

EDITORIAL

POUR EN FINIR AVEC LA DÉPRESSION LYRIQUE !

Tel un tsunami critique, une nouvelle vague déferle sur l'histoire de l'art. Il semblerait que l'on finisse par se pencher, avec force et intelligence, sur ces années 1950 si longtemps oubliées, déniées, passées sous silence, honnies comme frappées par une maladie honteuse. Souvenez-vous ! Paris et la France avaient perdu leur hégémonie culturelle, New York s'était emparé de toutes les clefs critiques, au point que des marchands d'art avisés avaient quitté Paris pour faire du négoce en Amérique. Longtemps, les étudiants français en histoire de l'art évitaient d'élire cette période de peur que leur travail ne soit pas pris au sérieux : l'art de l'époque, reconnaissons-le, traînait un lourd bagage symbolique. Tout cela est derrière nous maintenant. Une nouvelle histoire de l'art, moins rigide, plus ouverte gagne du terrain grâce aux critiques postmodernes et postcoloniales. Aujourd'hui enfin, il devient possible de se pencher sur ce proche passé, tumultueux, stimulant et au bout du compte fort intéressant eu égard les débats, les batailles idéologiques et esthétiques de la guerre froide. Certes il aura fallu de longues années de réflexion et peut-être même quelques séances de psychanalyse, pour que la France daigne se pencher sérieusement sur le divan où la culture française d'après-guerre reste encore allongée, souffrante et désemparée par la perte de son hégémonie au profit des Etats-Unis. A la Biennale de Venise de 1964, cette perte devint irrémédiable après toute une série de tergiversations et la victoire de Robert Rauschenberg. La France n'arrive toujours pas à se remettre de ce camouflet, il faut en prendre acte.

Les institutions françaises, politiques ou universitaires, ont quelques responsabilités dans cet état de fait. Je me souviens encore de mes années d'étudiant en France où il me fut refusé de travailler sur Rauschenberg et les Beats car il fallait, m'avait-on dit, attendre au moins cinquante ans avant qu'il ne soit possible d'étudier l'art de cette période. Il était essentiel que la culture décante et que le temps lui permette de sédimenter afin de laisser libre champ à l'objectivité. Telle était la règle. Heureusement non seulement cette attitude n'est plus de mise, mais la barrière des cinquante années est levée. Au travail ! La période dont il est question, disons celle qui va de 1945 à 1964, est excitante et vivante si l'on veut bien se souvenir des diatribes entre Jean-Paul Sartre, Albert Camus et les communistes, entre l'abstraction, géométrique, lyrique, informelle et le Tachisme, et je ne parle pas du Surréalisme ! N'oublions pas, non plus, les différentes formes de réalismes qui prétendaient représenter l'esprit de la France et la modernité : le réalisme socialiste, le réalisme existentialiste à la Buffet ou encore l'indéfinissable réalisme de Lorjou. Au cœur de la guerre froide, les institutions culturelles, dans leur grande majorité, furent incapables de percevoir et de comprendre les nouveaux enjeux internationaux. Cela entraîna la capitale française dans un total isolement. Aujourd'hui, cette malédiction semble effacée et il est heureux de constater l'intérêt récent que suscite, aux Etats-Unis même, l'art français de cette période. Pourtant, les problèmes ne sont toujours pas résolus au niveau de la recherche. Alors

