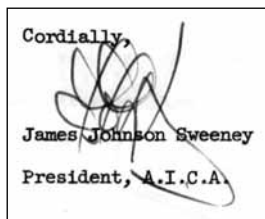


## JAMES JOHNSON SWEENEY ET LA LIMINALITÉ

**C**e projet existe de façon effective depuis plus de trois ans. Pendant cette période (de 2007 à aujourd'hui), j'ai été chercheur à la fondation Pollock-Krasner de New York, où j'ai passé des mois entiers aux archives, dans les petites pièces et bibliothèques du MoMA, du Guggenheim de New York et du Museum of Fine Art de Houston, Texas. L'une des raisons significatives de cette recherche fut la toute première conférence sur James Johnson Sweeney (1900-1986), critique et conservateur, que j'organisai grâce aux contributions d'universitaires et d'archivistes de New York, en 2008. Ce travail fut interrompu cette même année par ma nomination comme Directeur de Projet du Congrès de l'AICA tenu à Dublin en octobre 2009, dont le thème abordé, l'art et la science, reflétait directement celui du congrès de Sweeney, également tenu à Dublin, en 1953, alors qu'il présidait l'AICA.



*Dossier Sweeney,  
fonds AICA*

© Archives de la critique d'art

Le projet englobe deux fractures historiques distinctes du modernisme. La période du début des années 1920, lorsque Sweeney vint pour la première fois à Paris, celle de l'exode de l'avant-garde à New York dans les années 1930, pendant l'occupation nazie, ainsi que son implication en tant que conservateur et critique de la fin des années 1940 aux années 1960, au moment où l'Ecole de New York devint la métaphore culturelle de la nouvelle domination politique et économique des Etats-Unis, pendant la Guerre Froide culturelle. Sweeney a créé un lien entre cette confluence de dialectiques variables et de dévelop-

pements au sein du modernisme, tout d'abord en tant que critique poétique à Paris, puis plus tard, en facilitant la fuite en Amérique de nombreux artistes et intellectuels, au-delà de la stigmatisation nazie de l'art dégénéré qui aurait pu mener à leur exécution ou à leur emprisonnement dans les camps. Par la suite, son travail à New York au MoMA dans les années 1940 et avec Peggy Guggenheim à la galerie Art of this Century fut essentiel au développement, dans ce moment d'exil, du modernisme tardif. Cet exil, ou déplacement, devint le genre d'une nouvelle ère, celle d'un mélange d'intellectuels européens et américains, qui coïncida avec des développements tels que le Eight Street Club<sup>1</sup>.

J'ai parcouru toute la documentation disponible au MoMA. Sweeney y fut impliqué dès le début des années 1930, au sein du Conseil International et initialement en tant que Directeur des départements Peinture et Sculpture, puis conservateur dans les années 1940-50, lorsque la CIA commandita au musée l'exportation en Europe d'expositions d'art américain.

A partir de 1954, en tant que Directeur du Museum of Non Objective Art et lors de la transformation de ce dernier, sous sa direction, en Solomon Guggenheim Museum, nous possédons une documentation très complète avec, dans les archives de Hudson Street à Greenwich Village, des lettres et notes personnelles, dont les négociations ardues avec l'architecte Frank Lloyd Wright au sujet du bâtiment que Sweeney qualifia ultérieurement de plastron en béton. L'archive finale de cette odysée américaine se trouve au

Notes :

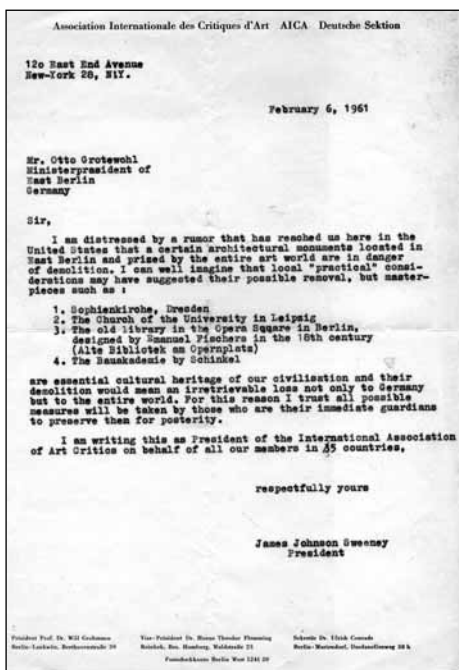
1. *Club Without Walls*, extrait du journal de Philip Pavia, New York : Midmarch Art Press, 2007

