L'art de la contre-culture californienne des années 1950

The art of Californian counter-culture in the 1950s

Die Kunst der kalifornischen Gegenkultur der fünfziger Jahre

L'arte della controcultura californiana degli anni Cinquanta del Novecento

El arte de la contracultura californiana de los años 1950

Judith Delfiner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6161>

DOI : 10.4000/perspective.6161

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 111-126

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Judith Delfiner, « L'art de la contre-culture californienne des années 1950 », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6161> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6161>

L'art de la contre-culture californienne des années 1950

Contrastée et marginalisée, la Californie est longtemps restée à l'écart des grands débats et événements artistiques qui agiteront la scène new-yorkaise, ce pourquoi elle demeure aujourd'hui encore le parent pauvre des études sur l'art américain. Tandis que New York consacrait le triomphe de l'expressionnisme abstrait, la scène artistique californienne se caractérisait par une pénurie de lieux d'exposition et un manque d'intérêt pour la création contemporaine en général, et locale plus particulièrement. Cette absence de visibilité a contribué à forger, de cette région, une image de « véritable désert »¹ pour reprendre une formulation de Man Ray installé à Hollywood dix années durant. Pourtant, dès la fin des années 1940, dans un climat de guerre froide et de terreur du maccarthysme, émerge une sensibilité artistique à contre-courant de l'*American Way of Life*. Marquée par le jazz et la spiritualité, elle donne forme à une production fragile et éphémère qui s'adresse à un cercle restreint d'initiés, investissant tous les médiums artistiques : peinture, sculpture, assemblage, installation, film, revue, livre d'artiste, performance, art postal, etc. Dans le courant des années 1950, différentes terminologies visant à qualifier les acteurs de cette dissidence paraissent ici et là. De *Beat* à *Beatnik* en passant par *rats*, elles font part du statut de quasi-paria de tels individus réfractaires à l'idéologie dominante. Si la mouvance de la *Beat Generation* a fait l'objet de nombreuses études, force est de constater que seuls la littérature et à moindre degré le cinéma y trouvent une place. Le présent article se propose ainsi de reconsidérer ce pan méconnu de l'art américain qui appartient aux origines de la contre-culture promise à un développement spectaculaire dans les années 1960. L'étude de cette histoire confidentielle contribue en outre à la réflexion sur le rapport fluctuant mais consubstantiel du *mainstream* à la marge.

Panorama des expositions et publications récentes sur l'art californien

Depuis une dizaine d'années, des expositions d'envergure ont tenté de réhabiliter et de mettre en lumière l'art californien – en particulier la scène de Los Angeles –, au premier rang desquelles *Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980* (*Pacific Standard Time*, 2011). Fruit de la collaboration entre une soixantaine de musées et institutions culturelles de Californie du Sud, le projet tendait, par la collecte de témoignages et l'archivage de documents, à sauver de l'oubli cette production locale jusqu'alors négligée². Mené sur une période de dix ans, de 2001 à 2011, il visait à redresser la perception largement centrée sur New York de l'art nord-américain en mesurant l'apport de Los Angeles dans l'élaboration de la modernité artistique.

Judith Delfiner est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Pierre Mendès France de Grenoble. S'attachant à l'étude des relations entre l'art américain « expérimental » de l'après Seconde Guerre mondiale et les avant-gardes historiques, elle est notamment l'auteur de *Double-Barrelled Gun : Dada aux États-Unis (1945-1957)*.

1. Edmund Teske, Shirley Berman composite, Brooklyn Bridge, New York City, 1956, collection de l'artiste.

Organisée dans le cadre de ce programme, l'exposition *L.A. Raw: Abject Expressionism in Los Angeles 1945-1980, from Rico Lebrun to Paul McCarthy* (L.A. Raw, 2012) proposait ainsi une généalogie de l'expressionnisme sombre incarné par les figures phares des années 1980 que sont Mike Kelley, Paul McCarthy, Raymond Pettibon ou encore Jim Show – pour n'en citer que quelques-unes – par la présentation de quarante-et-un artistes ayant ouvert cette voie. En Europe, cette réhabilitation fut amorcée par des projets de moindre ampleur, tels *Los Angeles 1955-1985* au Centre Pompidou (*Los Angeles...*, 2006), ou encore *Time and Place: Los Angeles 1957-1968* au Moderna Museet à Stockholm (*Time and Place*, 2008). Aussi singulières soient-elles, ces différentes

initiatives de part et d'autre de l'Atlantique avaient pour objectif de montrer un panorama de la création en Californie du Sud, de l'après-guerre aux années 1980.

Pionnière par son envergure, l'exposition *Beat Culture and the New America, 1950-1965* montée au Whitney Museum of American Art à New York (*Beat Culture...*, 1995), quant à elle, centrait son propos sur la genèse et les manifestations de la contre-culture américaine, offrant en la matière l'une des documentations les plus complètes à ce jour. Abordé de manière ponctuelle au sein d'expositions généralistes – *Pacific Dreams: Currents of Surrealism and Fantasy in California Art, 1934-1957* (*Pacific Dreams*, 1995) ou encore *Reading California: Art, Image, and Identity, 1900-2000* (*Reading California*, 2000) –, l'esprit dissident en Californie constitue l'objet exclu-

sif de l'ouvrage de Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California* (SMITH, 1995), qui s'impose à ce titre comme une référence.

Depuis lors, des présentations plus ciblées ont permis de pointer l'attention sur l'œuvre d'artistes singuliers à l'origine de cette dissidence, tels *Semina Culture: Wallace Berman and His Circle* (*Semina Culture*, 2005) qui recense les personnalités gravitant autour de la figure charismatique de Wallace Berman ; *Spirit into Matter: The Photographs of Edmund Teske* (*Spirit into Matter...*, 2004), première rétrospective majeure du photographe connu pour son usage caractéristique de la surimpression (fig. 1) ; ou, dernièrement, l'exposition monographique sur Cameron (fig. 2), artiste femme qui joua un rôle important au sein de cette communauté, notamment par la prégnance de ses aspirations mystiques, intitulée *Cameron: Songs for the Witch Woman*

2. Cameron, *Untitled*, 1955, Logan, Nora Eccles Utah State University, Harrison Museum of Art, don de la Marie Eccles Caine Foundation.

(Cameron, 2015). Des publications récentes sont par ailleurs venues compléter ce mouvement de remise à l'honneur : ainsi l'ouvrage de Kevin Hatch consacré à l'œuvre de Bruce Conner (HATCH, 2012), celui en deux volumes de George Herms, *George Herms: The River Book* (HERMS, 2014), ou bien encore *Jess: O! Tricky Cad and Other Jessoterica* (Jess, 2012 ; fig. 3) dédié aux collages de l'artiste mêlant illustrations et textes.

Contrairement à Los Angeles, la région de San Francisco n'a pas mené pareille entreprise de redécouverte et de diffusion de sa production artistique en général, et de son art dissident *a fortiori*. Si elle fit date, l'exposition *Rolling Renaissance: San Francisco Underground Art in Celebration, 1945-1968* (Rolling Renaissance, 1968) apparaît comme une tentative précoce certes, mais

isolée. Dans ce contexte, l'opus de Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980* (ALBRIGHT, 1985), s'avère une source de premier ordre en ce qu'il situe cette dissidence au sein d'un paysage singulier, faisant émerger des figures totalement négligées par l'historiographie même la plus récente. Pareille recherche fut depuis lors relayée par quelques expositions, globalement monographiques, organisées par des musées californiens, comme *The Art of Joan Brown* (Art of Joan Brown, 1998), ou *An Opening of the Field: Jess, Robert Duncan, and Their Circle* (An Opening..., 2013), centrée sur l'interaction entre Jess et Robert Duncan. Il revient cependant au Whitney Museum of American Art d'avoir orchestré la première rétrospective de l'une des figures majeures de cette scène *underground* : Jay DeFeo (Jay DeFeo, 2012 ; fig. 4). Semblable initiative paraît d'autant plus remarquable qu'elle est le fait d'une grande institution new-yorkaise tandis que, d'une manière générale et jusqu'à aujourd'hui encore, la côte Est a eu tendance à observer une certaine réserve au regard de cette production artistique californienne perçue comme typiquement vernaculaire.