qu'en France, il a été longtemps difficile de travailler sur l'art moderne et contemporain d'après-guerre, aux Etats-Unis des départements d'histoire de l'art se sont très vite ouverts dans presque toutes les universités. Ces derniers, très souvent liés aux écoles d'art et parties intégrantes de l'université, favorisèrent les rapports et le dialogue entre les deux entités. Les départements, par leur structure, n'ont jamais craint de discuter, de prendre sérieusement en compte la production artistique la plus contemporaine et de confronter les débats théoriques, procurant aux deux instances un enviable tranchant. Par ailleurs, s'étaient mises en place, dès 1954 à Detroit, les Archives of American Art regroupant, après avoir microfilmé et rendu les originaux aux prêteurs, des archives d'artistes, de critiques, de collectionneurs et d'historiens d'art. Ces archives regroupées par la suite à Washington permettaient aux nouveaux chercheurs d'avoir des bases de données importantes et originales (surtout celles d'histoire orale faites d'entretiens) très faciles d'accès, autorisant assez aisément une écriture rapide de l'histoire de la culture nationale. Certes il arriva que celle-ci fut, à l'occasion, quelque peu nationaliste, mais elle alimenta toujours un débat ample sur la culture et la peinture américaines. C'est ainsi que très tôt, des thèses sur l'après-guerre virent le jour, que des travaux sur nombre d'artistes américains furent développés et débattus, offrant une épaisseur historique que l'on n'avait pas en France et qui commence à peine à être produite. L'écart reste cependant encore grand au niveau des recherches, car le phénomène qui se développe aujourd'hui, voit le départ d'archives contemporaines françaises vers des centres de recherche privés américains aussi bien financés qu'organisés. Faudra-t-il un jour aller aux Etats-Unis pour pouvoir travailler et écrire l'histoire nationale française ? Les Archives de la critique d'art à Rennes sont de ce point de vue tout à fait exemplaires et ont déjà permis l'élaboration d'une réécriture de la production culturelle d'après-guerre. Contrairement aux Etats-Unis, il manque encore en France un lieu physique ou virtuel pour accueillir ces archives de la critique et celles des artistes, collectionneurs et historiens d'art.

Les réflexions de Thierry Dufrene sur un art autre et le travail ciblé et original de Laurence Bertrand Dorléac, Richard Leeman ou Pedro Lorente présentés dans ce numéro de **CRITIQUE D'ART**, montrent comment, aujourd'hui, il devient possible, grâce à des outils théoriques qui permettent de présenter les complexités négligées de la scène parisienne, de revisiter cette période, de redresser certains malentendus ou de relire des œuvres qui faisaient sens à l'époque et qui ont été oubliées depuis. Cette réhabilitation ou réévaluation culturelle est cruciale car elle met en valeur tant la production artistique, agent de discours en relation avec l'état du monde, que la tradition moderniste. Il convient cependant, de toujours se rappeler que ce travail de reconnaissance est loin d'être simple ; la situation n'est pas plus facile à appréhender aujourd'hui qu'elle ne l'était au moment où apparaissait une scène new-yorkaise ambitieuse, agressive et souvent poussée par des intérêts politiques liés aux prestigieux et riches groupements qui, au milieu des années 1950, parvenaient même à s'implanter sur la scène parisienne grâce au musée d'art moderne de la Ville de Paris. Le discours artistique à Paris, très divisé idéologiquement, doit être vu en relation autant avec les tensions politiques qu'avec l'incontournable poussée propagandiste américaine, il faut le reconnaître, assez finement calculée. Dès 1950, on parle d'ailleurs de festival d'art américain à Paris, de présentation de la culture occidentale moderne protégée du barbarisme ambiant dans les collections américaines au musée d'art moderne, malgré une réception assez froide et soutenue de la presse française.

Tout au long de cette période, face à la pression américaine, de nombreuses fautes furent commises du fait de la place énorme que prenait dans le discours et l'idéologie nationale, l'image traditionnelle de l'École de Paris. Si en 1948, la critique d'art française réunissait à Paris le premier congrès de la Critique d'art dans l'euphorie, les débats sur la peinture moderne usaient de très anciens concepts, oblitérant de façon fort singulière, notons-le, la jeune critique. C'est ainsi que Michel Tapié, Léon Degand, Charles Estienne, Julien Alvard et les Américains, Clement Greenberg, Barbara Hess et Harold Rosenberg n'interviennent guère dans la discussion sur le futur de l'art occidental, ce qui, pour nous, reste assez déconcertant. Le monde de la critique d'art à cette époque tente de copier celui d'avant guerre, réintroduisant des schémas esthétiques traditionnellement attachés à Paris. Le débat sur l'art moderne, son importance pour la démocratie et la défense de l'occident libéral, avait pourtant déjà eu lieu à New York au moment de la grande controverse sur les choix du musée de Boston qui usa de l'adjectif « contemporain » en lieu et place de « moderne » pour qualifier l'art qu'il exposait et ne pas choquer ses visiteurs. Cette épithète permit de ne pas effaroucher le grand public en évacuant une notion liée aux États-Unis et à l'élitisme. Très vite cependant, dans le monde des musées privés aux États-Unis, la notion d'art moderne prévalut tant elle représentait la vivacité, la force et le futur de la culture occidentale caractérisant les artistes qui composaient le groupe dit des « Irascibles ».