Museum of Fine Arts de Houston, Texas, dont Sweeney prit la direction après avoir quitté le Guggenheim, où il était resté jusqu'à l'achèvement du nouveau bâtiment, transformant ainsi un temple en espace artistique fonctionnel. Sa nomination à Houston de 1961 à 1967 fut l'occasion de constater le magnifique résultat de son travail en tant que conservateur et critique, avec d'exceptionnelles expositions de sculptures et peintures modernes, en particulier l'exposition d'art mexicain *Olmec Head*, dans le nouveau bâtiment Mies van de Rohe. Les archives sont symptomatiques de l'obsession de Sweeney pour la documentation. Elles contiennent des images, des textes et une importante correspondance sur la fin du Congress for Cultural Freedom, une organisation du CIA qui avait financé une grande partie de la politique culturelle post Guerre Froide. Mes recherches aboutissent finalement aux années 1960, lorsque Sweeney, encore à Houston, s'impliqua dans l'exposition *ROSC* en Irlande. Je continue à effectuer une série d'entretiens et de conversations avec ses collaborateurs sur ces expositions dublinoise à partir de 1967, en m'appuyant sur des sources nouvelles ou déjà existantes d'archives de cette époque.

A l'heure actuelle, je concentre mes recherches sur trois aspects distincts de cette chronologie, dont la période initiale est facilitée par la Fondation Miró à Majorque, qui m'a invité en septembre, et où sont conservés de nombreux documents et lettres échangés entre Miró et Sweeney de la fin des années 1920 à Paris jusqu'aux années 1980.

L'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), dont Sweeney fut un membre fondateur en 1949, puis l'un des premiers présidents, est importante par son engagement parallèle dans de nombreux aspects de la Guerre Froide Culturelle, à travers un dialogue critique. Dans ce contexte, les Archives de la critique d'art à Rennes, où j'ai récemment participé à un séminaire sur ces recherches, ont été une source inestimable de documents relatifs à la création de l'organisation. On se doit de noter que beaucoup de documents utiles confiés aux Archives font partie des papiers personnels de Sweeney, mis à disposition par son fils Sean. Cela coïncide avec mes recherches incessantes aux Etats-Unis sur la Guerre Froide culturelle et sur l'implication de la CIA dans le financement décisif de l'Expressionnisme abstrait et du modernisme tardif, comme antidote au réalisme social soviétique.

Dans ce contexte, la fondation de l'Association internationale des critiques d'art à Paris en 1949 fut un événement international significatif dans le cadre culturel du modernisme et pour les aspirations culturelles et politiques prédominantes du contexte de l'immédiat après-guerre. Les Archives de la critique d'art conservent une collection considérable de papiers de Sweeney datant de cette époque, de correspondances avec d'autres critiques et avec de toutes nouvelles structures internationales telles que l'UNESCO,



Dossier Sweeney, fonds AICA © Archives de la critique d'art



Dossier Sweeney, fonds AICA © Archives de la critique d'art

l'ONU, ou le Ministère des affaires étrangères des Etats-Unis, qui sembla faciliter la fondation de l'association de façon tout à fait officieuse. Cet aspect particulier de l'association est principalement développé dans un rapport sur l'état de l'art aux Etats-Unis où il déclare : « J'insiste sur le fait que l'association doit être considérée comme un groupe d'"individus" – et non de représentants de différentes nations ou de différents partis ». La qualité individuelle de Sweeney comme fondateur fut visiblement facilitée par ses nombreux contacts à travers les Etats-Unis, mais aussi par ceux qui avaient été exilés en Europe au cours des dix années précédentes.



Dossier Sweeney,  
fonds AICA © Archives de la critique d'art

Les documents versés par Sean Sweeney pour rejoindre le fonds de l'AICA conservé aux Archives de la critique d'art correspondent dans bien des cas à d'autres dons faits au MoMA, au Guggenheim de New York et au MFA de Houston, sans oublier le dossier Michael Scott à l'Irish Architectural Archive. Au cours des premières années de l'après-guerre, avant d'être promu directeur du Museum of Non Objective Art (qui devint le Guggenheim en 1952), Sweeney s'impliqua intensivement dans le renouvellement critique et culturel de l'Europe occidentale. Et le fait que l'AICA ait été un aspect essentiel de ce projet a son importance. Dans la communication qu'il effectua au 4<sup>ème</sup> Congrès de l'AICA (Dublin, 1953), intitulé *The Theme And Subject Matter In The Plastic Art Of Our Times*, Sweeney prend fortement la défense de l'abstraction et de ce qui avait été qualifié par un précédent intervenant, M. Courthion, le « point de dépersonnalisation absolue ». Sweeney réfute ce dernier point et argumente plutôt en la faveur d'un changement radical du mode de

représentation auquel les critiques étaient habitués depuis six cent ans. Ceci semble signifier que de nombreux critiques fondateurs au Congrès de l'AICA n'avaient pas pris conscience des avancées passionnantes du modernisme qui s'étaient, bien entendu, développées à New York pendant l'entre-deux guerres.