Le paysage artistique californien à l'aube des années 1950

Si de tels artistes commencent tout juste à faire surface, au cours des années 1950, ceux-ci œuvraient dans une quasi-invisibilité. À la différence de New York, Los Angeles ne constitua pas une destination de prédilection pour les plasticiens européens en exil

3. Jess, *O!*, 1960, Encinitas, collection Jerome et Diane Rothenberg.

4. Jay DeFeo, *The Eyes*, 1958, New York, Whitney Museum of American Art.

5. Vue de l'exposition *Action I*, 1955.

durant la Seconde Guerre mondiale³. Privilégiant la côte Est, ces derniers se distinguaient de leurs collègues écrivains, cinéastes et musiciens qui, très tôt, répondirent à l'appel d'Hollywood⁴. Malgré la présence de collections et de personnalités aussi éminentes que celles de Louise et Walter Arensberg ou de Galka Scheyer, l'absence d'une véritable communauté artistique relayée par des galeries et un public aurait fait de Los Angeles une ville perdue à la cause de l'art moderne. Alors que New York reçut la modernité européenne dès avant l'*Armory Show*, la Californie s'y intéressa plus tardivement – ceci étant d'autant plus vrai de Los Angeles que, jusqu'à une date avancée, elle fut dépourvue de structures capables de l'accueillir. Détenues par un groupe réactionnaire, promoteur des maîtres anciens et de l'« Eucalyptus School »⁵, les institutions culturelles mirent longtemps à faire place

à la modernité. Une telle censure, nécessaire à la promotion d'un art local vierge de toute influence européenne, culmina en 1951 lorsque le Los Angeles City Council, assimilant officiellement l'art moderne à de la propagande communiste, bannit ce dernier de la scène publique. Jusqu'à une date aussi tardive que 1965, le seul musée de Los Angeles consacré à l'art correspondait à l'une des trois sections du Museum of Science, History and Art. « Au lieu d'être un lieu offrant au public la possibilité d'admirer des chefs-d'œuvre ou de découvrir le caractère universel de l'art, le Los Angeles County Museum ne proposait à ses visiteurs que des spectacles familiers : des ruisseaux, des déserts et des bords de mer souvent d'une facture dénuée de toute originalité »⁶. L'intérêt des collectionneurs d'art les plus aventureux, issus pour la plupart du milieu cinématographique hollywoodien, allait rarement au-delà du post-impressionnisme.

A contrario, entre le milieu des années 1910 et le début des années 1930, San Francisco accueillit un grand nombre d'expositions, à commencer par la *Panama-Pacific International Exposition*. Montée en 1915 au Palace of Fine Arts, cette manifestation, dont l'envergure

est comparable à celle de l'*Armory Show*, présentait notamment les futuristes italiens qui furent introduits aux États-Unis à cette occasion (KARLSTROM, 1996, p. 98). Si la ville manifesta un intérêt précoce pour l'art européen, peu nombreux étaient les lieux susceptibles d'exposer la création contemporaine, et locale tout particulièrement. Durant les années 1940, le San Francisco Museum of Art assurait quasiment à lui seul la diffusion de cette production qu'il exposait dans les salles du troisième étage⁷. L'expressionnisme abstrait constituait assurément le courant dominant au sein de l'avant-garde picturale si bien que les rares galeries qui virent le jour en Californie étaient généralement dévolues à la promotion de cette mouvance qui avait pris une coloration locale, comme

6. Façade de la Now Gallery fondée par Edward Kienholz, 1956, Los Angeles.

en témoigne la veine figurative de la Bay Area (*San Francisco School...*, 1996). En 1954, dans son nouvel espace Syndell Studio de Los Angeles, Walter Hopps monta *Action I* (1955 ; fig. 5), soit la première grande exposition dédiée à l'expressionnisme abstrait californien. Il devait renouveler l'expérience l'année suivante avec *Action II*, organisée selon le même principe de confrontation des artistes du nord et du sud de la Californie, dans la Now Gallery de Los Angeles (fig. 6) tout juste fondée par Edward Kienholz.

Parallèlement, une tendance souterraine promise à un développement certain commençait déjà à s'épanouir. Les artistes concernés, parmi lesquels Jess, Wally Hedrick, Jay DeFeo et Bruce Conner, s'engageaient en effet dans une voie qui, n'ayant pourtant pas rompu avec l'expressionnisme abstrait, explorait un territoire nouveau. Dans un contexte artistique marqué par une pénurie de lieux d'exposition et un manque d'intérêt général pour la création contemporaine, ces derniers étaient condamnés à œuvrer dans l'ombre. Une expérimentation en vase clos, privée de toute possibilité de reconnaissance extérieure, détermina pour une large part la nature de leurs travaux⁸.

Les prémices d'une expression artistique dissidente :

Bohemia, Funk, Funky

Durant ces années sombres de terreur et de patriotisme effréné, les artistes de la dissidence, plus tard rangés sous la bannière « *Beat* », furent les premiers à dénoncer l'*American Way of Life* que le poète Michael McClure associait à « la guerre de Corée, les costumes de flanelle grise et une armée prête à porter la guerre de l'autre côté du rideau de fer ou du rideau de bambou » (Wallace Berman, 1992, p. 60)⁹. Face à la masse conformiste et obéissante émergea la figure de l'individu en proie à une revendication identitaire menée à travers une quête existentielle perceptible dans des romans aussi différents que *Catcher in the Rye* (SALINGER, 1951) ou *On the Road* (KEROUAC, [1957] 2003). Une telle exacerbation du sujet en tant qu'identité unique et singulière constituait, il est vrai, un défi à la politique de standardisation propre au système technocratique capitaliste¹⁰.

Consacrée en 1952 sous la plume de John Clellon Holmes (HOLMES, 1952), l'appellation « *Beat* », qui aurait été forgée par Jack Kerouac, a souvent suppléé à l'absence de terme homologué. Utilisée d'abord dans le domaine littéraire, elle fut bientôt étendue aux arts plastiques, ce qui ne fut pas sans susciter quelques réticences de la part des artistes concernés qui, pour leur part, utilisaient plus volontiers le terme de « *Bohemia* »¹¹. Quant à « *Beatnik* », il n'est qu'une variante péjorative de « *Beat* » qui fit surface en 1958, dans un article de Herb Caen pour le quotidien *San Francisco Chronicle*¹². Il faut attendre la fin de la décennie 1960 pour que s'impose un terme désignant une production artistique située dans le prolongement de la tendance *Beat* : le *Funk*¹³. En usage dans le milieu du jazz dès les années 1920, cette appellation fut adoptée en 1967 par Peter Selz comme titre d'une exposition montée au Berkeley Art Museum regroupant certains artistes californiens – plus spécifiquement de la région de la baie de San Francisco – œuvrant à contre-courant de la « pureté » du minimalisme qui occupait alors le devant de la scène artistique new-yorkaise (*Funk*, 1967).

Si l'expressionnisme abstrait tout comme la peinture figurative de la Bay Area émergèrent dans les écoles d'art, le *Funk* était issu du milieu de la bohème. Comme le souligne Albright, il ne s'agissait pas d'un style mais « d'une constellation d'attitudes et d'idées partagées par différents cercles d'amis qui se rassemblaient dans des bars et montraient leurs travaux au sein de galeries informelles du type coopératives. Ces idées et attitudes trouvèrent expression dans tous les arts – peinture, sculpture, poésie, musique, théâtre, film – et tendaient à faire tomber les barrières traditionnelles qui les séparaient »¹⁴.

7. Robert Alexander, *Box for business cards*, 1957, Los Angeles, Getty Research Institute.

Une production plastique impure et éphémère

Difficile à définir, cette constellation partageait une pratique de l'assemblage, une certaine spiritualité ainsi qu'une fascination pour le jazz et la négritude. À Los Angeles, Wallace Berman, Robert Alexander (fig. 7) et par la suite George Herms furent les pionniers d'un tel mouvement. Fragile, cette production, née dans la spontanéité et qui n'était pas conçue pour résister au temps, a bien souvent disparu. Seuls des témoignages rétrospectifs et quelques photographies permettent de reconstruire

cette histoire en pointillés. Loin de constituer un épiphénomène, cette création pour soi conférait une liberté incontestable aux artistes qui n'eurent jamais à répondre à la pression des tenants du marché, formant un réseau interne de circulation d'œuvres et d'idées¹⁵. Reposant sur une intimité entre l'auteur et le destinataire, elle donna lieu à des productions qui différaient sensiblement de celles conçues pour l'espace anonyme d'une galerie.