C'est dans ce contexte que la critique américaine, s'inspirant des articles de Greenberg et de Rosenberg, développa très vite une image de la culture française aussi convaincante que fausse, fondée sur des poncifs ajustés à la situation de guerre froide dans laquelle le monde était tombé. On connaît le cliché développé par la critique américaine : les artistes à New York sont forts, violents, virils et les artistes parisiens –les Américains travaillant à Paris tels Sam Francis ou John Koenig compris– sont, en revanche, décadents, trop subtils, efféminés, superficiels et incapables de donner au monde démocratique l'image de force, de puissance, de dynamisme, nécessaires pour combattre l'ennemi dans cette guerre culturelle. Cette image, si longtemps dominante, ne prenait pas en compte le travail important de James Johnson Sweeney, intéressé par l'art abstrait européen qui sut, de longues années durant, reconnaître et apprécier le travail des Hans Hartung, Pierre Soulages, Alberto Burri et autres tout en comprenant les démarches de Jackson Pollock ou de Willem De Kooning. Cette ouverture d'esprit ne lui rendit pas la vie facile, tant les relations entre l'art, la politique, le nationalisme et le libéralisme étaient devenues étroites et brutales.

Tout au long des années 1950, la France avec Jean Cassou, le directeur du musée d'art moderne de la Ville de Paris, tenta de participer à un front commun contre l'URSS en essayant de montrer, grâce à plusieurs expositions organisées par les États-Unis, que la culture américaine ne se réduisait plus aux mythes de l'Ouest sauvage. Des expositions d'architecture, de peintres et sculpteurs modernes ainsi que des festivals de théâtre, opéra et musique tentèrent de donner une image progressiste, malgré la froide réception de la presse et des intellectuels communistes ou affiliés. Le but énoncé était de montrer que les États-Unis étaient sortis du XIXe siècle, qu'ils n'étaient plus seulement un pays d'entreprises privées intéressées par l'argent, mais aussi un pays qui appréciait la culture la plus moderne, celle qui montrait le chemin du futur. Cette alliance États-Unis/France, à sens unique (aucune exposition d'art contemporain français ne fut parallèlement présentée au MoMA de New York), s'altéra en 1957 lorsque Jean Cassou, se rendant compte de l'invisibilité aveuglante de l'art français, commença littéralement à paniquer. Dans plusieurs textes, il réitéra la qualité du label *Made in Paris*. Les railleries qui