Ces séries d'événements sont fondamentales pour avoir une vue d'ensemble de l'engagement de Sweeney au sein du phénomène du modernisme, en tant que mouvement culturel et artistique englobant l'Impressionnisme, le Cubisme, le Dadaïsme, le Surréalisme et l'Expressionnisme abstrait. Notons que Clement Greenberg qualifia les Expressionnistes abstraits de derniers romantiques. Nous pourrions aussi décrire Sweeney ainsi, là où son engagement pour le modernisme, de la poétique du Surréalisme à l'humanisme viscéral de Jackson Pollock, Joan Miró et Mark



Boîtes Sweeney, fonds AICA © Archives de la critique d'art

Rothko, embrasse une finalité, l'achèvement d'un voyage créatif. Le kitsch et la quasi vulgarité du postmodernisme semblent choquer sa sensibilité, bien qu'il soit complexe de définir le moment de cette rupture. En observant son exposition de peinture et de sculpture à Houston et ses choix de conservation à Dublin pour les deux premières expositions *ROSC*, on constate qu'une esthétique outrepassa la nature évidente des matériaux, tout en maintenant pourtant un certain sens du rythme fédérateur, la sensibilité d'un poète à l'art en tant que voyage spirituel, loin des illusions fantasques de l'art comme annexe de la publicité, un spectre d'humour dadaïste qu'appréciait son ami Marcel Duchamp mais que Sweeney, étrangement, ignorait, voire rejetait. Marcia Brennan fait une remarquable analyse de son passage au MFA de Houston dans un ouvrage récent<sup>2</sup>.

Dans ce contexte de fracture entre les cycles d'engagement poétique, il convient finalement de considérer Sweeney comme un moderniste intermédiaire, un Américain à Paris à la fin des années 1920, lorsque la vitalité de la progression moderne avait, comme le marxisme, commencé à se calcifier, se transformant en sphères d'influence, en pragmatisme politique et en certitudes commerciales correspondant à la désintégration sociale de ses origines culturelles cosmopolites. Avec ses vagues fluctuantes d'influences et de centralisme, Paris, tel un aimant, attirait des figures aussi variées que Kasimir Malevitch, Wassily Kandinsky et Tristan Tzara, les plongeant dans le tourbillon des Espagnols et autres Occidentaux et Américains déjà présents. Dans ce bouillon cosmopolite mêlé à l'apparat de la fin de la Belle Époque, Sweeney fut imprégné d'un lourd engagement psychologique et anarchiste et d'une utilisation poétique extravagante du subconscient, d'un sens distinct et enrichissant de l'ordre : l'esthétique de l'âme, le manifeste comme art, comme modernisme, le futur devenant un potentiel glorieux pour l'humanité, plus proche de la noblesse poétique et critique de Charles Baudelaire et de l'éloquence du flâneur que des sombres échos de Tzara et d'Antonin Artaud. Nous pouvons même supposer que Sweeney était, en de nombreux points, un homme du XIXe siècle, un flâneur, un apôtre radical de la pureté, la certitude liminale<sup>3</sup> de Georges Braque et Pablo Picasso avant la Première Guerre, une définition de l'art comme transformation de la réalité, une sorte d'illumination, dépassant le banal à la recherche de l'instant cubiste de multiplicité et de clarté. Je crois que cette définition résume le procédé et je me demande si sa conformité à l'iconographie religieuse comme certitude spirituelle dans la vie rejoignait cette illumination pour un autre absolu artistique, une affirmation de son propre psychisme, un aspect biologiquement inhérent à son âme.

**CIARAN BENNETT**

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR LUCY PONS

2. Brennan, Marcia. *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*, Cambridge : MIT Press, 2010

On y découvre comment l'éminent conservateur et auteur James Johnson Sweeney fit du musée moderne un temple laïc de l'art.

3. Un être liminal est une créature légendaire qui réunit deux états d'existence simultanés à l'intérieur d'une seule enveloppe charnelle.