Le meilleur exemple d'une telle pratique confidentielle reste sans doute la conception par Berman de la revue *Semina*, parue en neuf livraisons de 1955 à 1964 (fig. 8). Présentée sous forme de feuillets libres que le lecteur pouvait arranger à sa guise, elle composait un véritable assemblage visuel, faisant entrer en résonance des œuvres disparates qui favorisaient la multiplicité de niveaux de lecture. Tirée à un nombre d'exemplaires variable – entre 150 et 350 –, elle réunissait des contributions d'amis ou de personnalités que Berman admirait et s'adressait à un cercle restreint de proches. À travers *Semina*, ce dernier aspirait à l'éveil de la conscience d'un petit nombre d'initiés dont l'impact, à long terme, se ferait sentir par la formation d'une résistance. Cette croyance reposait sur un optimisme qui n'était pas sans rapport avec celui de la pensée kabbalistique qui devait nourrir profondément son œuvre. L'intérêt pour cette tradition lui permettait en effet de concevoir l'activité artistique sur le modèle de la création en général, et l'artiste comme celui à qui incombait la responsabilité de contribuer en conscience à la restauration de l'unité originelle. Gershom Scholem rendait compte d'un tel phénomène : « Le processus de création implique que tout se sépare de l'Un et retourne à l'Un, et le point de retour de ce cycle se trouve en l'homme,

au moment où il commence à développer une conscience de sa véritable essence et se languit de retracer le chemin qui va de la multiplicité de sa nature jusqu'à l'Unité en laquelle il a son origine »¹⁶.

Entourés de poètes, de musiciens et de cinéastes, les artistes de la bohème de San Francisco, quant à eux, se réunirent dès le début des années 1950 dans certains lieux bien spécifiques, le plus généralement des cafés situés dans North Beach : le Vesuvio Cafe, Miss Smith's Tea Room, The Cellar ou encore The Place. Parallèlement, des galeries conçues comme lieux d'exposition d'une

8. Wallace Berman, *Semina* n°1, 1955, Los Angeles, Getty Research Institute.

production qui n'avait pas sa place au sein des milieux officiels virent le jour. Fondée en 1949 par douze étudiants de Clyfford Still sur le mode d'une coopérative, Metart Gallery avait constitué une première tentative pour parer à l'absence de structures susceptibles d'accueillir leurs travaux¹⁷. Cette initiative trouva un prolongement à travers la création successive des galeries King Ubu (fig. 9-10) et Six qui, à la différence de la première, avaient pour principe fondamental l'interdisciplinarité, envisagée sous la forme d'une cohabitation fortuite et improvisée de différents médiums artistiques¹⁸.

Perçue rétrospectivement comme l'événement le plus saillant de toute l'histoire de la Six Gallery, la lecture du poème *Howl* d'Allen Ginsberg ouvrit symboliquement une ère nouvelle, celle de la Renaissance de San Francisco. Relatée par Jack Kerouac dans son roman *The Dharma Bums* (KEROUAC, [1958] 2003), cette soirée du 7 octobre 1955 présidée par Kenneth Rexroth mit en contact de manière inédite les poètes de la *Beat Generation* et les plasticiens de la galerie qui scellèrent ainsi des liens nouveaux. L'intimité entre poésie et arts plastiques semble bien constituer l'une des caractéristiques du phénomène californien. Tandis qu'au même moment, sur la côte Est, les poètes – fussent-ils Frank O'Hara ou John Ashbery – étaient relégués à une place périphérique eu égard aux plasticiens, à l'Ouest, ils occupaient véritablement le centre de la scène artistique. D'ailleurs, ce fut souvent à l'occasion de lectures de poèmes ou de pièces de théâtre que des événements connexes – intervention de musiciens et/ou de plasticiens – eurent lieu. Aussi, DeFeo confessait-elle : « Que je l'ai cherché ou non, je me suis retrouvée peintre pour poètes » (*The Dilexi Years...*, 1984, p. 48)¹⁹. L'interférence du littéraire et du plastique se lit de fait à même les œuvres de Jess, lesquelles procèdent bien souvent à une véritable imbrication des deux²⁰. Pareil intérêt pour la littérature, et pour la poésie tout particulièrement, était couplé chez Berman et Herms, à un penchant pour le mysticisme, ces artistes étant en quête d'une sorte de langage universel susceptible d'atteindre directement l'âme.

9. Vue de l'entrée de la King Ubu Gallery, décembre 1952, San Francisco, 3119 Fillmore Street.

La figure du *hipster*

Dans un temps dominé par la menace de la bombe atomique et une chasse aux sorcières féroce qui paralysait le pays, une fraction de la jeunesse américaine vit à travers l'homme noir qu'incarnait par excellence le musicien de jazz un possible ressourcement. Dès le début des années 1950, par ses études sur les musiciens de jazz notamment, le sociologue

10. Affiche d'exposition à la King Ubu Gallery, San Francisco Museum of Modern Art Archives.

11. Wallace Berman, *Untitled* (Wardell Dead), vers 1957, Wallace Berman Estate.

Howard S. Becker avait contribué à légitimer la condition marginale (BECKER, [1963] 1985). En 1957, dans son essai « The White Negro » (1957), Norman Mailer faisait de ces derniers la figure inspiratrice du « *hipster* » dont l'apparition était directement issue du contexte socio-politique de l'après Seconde Guerre mondiale : « C'est dans cette atmosphère glaciale qu'est apparu un phénomène sociologique nouveau, l'existentialiste américain – le *hipster*, l'homme qui savait que notre condition commune est de vivre sous la menace immanente de la mort atomique, de la mort relativement rapide de l'univers concentrationnaire, ou de la mort lente qu'apporte un conformisme qui tue tout instinct de création et de rébellion » (MAILER, [1957] 1958, p. 179). Cameron, quant à elle, établit un lien entre l'atteinte

de la conscience par l'épreuve de la guerre et la recherche du salut par le jazz : « Nous étions complètement désillusionnés. La société en général n'était pas aussi avertie des questions liées à la Seconde Guerre mondiale que la plupart des gens [comme nous] qui y avaient pris part et, à notre retour, nous n'avons pas suscité un grand intérêt ou une grande sympathie. Nous nous sommes mis à traîner ensemble, à former une sorte de groupe. Tous autant que nous étions, nous nous sentions étrangers à la culture en général. Le lien qui nous unissait, c'était semble-t-il notre intérêt pour le jazz »²¹.

Durant leurs années de formation, du milieu des années 1940 au début des années 1950, ces artistes s'identifièrent à cette figure qui fusionnait marginalité, persécution et créativité. En somme, le musicien noir leur paraissait investi d'une spiritualité avec laquelle l'homme blanc avait manifestement rompu (fig. 11). Pareille identification des artistes blancs aux musiciens de jazz noirs fut concomitante à celle des Noirs au jazz. Ce fut en effet avec l'arrivée du bebop que le jazz apparut comme un pilier de la culture afro-américaine. Par la place qu'elle accordait à l'improvisation, cette musique constituait assurément un paradigme pour les autres arts, « ce que les jazzmen avaient réalisé en musique devant l'être maintenant dans le théâtre, dans le cinéma et dans les arts plastiques »²². Tant dans les improvisations de jazz que dans la création des œuvres plastiques de ces Californiens, il s'agissait de donner forme à une matière dans la spontanéité du moment, sans penser à une quelconque postérité. Si, comme le souligne Gérard Genette, « l'autonomie d'une improvisation ne peut être absolue »²³, il n'en demeure pas moins que, dans le jazz, « l'œuvre se fait dans le maintenant »²⁴. Ce présentisme conditionnait d'une manière plus générale leur rapport au temps : « On n'existait plus que dans le présent, cet énorme présent qui est exclusif de toute notion de passé ou de futur, de souvenir ou de projet » (MAILER, [1957] 1958, p. 179). C'est cette même aspiration à s'ancrer dans le présent qui fut à l'origine de l'Instant Theatre créé par Rachel Rosenthal à Los Angeles en 1956 (ROTH, 1997). Fondée sur l'improvisation et le renouvellement permanent de ses acteurs, cette pratique itinérante issue de la performance puisait notamment son inspiration dans le jazz et la poésie concrète.