accueillirent cette défense le déstabilisèrent à un point tel qu'il finit par opposer au déclin du prestige parisien, la construction d'un gigantesque complot mondial contre la France. Certes, la lettre qu'il envoya au directeur général des Arts et Lettres peut avoir des raisons stratégiques ; elle révèle cependant assez clairement que Cassou pressentait une catastrophe symbolique à laquelle il avait, sans doute, participé sans s'en rendre compte. Après avoir décrit l'oubli dans lequel est tombé l'art moderne français (Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh) au profit de l'Expressionnisme allemand (Die Brücke, Blaue Reiter, Bauhaus) Cassou s'aperçut qu'en travaillant avec ses collègues à l'exposition universelle de Bruxelles, il était devenu « malséant » d'invoquer le noms d'artistes étrangers ayant participé à l'École de Paris : « Une autre intention, en effet, est de démontrer que l'art abstrait, qui, en ce moment, connaît à travers les deux continents une incontestable fortune, n'a aucune racine en France. » Sa position est tout à fait contraire à cette nouvelle perception puisqu'il ajoute avec une pointe d'optimisme amusante que : « [...] encore est-il juste de reconnaître que le dit art abstrait est cultivé en France avec cette puissance d'invention, cette sûreté de goût et ce sens de la qualité qui sont propres à l'esprit français sous quelque forme qu'il se manifeste. Force donc et de constater que, si l'on fait de l'abstrait au Danemark ou en Argentine, c'est encore en France qu'on en fait le mieux. » Il termine par une note presque paranoïaque : « Je ne crois pas dramatiser la situation en constatant qu'une véritable conjuration s'est formée, qu'elle encercle la France à toutes ses frontières, s'étend autour d'elle sur les deux continents. [...] La création de nouveaux marchés d'art dans le monde, en particulier, aux Etats-Unis, nous indique que, dans ce dénigrement de l'art français, il ne s'agit pas seulement d'un accès de mauvaise humeur, mais d'une campagne concertée et systématique et qui a ses effets sur le plan des réalités politiques et économiques. » Bien sûr, le ton était un peu trop apocalyptique, mais le propos était assez finement vu, puisque Greenberg lui-même, insistait sur l'importance de Paul Klee et de Wassily Kandinsky pour le développement de l'art moderne ; il avait annoncé, en 1953, la fin de l'École de Paris dans son article entretien pour *Art Digest* avant de décrire les nouvelles qualités de l'art universel dans son article de *Partisan Review*, « American Type Painting », au printemps 1955. Il laissait Paris de côté, épuisé sur les berges de la modernité.

Il est possible, désormais, de revoir tout cela et travailler, sans en avoir honte, sur cette période oubliée de l'art français. On a pu voir récemment des signes de ce changement. Il faut noter, par exemple, l'engouement exceptionnel du public pour les rétrospectives de Pierre Soulages, des frères Van Velde et le travail important de critiques tels Michel Ragon ou Pierre Restany que l'on vient de célébrer. Il convient d'ajouter quelques mots sur le travail critique et acéré de Pierre Schneider, Georges Duthuit, Michel Tapié, Léon Degand, Edouard Jagaer ou Julien Alvard. Il semble que le mouvement lancé dans les années 1980 par Bernard Ceysson porte aujourd'hui ses fruits. L'effort s'accélère en étudiant la scène dans son ensemble au-delà de l'agencement des styles, en confrontant les différentes formes d'expression en lice à l'époque. Il en résulte une analyse des enjeux portés par les différentes approches esthétiques, établie dans une perspective internationale –et cela est important– comme ont commencé à le faire, soulignons-le, Sylvie Ramond et Eric De Chassej dans leur exposition de Lyon *Repertir à Zéro*. Il faut également rendre hommage au travail effectué par les universitaires américains et canadiens qui travaillent sur cette période (en particulier sur Jean Fautrier, Wols, Jean Dubuffet, les artistes d'Amérique latine travaillant à Paris, Jean-Paul Riopelle et Fernand

Leduc etc.). Il faut cependant dire que les monographies d'artiste dominent encore en histoire de l'art aux Etats-Unis comme en France. Elles sont trop souvent des textes publicitaires qui, de par leur structure, n'arrivent pas à replacer le travail de l'artiste dans les discours et débats contemporains. Au contraire, elles l'enfoncent dans un discours héroïsant, voire même sacralisant.

Toute cette période bénéficie maintenant de ce que l'on nomme en Amérique du Nord « le temps des virages » (*different turns*). Il s'agit des différents tournants théoriques qui se succèdent à un train d'enfer, qui passent de mode assez rapidement, laissant parfois des empreintes intéressantes : le virage culturel, le virage visuel. Toute cette activité postmoderne permet des approches originales, ouvre l'art à des questions nouvelles, articule tout un ensemble théorique aidant à la réinvention de l'histoire de l'art et ouvrant de nouvelles formes de recherche critique. C'est ainsi que la remise en question des canons traditionnels permettra au centre de recherche du Getty à Los Angeles, de développer en 2011-2012, en coopération avec tous les musées et galeries du Sud de la Californie une série d'expositions couvrant les années 1945-1980. L'événement intitulé *Pacific Standard Time*, devrait sans nul doute enrichir l'histoire de l'art américain.

