture*, Columbus, 2005.
- MONAHAN, 1990 : Laurie J. Monahan, « Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennial », dans GUILBAUT, 1990, p. 369-416.
- MOTHERWELL, (1951) 1981 : Robert Motherwell éd., *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, (New York, 1951) Boston, 1981.
- *Nuevos Realismos...*, 2010 : *Nuevos Realismos, 1957-1962: estrategias del objeto entre ready-made y espectáculo*, Julia E. Robinson, Agnes Berez *et al.*, (cat. expo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), Madrid, 2010.
- O'BRIAN, 1999 : John O'Brian, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse*, Chicago, 1999.
- *Paintings...*, 2002 : *The Paintings of Joan Mitchell*, Jane Livingston éd., (cat. expo., New York, Whitney Museum of American Art *et al.*, 2002-2004), New York/Berkeley, 2002.
- Paris..., 2002 : *Paris: Capital of the Arts, 1900-1968*, Sarah Wilson, Éric de Chassey éd., (cat. expo., Londres, Royal Academy of Arts/Bilbao, Museo Guggenheim, 2002), Londres/New York, 2002.
- Paris-New York, 1977 (1991) : *Paris-New York : 1908-1968*, (cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1977), Paris, 1977 (1991).
- Paris Post War, 1993 : Francis Morris, *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-1955*, (cat. expo., Londres, Tate Gallery), Londres, 1993.
- PELLIS, 1997 : Richard Pellis, *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*, New York, 1997.

- Pierre Matisse..., 2002 : *Pierre Matisse and his Artists*, William M. Griswold, Jennifer Tonkovich éd., (cat. expo., New York, Pierpont Morgan Library, 2002), New York, 2002.
- PLANTE, 1992 : Michael Plante, *The 'Second Occupation': American Expatriate Painters and the Reception of American Art in Paris, 1946-58*, thèse, Brown University, 1992.
- PLANTE, 1995 : Michael Plante, « Things to Cover Walls: Ellsworth Kelly's Paris Paintings and the Tradition of Mural Decoration », dans *American Art*, 9/1, 1995, p. 36-53.
- PLANTE, 1998 : Michael Plante, « Pilgrimage and the High Life: The American Artist in Paris », dans *American Artists in the American Ambassador's Residence in Paris*, Washington, 1998, p. 30-43.
- PLANTE, 2004 : Michael Plante, « Fashioning Nationality: Sam Francis, Joan Mitchell and American Expatriate Artists in Paris in the 1950s », dans FATTAL, SALUS éd., 2004, p. 135-146.
- PLANTE, à paraître : Michael Plante, *Paris's Verdict: American Art in France, 1946-1958*, à paraître.
- POLCARI, 1991: Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge, 1991.
- REEVE, 1992 : Reeve, « Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity », dans *Art History*, 15/4, décembre 1992, p. 486-504.
- RESTANY, 1960 : Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme : à Paris et à New York*, Paris, 1960.
- RESTANY, 2007 : Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme : 1960-1990*, Paris, 2007.
- REWALD, DABROWSKI, 2009: Sabine Rewald, Magdalena Dabrowski, *The American Matisse: The Dealer, his Artists, his Collection: The Pierre and Maria-Gaetana Matisse Collection*, New York et New Haven, 2009.
- RICH, 2008 : Sarah K. Rich, « Be-Bomb: The Transatlantic Battle of Images and all that Jazz 1946-1956 », dans *Artforum International*, 46/7, 2008, p. 350-352.
- ROSS, (1995) 2006 : Kristin Ross, *Rouler plus vite laver plus blanc : modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Paris, 2006 [éd. orig. : *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonialization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, 1995].
- RUSSELL, 1999 : John Russell, *Matisse père et fils*, Paris, 1999 [éd. orig. : *Matisse: Father and Son*, New York, 1999].
- Sam Francis, 1995 : *Sam Francis : les Années Parisiennes, 1950-1961*, Françoise Bonnefoy et al., (cat. expo., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995-1996), Paris, 1995.
- SANDLER, 1976 : Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York, 1976.
- SAWIN, 1995 : Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, 1995.
- SCHWARTZ, 2007 : Vanessa Schwartz, *It's So French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago, 2007.
- SEIGLER, 1995 : Jerrold Seigler, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, Berkeley, 1995.
- SHERMAN, 2004 : Daniel Sherman, « Post-Colonial Chic: Fantasies of the French Interior, 1957-1962 », dans *Art History*, 27, novembre 2004, p. 770-805.
- SIVARD, 1984 : Susan Sivard, « The State Department 'Advancing American Art' Exhibition of 1946 and the Advance of American Art », dans *Arts Magazine*, 58/8, avril 1984, p. 92-99.
- Sota la bomba..., 2007 : *Sota la bomba: el jazz de la guerra d'imatges transatlàntica, 1946-1956/Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956/Be-bomb: The Transatlantic War of Images and All That Jazz, 1946-1956*, (cat. expo., Barcelone, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007), Barcelone, 2007.
- STOVALL, 1996 : Tyler Stovall, *Paris Noir: African Americans in the City of Light*, New York, 1996.
- STOVALL, 2000 : Tyler Stovall, « The Fire this Time: Black American Expatriates and the Algerian War », dans *Yale French Studies*, 98, 2000, p. 182-200.
- TAPIÉ, 1952a : Michel Tapié, « Jackson Pollock avec nous », dans *Jackson Pollock*, (cat. expo., Paris, Studio Paul Facchetti, 1952), Paris, 1952.
- TAPIÉ, 1952b : Michel Tapié, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, 1952.
- TAPIÉ, 1956 : Michel Tapié, Paul Jenkins, Esther Jenkins éd., *Observations of Michel Tapié*, New York, 1956.
- TOMKINS, 1996 : Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, New York, 1996.
- Übrigens..., 1988 : *Übrigens sterben immer die Anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, Alfred M. Fischer, Dieter Daniels éd., (cat. expo., Cologne, Museum Ludwig, 1988), Cologne, 1988.
- VIATTE, 1984 : Germain Viatte, « The So-Called Demise of Paris », dans *Flash Art*, 119, 1984, p. 50-58.
- VINCEDEAU, 1992 : Ginette Vincendeau, « The Old and the New: Brigitte Bardot and 1950s France », dans *Paragraph*, 15/1, 1992, p. 73-96.
- WEINER, 2001 : Susan Weiner, *Enfants Terribles: Youth and Femininity in the Mass Media in France, 1945-1968*, Baltimore, 2001.
- WILSON, 1993 : Sarah Wilson, « Paris Post War: In Search of the Absolute », dans Francis Morris éd., *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-1955*, Londres, 1993.
- *Work of Jean Dubuffet*, 1962 : *The Work of Jean Dubuffet*, Peter Selz éd., (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art/Chicago, The Art Institute/Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art, 1962), New York, 1962.
- *Young Painters...*, 1950 : *Young Painters from U.S. and France*, Leo Castelli éd., (cat. expo., New York, Galerie Sidney Janis, 1950), New York, 1950.