La fin des années 1950 : le tournant

À la fin des années 1950, la médiatisation du phénomène *Beat* porta un coup décisif à cette période d'expérimentation souterraine. Theodore Roszak décrit le mécanisme à l'œuvre : « On assiste [alors] à une sorte d'étouffement de la dissidence par une publicité excessive, qui devient aux mains de l'*establishment* une arme plus redoutable que la répression pure et simple » (ROSZAK, [1969] 1970, p. 54). La plupart de ces artistes *underground* tentèrent une sorte de contre-offensive par leur association dans le cadre de la Ratbastard Protective Society fondée par Bruce Conner – sur le modèle du « Scavengers' Protective Association » ou confrérie des éboueurs de San Francisco –, qui visait à fédérer sous forme de « société secrète » ces différentes individualités dissidentes (fig. 12). Néanmoins, au tournant de la décennie, nombreux furent ceux qui désertèrent San Francisco : Herms partit pour Tuolumne, Jess et Duncan s'installèrent à Stinson Beach, Berman emménagea à Larkspur où il ouvrit sa galerie Semina ; quant à Conner, il s'envola pour Mexico dès 1961.

Alors qu'un intérêt inédit pour l'art local se manifestait, la scène artistique californienne connaissait une évolution très nette. La fermeture de la Six Gallery marqua symboliquement la fin d'une pratique artistique en circuit fermé, tandis qu'un marché de l'art émergeait, comme en témoigne l'ouverture des galeries Dilexi, Ferus²⁵ puis Batman, ainsi que la création en 1962 du magazine *Artforum* à San Francisco. Un tel bouleversement affecta en premier lieu la pratique des artistes dont les œuvres étaient désormais conçues pour résister au temps. Selon Albright, « on assistait à un engouement nouveau pour la durabilité de l'œuvre plutôt que la maîtrise de son exécution (ce nouveau style en effet se targuait volontiers d'être fruste et maladroit). Contrairement aux assemblages des artistes *Funk* de la région de North Beach, pour qui l'éphémère était au cœur de la création, les œuvres des artistes de la Bay Area, dans les années 1960, furent de plus en plus faites en vue d'être exposées et de résister au temps »²⁶.

Sous l'impulsion de Walter Hopps et d'Irving Blum notamment, la scène artistique de Los Angeles se distinguait par un dynamisme sans précédent. La ville accueillit en effet de grands événements artistiques comme la première exposition personnelle d'Andy Warhol à la Ferus Gallery en 1960 – où il exposa la fameuse série des boîtes de soupe Campbell –, la rétrospective sur Kurt Schwitters au Pasadena Art Museum en 1962, ou encore la première rétrospective sur Marcel Duchamp organisée l'année suivante dans ce même lieu. La fin de la décennie 1950 fut également marquée par des liens nouveaux entre les artistes des côtes Est et Ouest. L'exposition de Dorothy C. Miller, *Sixteen Americans*, au Museum of Modern Art (MoMA) en 1959, marqua à ce titre une étape importante dans la mesure où elle faisait figurer des œuvres de DeFeo et de

12. Bruce Conner, *Ratbastard*, 1958, Minneapolis, Walker Art Center, Minneapolis.

13. Wally Hedrick, *Around Painting*, 1957, Wally Hedrick Estate.

14. Jess, *Marble Turntable*, 1964, The Jess Estate.

15. George Herms, *Saturn Collage*, 1960, New York, Collection of Paul Cornwall-Jones.

Hedrick (fig. 13) aux côtés de celles de Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz et Jasper Johns, entre autres. Deux ans plus tard, en 1961, l'exposition inaugurale *The Art of Assemblage* au MoMA incluait certains travaux de Conner, Herms, Jess et Kienholz. Inversement, les artistes new-yorkais, et plus précisément Rauschenberg et Johns, commençaient à exposer en Californie, en particulier à Los Angeles²⁷. Dès la fin des années 1950 apparurent les premières œuvres témoignant d'une communication entre les deux pôles qui se faisait généralement dans le sens de l'Est vers l'Ouest. Aussi, les assemblages de Jess réalisés à partir du milieu des années 1950 reflètent-ils certes l'impact des boîtes de Joseph Cornell, mais également celui des *Combines* de Rauschenberg (Jess, 1993, p. 52 ; fig. 14). De même, certaines constructions de Herms du début des années 1960 se situent en quelque sorte à la croisée de celles de Schwitters et de Rauschenberg (fig. 15). Les assemblages d'Ed Kienholz témoignent à eux seuls de ce passage vers une expression ayant assimilé celle des New-Yorkais, et dont la destinée était d'émblée de sortir des frontières étroites de la Californie.

Sur la notion de contre-culture

On doit à Roszak la popularisation du terme de contre-culture à travers son essai *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (ROSZAK, [1969] 1970). Dans cet essai, l'historien analyse les fondements socio-politiques et spirituels de cette dissidence qui se pose à rebours d'un système technocratique, générateur d'aliénation. Les origines du terme contre-culture sont cependant à chercher dans l'article du sociologue J. Milton Yinger « Contraculture and Subculture²⁸ » paru dans *American*

Sociological Review en 1960 dans lequel il oppose la contre-culture à une subculture. Alors que la première concurrencerait la culture dominante dont elle tendrait à transformer les normes et les valeurs, la seconde ne serait qu'une faction défavorisée et minoritaire d'une société dont elle subirait les affres. Pour sa part, Roszak définit la contre-culture comme déconnectée de la société technocratique contre laquelle elle s'oppose. « Il apparaît à peine exagéré en effet d'appeler 'contre-culture' [...] une culture si radicalement détachée des idées générales de notre société que pour beaucoup elle ne ressemble plus du tout à une culture mais prend l'apparence inquiétante d'une intrusion barbare » (ROSZAK, [1969] 1970, p. 59-60).

Face à ces approches dichotomiques, force est de constater que ce qui appartient au centre et ce qui relève de la marge n'est pourtant jamais tranché une fois pour toutes, leur rapport demeurant une donnée fluctuante du cours de l'histoire. Constituant les deux faces d'une même entité, ils ne peuvent être envisagés séparément, ce que relève Michel Foucault lorsqu'il remarque qu'« on est toujours à l'intérieur »²⁹, que les marges se construisent depuis le centre. La formation d'une dissidence ne pouvant voir le jour qu'au sein d'un système standardisé et aliénant contre lequel elle s'élève, T. J. Clark précise que « le genre bohème ne fonctionne que dans un système capitaliste qui s'est lui-même érigé en mythe et qui croit en son avenir. D'où [...] sa réapparition en Californie » (CLARK, [1973] 2007, p. 74).

Considérée dans son ensemble, la contre-culture californienne a incontestablement bénéficié d'un regain d'intérêt ces dernières années. En témoigne par exemple l'exposition *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977* (*West of Center*, 2012) qui examine les pratiques alternatives dans le champ des arts visuels et de la performance d'un certain nombre d'artistes californiens des années 1960 et 1970, ou bien, dans le domaine de l'architecture, l'ouvrage de Caroline Maniaque-Benton, *French Encounters with the American Counterculture, 1960-1980* (MANIAQUE-BENTON, 2011), qui rend compte de l'impact qu'ont pu avoir les modèles architecturaux américains fondés sur l'écologie, le retour à la nature et la valorisation des cultures ethniques, sur l'émergence d'une contre-culture à la française. L'existence d'une documentation relative à la contre-culture à compter des années 1960 rend d'autant plus criante la carence bibliographique caractéristique de la décennie précédente³⁰. Les rares expositions à lui être consacrées relèvent généralement d'initiatives isolées, émanant de personnalités en lien avec les institutions californiennes mais échouant bien souvent à convaincre le milieu artistique new-yorkais du bien-fondé de leur entreprise. On observe un phénomène semblable en Europe, tant l'art américain est encore identifié à la production artistique new-yorkaise.

Une telle lacune historiographique relative à la décennie 1950 se comprend aisément du fait du caractère discret, voire confidentiel, de cette expression qui contraste résolument avec l'activisme ostentatoire des artistes des décennies suivantes. Caractérisée par une intimité affectant aussi bien sa production que sa diffusion, cette dernière misait davantage sur la possibilité d'une évolution spirituelle suscitée par un éveil des consciences que sur une politique ouvertement contestataire. Silencieuse, cette communauté pariait sur la puissance révolutionnaire de l'art lui-même, susceptible à ses yeux d'initier un changement global. Ce faisant, les pionniers de la contre-culture californienne s'inscrivaient dans le droit fil des avant-gardes historiques qui conféraient à l'art un caractère messianique anticipant la venue d'un monde et d'un homme nouveaux. Cette volonté de transformation sans rupture consommée aspirait davantage à une évolution qu'à une révolution, adoptant un positionnement plus défensif qu'offensif.