Ce numéro de **CRITIQUE D'ART** aborde toutes ces questions avec vivacité, donne à voir la vaste production de questions sur l'histoire, sur la présentation des œuvres, sur la manière d'écrire et d'analyser les productions artistiques, sans tomber ni dans le relativisme, ni dans ce qu'on appelait autrefois « l'essentialisme ». Comme disait le peintre Antoni Tàpies, il est nécessaire de trouver une position entre l'autoritarisme et l'anarchie. Une revue comme **CRITIQUE D'ART** permet la juxtaposition de démarches différentes. Celles-ci, dans leur confrontation, mettent en valeur les enjeux politiques et symboliques qui divisent, mais aussi composent la scène culturelle à un moment donné, tout en participant à l'écriture de l'histoire. La contiguïté des positions que l'on voit apparaître dans les discussions critiques publiées par la revue, dévoile l'âpreté des luttes idéologiques au cœur même de la production artistique et intellectuelle.

Le regain d'intérêt pour cette période permet d'insuffler une vie nouvelle à d'illustres images congelées dans l'espace muet de leur célébrité qui a vidé le travail de sa première signification, la remplaçant par un signe éclatant de marchandisation. Il est important, par ailleurs, de dévoiler les ramifications historiques contenues dans d'autres propositions oubliées ou gommées par le succès des autres, celles du discours canonique et linéaire de l'art moderne. Cela ne signifie pas que l'on veuille retourner le canon et le remplacer par un autre ! L'important est de proposer une discussion qui présente les raisons pour lesquelles certains choix, opérés sous des pressions culturelles et politiques lourdes, devinrent centraux et dominants quand d'autres, tout aussi pertinents, disparurent ou n'arrivèrent jamais à se faire entendre. Respecter l'art et l'artiste c'est prendre au sérieux ce que la forme élaborée essaye d'établir, c'est discuter l'identité même de l'œuvre et la bataille idéologique dans laquelle, volontairement ou non, celle-ci est impliquée. C'est ce travail de fin limeur qui donne à l'histoire de l'art son charme, mais aussi sa valeur et son importance. C'est une histoire de l'art versée sur les enjeux du présent, sur les discussions théoriques du moment de telle sorte que l'écriture ne se réduise plus à une pierre tombale ou à un nuage transcendantal.

Ce numéro de **CRITIQUE D'ART** semble suivre avec passion de nouveaux chemins, amorcer de nouvelles discussions, nous alertant sur les questions posées, non seulement à notre histoire culturelle immédiate, mais aussi à la culture populaire. Les deux cultures

autrefois séparées sont perçues désormais en relation plutôt qu'en opposition. Dans sa lecture de *Dreamlands*, Valéry Didelon analyse des structures spectaculaires tels les parcs d'attractions qui comme Disneyland et Las Vegas ne se vouent plus qu'au tourisme et au ticket de caisse. Les nouveaux musées reformatés comme le MoMA de New York ou le Guggenheim de Bilbao s'offrent avec avidité aux masses touristiques ; ils négligent bien souvent l'étude de fond des œuvres qu'ils possèdent au profit de rapides présentations de chefs-d'œuvre qui surprennent le public, mais ne l'instruisent guère.

Prenant acte de la place du tourisme dans notre culture postmoderne, va-t-il falloir s'adapter à la multitude et changer notre manière de voir les chefs d'œuvre populaires comme la *Joconde* ou *Guernica* ? Va-t-il falloir, comme l'a déjà fait le MoMA pour organiser la foule devant la déposition de Michel-Ange, ou comme on le voit aujourd'hui au sanctuaire de la « Virgen de la Guadalupe » à Mexico, installer un trottoir mécanique pour faire passer les spectateurs à toute allure devant l'image de la Vierge, ne leur laissant le temps que de se signer ? Notre nouveau monde du logo, de la vitesse et du néant publicitaire, dirige non seulement notre regard, mais le contrôle, comme dans ce saint exemple. Il met littéralement en scène le spectacle de notre vie. Une vie à fond de train qui nous épuise autant qu'elle épuise les fonds de caisse !

SERGE GUILBAUT