Pour autant, ces artistes ne se considéraient pas à la pointe d'une avant-garde promise à constituer le *mainstream* du lendemain. Positionnés en retrait, ils conservaient une proximité avec la tradition à laquelle ils se référaient volontiers, ce qui conférait à leur production une dimension anachronique du reste relevée par de nombreuses critiques. T. J. Clark opère une distinction entre « avant-garde » et « bohème », lesquelles constituaient deux classes socio-politiques bien distinctes. La première, formée d'intellectuels bourgeois, se différenciait de la seconde, composée « d'individus déclassés vivant dans une misère noire, foncièrement antibourgeois, perpétuant le mode d'existence absolu et démodé des 'romantiques', mourant quasiment de faim » (CLARK, [1973] 2007, p. 72). Cette distinction établie, l'auteur ne manque pas de souligner le caractère « foncièrement instable et illusoire » (p. 40) d'une catégorie telle que l'avant-garde, dont la « véritable histoire » serait « celle des personnages qui l'ont snobée, contournée et rejetée. C'est l'histoire du secret et de l'isolement, l'histoire de ceux qui ont fui l'avant-garde » (p. 44).

Tandis que la génération dissidente des années 1960 allait désigner le *mainstream* comme l'ennemi à combattre – l'art devenant un adjuvant aux contestations politiques³¹ – celle de la décennie précédente déjoua pareille opposition par l'adresse d'une certaine défiance à travers un comportement qualifié de « cool ». Selon le poète David Meltzer, Berman tira précisément du jazz ce « sens du cool, un sens de l'art compris comme forme de résistance, comme forme d'autoprotection »³². Fondé sur l'exacerbation du conflit, le jazz, dans son essence même, est une musique contestataire. Comme le souligne Lawrence Lipton : « pour la *Beat Generation*, c'était [...] une musique protestataire. Le fait d'être apolitique n'excluait

pas la protestation »³³. Le « cool » serait ainsi une expression apparue dans les clubs de jazz des années 1930 : « Quand l'atmosphère enfumée de ces night-clubs devenait irrespirable, on ouvrait portes et fenêtres pour laisser entrer un peu d'air frais' [...] Par analogie, le style coulant du jazz lent caractéristique de cette scène musicale nocturne fut qualifié de 'cool', terme qui allait par la suite qualifier le charme des musiciens et de leurs *aficionados* »³⁴.

À l'origine de la notion de « cool », le concept d'*itutu* serait au cœur des ontologies animistes de certaines civilisations d'Afrique de l'Ouest, en particulier des peuples Yoruba et Igbo (*African Art...*, 1974 ; THOMPSON, 1984). Massivement déportées sur le sol américain par les traites négrières, ces dernières auraient conservé et adapté cette attitude caractéristique afin de faire face aux discriminations continues et conserver ainsi leur fierté (MAJORS, BILLSON, 1992). Aussi, le « cool », constitutif du *hipster*, apparaîtrait comme la survivance d'un caractère identitaire déterminant de la culture africaine alors prise pour modèle. L'*Oxford English Dictionary* définit le verbe « *to cool* » par le fait de « devenir moins empressé ou ardent, quitter l'état d'excitation, de passion ou d'émotion ». Semblable réserve caractérise pleinement la conduite des artistes qui nous occupent, que ce soit vis-à-vis du pouvoir ou des institutions. S'ils ne cherchent pas à lutter ouvertement contre les instances politiques, ils parient en revanche sur la puissance de transformation inhérente à l'art, sur sa capacité alchimique susceptible de faire passer d'un état de conscience à un autre³⁵.

La relation au sacré et par là même au rituel apparaît comme un élément fondateur du jazz. Si « toute musique est sacrée et rituelle à l'origine, dans la musique européenne, ces origines ont été 'policiées' depuis longtemps alors que, dans le jazz, elles continuent d'affleurer à la surface »³⁶. Le qualificatif même de « *Beat* », auquel furent par la suite associés ces artistes, évoque bien évidemment le jazz. « [*La Beat Generation*] est essentiellement une génération religieuse, soutient Kerouac. [...] *Beat* veut dire béatitude et non pas tabasser. C'est quelque chose qu'on sent. On le sent dans un rythme, dans le jazz – dans le vrai cool jazz »³⁷. La résistance la plus manifeste qu'ils adressèrent au capitalisme fut peut-être leur aspiration à la spiritualité dans un temps dominé par la fièvre consumériste. Comme le souligne Marlene Kim Connor, à son origine, le cool était intimement lié au sacré : « Le cool est certainement la force la plus importante dans la vie d'un homme noir en Amérique. Il est ce qui se rapproche le plus d'une religion pour lui »³⁸. Ce rapport au sacré constitue un archaïsme qui situe de fait le mouvement de contre-culture des années 1950 dans la lignée de l'antimatérialisme caractéristique du transcendantalisme de Nouvelle-Angleterre.

Envisagée comme les prémices de la contre-culture des années 1960 largement associée au mouvement hippie, la mouvance dissidente qui émergea au cours de la décennie précédente est rarement étudiée pour elle-même. Cette négligence s'avère d'autant plus patente quant aux artistes plasticiens, trop rarement cités, alors même qu'ils participèrent pleinement à l'éclosion d'un tel phénomène. Œuvrant dans l'ombre, ils investirent de leur créativité tous les médiums artistiques et jouèrent sans cesse de leur hybridation jusqu'à inventer de nouvelles formes artistiques. À l'origine d'un type de résistance pacifiste et constructive, utopique et libertaire, ils se positionnèrent moins contre une certaine culture que pour des idéaux qu'ils défendaient secrètement, par un mode de vie et une production artistique marqués du sceau d'un présentisme qui ne trouvait pour équivalent que l'improvisation jazzique. Pareille célébration du présent allait de pair avec une conception politique suivant laquelle seule une transformation individuelle, un déplacement du sujet par rapport à lui-même, pouvait conduire à une modification générale de l'agir humain. Ce faisant, ils participèrent à recentrer la question du pouvoir politique sur une éthique du sujet, intuition que partageait Foucault lorsqu'il notait qu'« il n'y a point d'autre point, premier et ultime, de résistance au pouvoir politique que dans le rapport de soi à soi »³⁹.

Notes

1. La stigmatisation de la Californie en tant que « désert culturel » revient sous la plume de nombreux artistes, Man Ray n'étant que l'un d'entre eux : « Avec les années, je me rendais compte que, pour moi, la Californie n'était qu'un désert » (MAN RAY, [1963] 1998, p. 462).
2. La plupart des expositions organisées dans le cadre de *Pacific Standard Time* furent assorties d'un catalogue. Nous n'avons référencé en bibliographie que les publications relatives à notre sujet d'étude.
3. Selon Paul J. Karlstrom, New York offrait un milieu plus traditionnel et familier pour les immigrants européens. Voir *Turning the Tide*, 1990, p. 40, n. 32.
4. Parmi les personnalités émigrées, comptaient notamment : Thomas Mann, Arnold Schoenberg, Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht, Igor Stravinsky, Josef von Sternberg, René Clair, Luis Buñuel, Billy Wilder, Jean Renoir, Aldous Huxley et Kate Steinitz.
5. Voir Merle Armitage, review, *West Coaster*, 1^{er} septembre 1928.
6. « Instead of going to the museum to learn about the universality of art or to contemplate a few masterpieces, visitors to Los Angeles County's museum saw familiar sights: arroyos, deserts and scenes of the coastline frequently rendered in a banal manner » (HIGGINS, 1963, p. 14). William Copley apporte un témoignage concordant : (« There was a mausoleum of a structure way downtown called The Los Angeles County Museum, which harbored some misacquisitions of William Randolph Hearst and a few stuffed animals » (CPLY, 1979, p. 6).
7. À propos de cette période, le peintre Harry Jacobus témoigne : « Jusque-là, Jess n'avait pas eu d'ambition en matière d'exposition, après plusieurs tentatives infructueuses d'intégrer les expositions annuelles de San Francisco. À cette époque, il fallait descendre dans le musée et faire la queue avec ses peintures » (« By then, Jess didn't have an ambition for shows, having tried unsuccessfully a couple of times to get into Annuals in San Francisco. In those days you had to go down to the Museum and stand in line with your paintings » ; Christopher Wagstaff, « An Interview with Harry Jacobus », dans *Northern Lights: Studies in Creativity*, 2, 1986, p. 90).
8. Jean-Marc Poinot souligne le lien qui

existe entre la production d'une œuvre et ses conditions d'exposition : « L'exposition est une situation de discours complexe qui possède ses propres règles en permanente évolution, mais n'a pas d'histoire propre indépendante des prestations esthétiques qu'elle actualise. Chaque œuvre produite est conçue en connaissance de ces règles, qu'elles soient admises de manière implicite, ou qu'elles soient explicitées, voire même transgressées. C'est par la connaissance de ces règles que les artistes peuvent concevoir des œuvres qui s'adaptent de manières variées aux situations de discours tout en continuant à les transformer » (Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, Villeurbanne/Genève, 1999, p. 35-36).

9. « the Korean War, the grey flannel suits, the military preparedness to wage war behind the Iron Curtain or the Bamboo Curtain » (Wallace Berman, 1992, p. 60).

10. Douglas Brode développe la thèse inédite suivant laquelle la production cinématographique de Walt Disney aurait joué un rôle déterminant dans l'émergence de la mouvance dissidente des années 1950 (BRODE, 2004).

11. John P. Bowles dit à ce sujet : « Être étiqueté *Beat* posait un dilemme pour DeFeo, Conner et les autres, tel l'artiste Jess (appelé auparavant Burgess Collins) » (« To be labeled Beat presented a dilemma for DeFeo, Conner, and others, such as the artist Jess (formerly Burgess Collins) » ; John P. Bowles, « 'Shocking 'Beat' Art Displayed': California Artists and the Beat Image », dans *Reading California...*, 2000, p. 221). Comme le rappelle Francis Rigney, la bohème était loin d'être une appellation ni même un phénomène nouveau : « Au cours de ces cent dernières années passées, différents groupes d'artistes, écrivains, musiciens, et consorts se sont retrouvés dans ce mode de vie singulier, au jour le jour, caractéristique de la communauté bohème. Des années 1840 à aujourd'hui, dans le quartier Haight-Ashbury, de telles communautés se sont formées, ont existé, et se sont ensuite disloquées, certaines remplaçant leurs prédécesseurs, d'autres ont été lancées de leur propre initiative » (« Over the past hundred years, various groups of artists, writers, musicians, and hangers-on have congregated in that special day-to-day pattern which has been called a bohemia community. From the 1840's to today's Haight-Ashbury, such communities have been forming,

existing, and then falling apart, some replacing their predecessors, some starting on their own. » ; Francis Rigney, « Creativity in Bohemia », dans *Rolling Renaissance...*, 1968, p. 12).

12. Herb Caen, « Baghdad by the Bay », dans *San Francisco Chronicle*, 2 avril 1958.

13. À la différence de *Beat*, l'appellation « *Funk* » semble avoir suscité une certaine approbation de la part des artistes en question. Bruce Conner lui préférerait néanmoins le terme « *Funky* » qui désignerait une tendance dans l'art manifeste dès le milieu des années 1950, apparentée à l'authentique mouvement *Beat*, tandis que « *Funk* » qualifierait la version organisée, voire institutionnalisée du *Funky*, qui prend forme à partir du milieu des années 1960 (voir Bruce Conner, dans ALBRIGHT, 1985, p. 81). Harold Paris reprend cette distinction : « *Funk* vs. *Funky* : de manière presque imperceptible, le *Funk* s'est éloigné de l'art *funky* des années 1950 » (« Funk vs. Funky: Almost imperceptibly, funk art has grown away from the funky art of the fifties » ; Harold Paris, « Sweet Land of Funk », dans *Art in America*, 55/2, mars-avril 1967, p. 95). Thomas Albright, quant à lui, opta pour une distinction semblable à celle de Conner, en opposant le *funk* au *Funk* (ou *Funk Art*) afin de différencier le mouvement originel de ses développements ultérieurs (ALBRIGHT, 1985, p. 81).

14. « a constellation of attitudes and ideas shared by various circles of friends who met in bars and coffee houses and displayed their work in informal, cooperative "galleries". These ideas and attitudes found expression in all the arts – painting, sculpture, poetry, music, theater, film – and tended to break down the traditional barriers between them » (ALBRIGHT, 1985, p. 81).

15. Manuel Neri témoigne : « À cette époque, je pense que le prix moyen s'élevait à 25 dollars, mais personne ne vendait quoi que ce soit, ce qui nous donnait une liberté incroyable, celle de ne pas avoir affaire au côté marchand de l'art » (« At that time, I think the average price had gone up to 25 bucks, but nobody was selling anything, and that gave us an incredible freedom, not having a commercial side to the art world. » ; Manuel Neri dans Bruce Nixon, « The 6 Gallery », dans *Beat Generation Galleries...*, 1996, p. 91).

16. Gershom Scholem, *La Kabbale*, Paris, (1998) 2003, p. 251-252.

17. Notons cependant l'existence, dès 1946, de la galerie de Marcelle Labaudt qui offrit à certains artistes – dont Hassel Smith, Sonia Getchtoff ou encore Fred Martin – une occasion unique d'exposer. Voir Jenny Fink, « Bay Area Art Galleries, 1940s-1960s », dans *Directions in Bay...*, 1983, p. 26. L'idéologie de la Metart Gallery est clairement exprimée à travers le communiqué de presse relatif à son ouverture : « Metart Gallery was formed in direct response to the problem of bringing the work of the creative artist to public attention under conditions which leave the artist freest from outside control in exhibiting... », cité dans *Directions in Bay...*, 1983, p. 26.

18. À ce sujet, voir les propos de Wally Hedrick : « Les gens pensaient à l'œuvre d'art totale à cette époque. [...] Et le jazz poetry était un des aspects de cela. » (« People were thinking about the complete art work at that time. [...] And the jazz-poetry thing was one aspect of that. », dans KARLSTROM, 1974b, p. 9).

19. « Whether I sought it out or not, I became kind of a poet's painter » (*The Dilexi Years...*, 1984, p. 48).

20. Jess considérait ainsi ses premiers paste-ups comme des « tableaux-poèmes ». Voir Jess, 1983, p. 14.

21. « We were totally disillusioned. The public in general was not as sophisticated about the Second World War as most of the people who had been in it, and coming back we didn't find much sympathy or interest. So we kind of hung together as a group. We were all feeling somewhat alienated from the culture in general. The common interest seemed to be jazz » (*Lost and Found...*, 1988, p. 63).

22. Propos tenus lors d'une interview avec George Herms à Los Angeles le 4 juillet 2004.

23. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, 1994, p. 68.

24. Lucien Malson, dans Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli éd., *Dictionnaire du jazz*, (Paris, 1988) Paris, 2000, p. 580.

25. À ce sujet, George Herms : « Well, I think in Los Angeles with the Ferus Gallery, you have the beginnings of a New York-type gallery situation, and then, you know, things came from that. » (KARLSTROM, 1993, p. 161).

26. « There was also a new emphasis on durability, if not on craft as such (for a deliberate awkwardness and rusticity

was often a part of the new style). Unlike the perishable assemblages of the North Beach funk artists, Bay Area art in the 1960s was increasingly built to show, and to last » (ALBRIGHT, 1985, p. 116).

27. À titre d'exemples, l'exposition « Jasper Johns/Kurt Schwitters » à la Ferus Gallery (6-30 septembre 1960) ou encore celle de Rauschenberg à la Dwan Gallery de Los Angeles (4-31 mars 1962).

28. J. Milton Yinger, « Contraculture and Subculture », dans *American Sociological Review*, 25/5, octobre 1960, p. 625-635.

29. Michel Foucault, « L'extension sociale de la norme » (1976), dans *Dits et Écrits*, 2, Paris, (1994) 2001, p. 77.

30. Alice Echols note ainsi : « the sixties has overshadowed the fifties », dans ECHOLS, 2002, p. 51.

31. Theodore Roszak distingue ainsi une « dissidence bohème » qui serait propre aux « beatniks et hippies » d'une « dissidence activiste » caractéristique de la Nouvelle Gauche (ROZAK, [1969] 1970, p. 86).

32. « a sense of cool, a sense of art as a form of resistance, as a form of self-protection » (SOLNIT, 1990, p. 5)

33. « to the beat generation it is also a music of protest. Being apolitical does not preclude protest » (LIPTON, 1959, p. 212).

34. « When the air in the smoke-filled nightclubs of that era became unbreathable, windows and doors were opened to allow some 'cool air' in from the outside [...]. By analogy, the slow and smooth jazz style that was typical of that late-night scene came to be called "cool". Cool was subsequently extended to describe any physically attractive, male jazz musician or aficionado who patronized such clubs » (DANESI, 1994, p. 37).

35. Roszak définit ainsi la contre-culture comme « essentiellement une exploration de la politique de la conscience », dans ROSZAK, (1969) 1970, p. 184.

36. « All music is sacred and ritual in origin, but in European music these origins have long been "refined" out of it. In jazz they are still close to the surface » (LIPTON, 1959, p. 210).

37. « The [Beat generation] is basically a religious generation. [...] Beat means beatitude, not beat up. You feel this. You feel it in a beat, in jazz – real cool jazz » (Jack Kerouac cité dans John

Clellon Holmes, « The philosophy of the Beat Generation », dans *Esquire*, 49/2, février 1958, p. 35).

38. « Cool is perhaps the most important force in the life of a black man in America. Cool is the closest thing to a religion for him » (Marlene Kim Connor, « What Is Cool?: Understanding Black Manhood in America », cité dans MACADAMS, 2001, p. 19).

39. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet : cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, 2001, p. 241.

Bibliographie

– 2000 BC, 1999 : 2000 BC: *The Bruce Conner Story Part II*, Peter Boswell, Bruce Jenkins, Joan Rothfuss éd., (cat. expo., Minneapolis, Walker Art Center, 1999), Minneapolis, 1999.

– ALBRIGHT, 1985 : Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1985.

– *African Art...*, 1974: *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*, Robert Farris Thompson éd., (cat. expo., Washington D.C., National Gallery of Art/Los Angeles, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, 1974), Los Angeles, 1974.

– *All is Personal*, 2008 : *All is Personal: the Art of Wallace Berman*, Kristine McKenna éd., (cat. expo. Londres, Camden Art Center, 2008), Londres, 2008.

– *Art as...*, 1975 : *Art as a Muscular Principle: 10 Artists and San Francisco, 1950-1965*, Merrill Greene éd., (cat. expo., South Hadley, John and Norah Warbeke Gallery, Mount Holyoke College, 1975), South Hadley, 1975.

– *The Art of Joan Brown*, 1998 : *The Art of Joan Brown*, Karen Tsujimoto, Jacquelyn Baas éd., (cat. expo., Berkeley, University of California, Berkeley Art Museum/Oakland, The Oakland Museum of California, 1998-1999), Berkeley/Oakland, 1998.

– *Art of Wondering*, 1989 : *An Art of Wondering: The King Ubu Gallery 1953-54*, Christopher Wagstaff éd., (cat. expo., Davis, Natsoulas Novelo Gallery, 1989), Davis, 1989.

– *Beat Culture...*, 1995 : *Beat Culture and the New America, 1950-1965*, Lisa Phillips éd., (cat. expo., New York, The Whitney Museum of American Art, 1996), New York/Paris, 1995.

- *Beat Generation Galleries...*, 1996 : *The Beat Generation Galleries and Beyond*, John Natsoulas éd., (cat. expo., Davis, John Natsoulas Gallery, 1996), Davis, 1996.
- BECKER, (1963) 1985 : Howard S. Becker, *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, Paris, 1985 [éd. orig. : *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, New York, 1963].
- BRODE, 2004 : Douglas Brode, *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*, Austin, 2004.
- CAMERON, 2015 : *Cameron: Songs for the Witch Woman*, Yael Lipschutz éd., (cat. expo., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2015), Santa Monica, 2015.
- CLARK, (1973) 2007 : T. J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Dijon, 2007 [éd. orig. : *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, 1973].
- CPLY, 1979 : *CPLY: Reflection on a Past Life*, William N. Copley éd., (cat. expo., Houston, Rice University, Institute for the Arts,), Houston, 1979.
- CUMMINGS, 1973 : Paul Cummings, « Oral History Interview with Bruce Conner », San Francisco, 16 avr. 1973, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
- DANESI, 1994 : Marcel Danesi, *Cool: The Signs and Meanings of Adolescence*, Toronto, 1994.
- DAVIDSON, 1989 : Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge, 1989.
- DEFEO, SCHNEIDER, 2015 : Jay DeFeo, Bart Schneider éd., *Works on Paper*, Berkeley, 2015.
- DELFINER, 2011 : Judith Delfiner, *Double-Barrelled Gun : Dada aux États-Unis, 1945-1957*, Dijon, 2011.
- *The Dilexi Years...*, 1984 : *The Dilexi Years, 1958-1970*, Terry St. John et al., (cat. expo., Oakland, The Oakland Museum, 1984), Oakland, 1984.
- *Directions in Bay...*, 1983 : *Directions in Bay Area Painting: A Survey of Three Decades, 1940s-1960s*, Joseph Armstrong Baird Jr. éd., (cat. expo., Davis, University of California, Richard L. Nelson Gallery, 1983), Davis, 1983.
- ECHOLS, 2002 : Alice Echols, « The Ike Age: Rethinking the 1950s », dans *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftershocks*, New York, 2002.
- *Forty Years...*, 1989 : *Forty Years of California Assemblage*, Anne Ayres éd., (cat. expo., Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, 1989), Los Angeles, 1989.
- *Funk*, 1967 : *Funk*, Peter Selz éd., (cat. expo., Berkeley, University Art Museum, 1967), Berkeley, 1967.
- GAIR, 2007 : Christopher Gair, *The American Counterculture*, Édimbourg, 2007.
- *George Herms*, 1992 : *George Herms: The Secret Archives*, George Herms éd., (cat. expo., Los Angeles, Los Angeles Municipal Art Gallery, 1992), Los Angeles, 1992.
- GREEN, LEVY, 2003 : Jane Green, Leah Levy éd., *Jay DeFeo and The Rose*, Berkeley/New York, 2003.
- HATCH, 2012 : Kevin Hatch, *Looking for Bruce Conner*, Cambridge, 2012.
- HERMS, 2014 : George Herms, *George Herms: The River Book*, Venice, 2014.
- HIGGINS, 1963 : Winifred H. Higgins, « Art Collecting in the Los Angeles Area, 1910-1960 », thèse, Los Angeles, University of California, 1963.
- HOLMES, 1952 : John Clellon Holmes, « This Is the Beat Generation », dans *The New York Times*, 16 novembre 1952, p. 10-22.
- *Jay DeFeo*, 1989 : *Jay DeFeo: Works on Paper*, Sidra Stich éd., (cat. expo., Berkeley, University Art Museum, 1989), Berkeley, 1989.
- *Jay DeFeo*, 1996 : *Jay DeFeo: Selected Works, 1952-1989*, Constance Lewallen éd., (cat. expo., Philadelphie, Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, 1996), Philadelphie, 1996.
- *Jay DeFeo*, 1997 : *Jay DeFeo: The Florence View and Related Works, 1950-1954*, Robert A. Whyte éd., (cat. expo., San Francisco, Museo Italo Americano, 1997), San Francisco, 1997.
- *Jay DeFeo*, 2012 : *Jay DeFeo: A Retrospective*, Dana Miller éd., (cat. expo., San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art/New York, Whitney Museum of American Art, 2013), New York, 2012.
- *Jess*, 1983 : *Jess: Paste-Ups (and assemblies)*, 1951-1983, Michael Auping éd., (cat. expo., Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 1984), Sarasota, 1983.
- *Jess*, 1993 : *Jess: A Grand Collage 1951-1993*, Michael Auping éd., (cat. expo., Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1993), Buffalo, 1993.
- *Jess*, 2007 : *Jess: To and From the Printed Page*, Ingrid Schaffner éd., (cat. expo., San Jose, San Jose Museum of Art, 2007), New York, 2007.
- *Jess*, 2012 : *Jess: O! Tricky Cad & Other Jessotérica*, Michael Duncan éd., Los Angeles, 2012.
- KARLSTROM, 1974a : Paul J. Karlstrom, « Oral History Interview with Bruce Conner », San Francisco, 12 août 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C..
- KARLSTROM, 1974b : Paul J. Karlstrom, « Oral History Interview with Wally Hedrick », San Geronimo, 10 juin 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C..
- KARLSTROM, 1975 : Paul J. Karlstrom, « Oral History Interview with Jay DeFeo », Larkspur, 3 juin 1975, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C..
- KARLSTROM, 1993 : Paul J. Karlstrom, « Oral History Interview with George Herms », Los Angeles, 8 décembre 1993, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C..
- KARLSTROM, 1996 : Paul J. Karlstrom éd., *On the Edge of America: California Modernist Art, 1900-1950*, Berkeley, 1996.
- KARLSTROM, GUILBAULT, 1974 : Paul J. Karlstrom, Serge Guilbault, « Oral History Interview with Bruce Conner », San Francisco, 29 mars 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C..
- KEROUAC, (1957) 2003 : Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, 2003 [éd. orig. : *On the Road*, New York, 1957].
- KEROUAC, (1958) 2003 : Jack Kerouac, *Les Clochards célestes*, Paris, 2003 [éd. orig. : *The Dharma Bums*, New York, 1958].
- L.A. Raw, 2012 : L.A. Raw: *Abject Expressionism in Los Angeles, 1945-1980, From Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Michael Duncan éd., (cat. expo., Pasadena, Pasadena Museum of California Art, 2012), Santa Monica, 2012.
- *The Last Time...*, 1976 : *The Last Time I Saw Ferus 1957-1966*, Betty Turnbull éd., (cat. expo., Newport Beach, Newport Harbor Museum, 1976), Newport Beach, 1976.
- LIPTON, 1959 : Lawrence Lipton, *The Holy Barbarians*, New York, 1959.
- *Los Angeles...*, 2006 : *Los Angeles, 1955-1985*, Catherine Grenier éd., (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2006), Paris, 2006.
- *Lost and Found...*, 1988 : *Lost and Found in California: Four Decades of Assemblage Art*, Sandra Leonard Starr éd., (cat. expo., Santa Monica, James Corcoran Gallery, Shoshana Wayne Gallery, Pence Gallery, 1988), Santa Monica, 1988.

- *Lyrical Vision*, 1989 : *Lyrical Vision: The 6 Gallery, 1954-1957*, John Natsoulas éd., (cat. expo., Davis, Natsoulas/Novelozo Gallery, 1990), Davis, 1989.
- MACADAMS, 2001 : Lewis MacAdams, *Birth of the Cool: Beat, Bebop, and the American Avant-Garde*, New York, 2001.
- MAILER, (1957) 1958 : Norman Mailer, « Le Blanc-Nègre. Réflexions superficielles sur le hipster », dans *Esprit*, 258, février 1958, p. 177-200 [éd. orig. : « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster », dans *Dissent*, 3, automne 1957, p. 276-293].
- MAJORS, BILLSON, 1992 : Richard Majors, Janet Mancini Billson, *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*, New York, 1992.
- MANIAQUE-BENTON, 2011 : Caroline Maniaque-Benton, *French Encounters with the American Counterculture, 1960-1980*, Farnham/Burlington, 2011.
- MAN RAY, (1963) 1998 : Man Ray, *Autoportrait*, Arles, (1964) 1998 [éd. orig. : *Self Portrait*, Boston, 1963].
- MCCLURE, (1982) 1994 : Michael McClure, *Scratching the Beat Surface*, (San Francisco, 1982), New York, 1994.
- MCKENNA, 2009 : Kristine McKenna, *The Ferus Gallery: A Place to Begin*, Göttingen, 2009.
- MELTZER, 2001 : David Meltzer éd., *San Francisco Beat: Talking with the Poets*, San Francisco, 2001.
- *An Opening...*, 2013 : *An Opening of the Field: Jess, Robert Duncan, and Their Circle*, Michael Duncan, Christopher Wagstaff éd., (cat. expo., Sacramento, Crocker Art Museum, 2013), Portland, 2013.
- *Pacific Dreams*, 1995 : *Pacific Dreams: Currents of Surrealism and Fantasy in California Art, 1934-1957*, Susan Ehrlich éd., (cat. expo., University of California, Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1995), Los Angeles, 1995.
- *Pacific Standard Time*, 2011 : *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*, Rebecca Peabody et al. éd., (cat. expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011), Los Angeles, 2011.
- *A Period of Exploration*, 1973 : *A Period of Exploration: San Francisco 1945-1950*, Mary F. McChesney éd., (cat. expo., Oakland, The Oakland Museum, 1973), Oakland, 1973.
- PLAGENS, (1974) 1999 : Peter Plagens, *Sunshine Muse: Art on the West Coast, 1945-1970*, (New York, 1974) Berkeley/Los Angeles/Londres, 1999.
- *Poets of the Cities*, 1974 : *Poets of the Cities: New York and San Francisco, 1950-1965*, Neil A. Chassman éd., (cat. expo., Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, 1974), New York, 1974.
- *Prometheus Archives*, 1979 : *The Prometheus Archives: A Retrospective Exhibition of the Works of George Herms*, Betty Turnbull éd., (cat. expo., Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 1979), Newport Beach, 1979.
- RATNER, 1990 : Joanne L. Ratner, « Interview with Walter Hopps », 11 octobre 1987, Oral History Program, Los Angeles, University of California, 1990.
- *Reading California*, 2000 : *Reading California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*, Stephanie Barron, Sheri Bernstein, Ilene Susan Fort éd., (cat. expo., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2001), Berkeley/Los Angeles/Londres, 2000.
- Robert Duncan, 1992 : *Robert Duncan: Drawing and Decorated Books*, Christopher Wagstaff éd., (cat. expo., Berkeley, University Art Museum/Pacific Film Archive/The Bancroft Library, 1992), Berkeley, 1992.
- *Rolling Renaissance*, 1968 : *Rolling Renaissance: San Francisco Underground Art in Celebration: 1945-1968*, Robert E. Johnson éd., (cat. expo., San Francisco, Intersections Center for Religion and the Arts, 1968), San Francisco, 1968.
- ROSZAK (1969) 1970 : Theodore Roszak, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, 1970 [éd. orig. : *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York, 1969].
- ROTH, 1997 : Moira Roth éd., *Rachel Rosenthal*, Baltimore, 1997.
- SALINGER, 1951 : J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, New York, 1951.
- *San Francisco School...*, 1996 : *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, Susan Landauer éd., (cat. expo., Laguna Beach, Laguna Art Museum, 1996), Laguna Beach (Calif.), 1996.
- *Semina Culture*, 2005 : *Semina Culture: Wallace Berman & His Circle*, Michael Duncan, Kristine McKenna éd., (cat. expo., Santa Monica, Santa Monica Museum of Art, 2005), New York, 2005.
- *Sixteen Americans*, 1959 : *Sixteen Americans*, Dorothy C. Miller éd., (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 1959), New York, 1959.
- SMITH, 1995 : Richard Cándida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California*, Berkeley, 1995.
- SOLNIT, 1982 : Rebecca Solnit, *Secret Exhibition: Six California Artists of the Cold War Era*, San Francisco, 1982.
- *Southern California Assemblage: Past and Present*, Elena Siff éd., (cat. expo., Santa Barbara, Santa Barbara Contemporary Arts Forum, 1986), Santa Barbara, 1986.
- *Spirit into Matter...*, 2004 : *Spirit into Matter: The Photographs of Edmund Teske*, Julian Cox éd., (cat. expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2004), Los Angeles, 2004.
- THOMPSON, 1984 : Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York, 1984.
- *Time and Place*, 2008 : *Time and Place: Los Angeles, 1957-1968*, Lars Nittve, Lena Essling éd., (cat. expo., Stockholm, Moderna Museet, 2008), Stockholm/Göttingen, 2008.
- *Translations, Salvages, Paste-Ups...*, 1977 : *Translations, Salvages, Paste-Ups*, by Jess, Robert R. Murdock éd., (cat. expo., Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, 1977), Dallas, 1977.
- *Turning the Tide*, 1990 : *Turning the Tide: Early Los Angeles Modernists, 1920-1956*, Paul J. Karlstrom, Susan Ehrlich éd., (cat. expo., Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art, 1990), Santa Barbara, 1990.
- Wallace Berman, 1978 : *Wallace Berman: Retrospective*, Hal Glicksman éd., (cat. expo., Los Angeles, Otis Art Institute Gallery, 1978), Los Angeles, 1978.
- Wallace Berman, 1992 : *Wallace Berman: Support the Revolution*, Eduardo Lipschutz-Villa et al., (cat. expo., Amsterdam, Institute of Contemporary Art, 1992), Amsterdam, 1992.
- Wally Hedrick, 1985 : *Wally Hedrick: Selected Works*, David S. Rubin éd., (cat. expo., San Francisco, San Francisco Art Institute, 1985), San Francisco, 1985.
- *West Coast*, 1969 : *West Coast, 1945-1969*, John Coplans éd., (cat. expo., Pasadena, Pasadena Art Museum, 1969), Pasadena, 1969.
- *West of Center*, 2012 : *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Elissa Auther, Adam Lerner éd., (cat. expo., Denver, Museum of Contemporary Art, 2012), Denver/Minneapolis, 2012.
- WHALEY, 2004 : Preston Whaley Jr., *Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Cambridge, 2004.