



HAL
open science

Au-delà d'un Paris New-York : l'art moderne et ses discordances spatio-temporelles

Béatrice Joyeux-Prunel

► **To cite this version:**

Béatrice Joyeux-Prunel. Au-delà d'un Paris New-York : l'art moderne et ses discordances spatio-temporelles. *Atala. Cultures et sciences humaines*, 2015, Découper le temps II. Périodisations plurielles en histoire des arts et de la littérature, 18, pp.119-138. hal-01479084

HAL Id: hal-01479084

<https://hal.science/hal-01479084>

Submitted on 28 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Au-delà d'un Paris New-York : l'art moderne et ses discordances spatio-temporelles

Béatrice JOYEUX-PRUNEL

Résumé

Une idée spatio-temporelle de la modernité s'est imposée aux artistes et à l'histoire de l'art : ce qui fut « nouveau », dont il faut faire l'histoire, aurait émergé en un centre unique et supérieur — Paris avant la seconde guerre mondiale, New York après cette époque —, condamnant toute position géographique « périphérique » au passéisme artistique. On explique ici comment la définition de ce modèle spatio-temporel de l'art moderne, dès le XIX^e siècle, a été un enjeu de pouvoirs. Une certaine histoire de l'art, dans sa version canonique, en est le résultat peu critique. Le refus des périodisations géocentriques s'amplifie cependant, dans la foulée des pensées postcoloniales. Tout en incitant à prendre en compte des contrées délaissées, reléguées dans la tradition sans les connaître, il pousse à considérer plusieurs types de modernités, nées de géographies polycentriques, dont les périodisations sont irréductibles à la chronologie habituelle du canon moderniste. Mais comment transmettre une histoire de l'art moderne décentrée de manière un peu cohérente ?

Mots-clés : modernité, géographie artistique, échelle du temps, capitales artistiques.

Abstract

A spatiotemporal vision of modernism has been accepted not only by artists, but also by art history: what was “new” and needed to be written into history is supposed to have emerged from a unique and superior center — Paris before the Second World War, New York after that time — so that all other (peripheral) geographic positions are condemned to being considered backward-looking artistically. This paper explains how the definition of a spatiotemporal model of modern art has been the stake of individual and collective power games since the 19th century. It argues that canonic art history is its uncritical result. Yet, in the wake of postcolonial theories, geocentric periodizations are being questioned. While encouraging us to take into account neglected regions, traditionally dismissed and understudied, it pushes us to consider several kinds of modernism, born from polycentric geographies, the periodizations of which cannot be reduced to the usual chronology of the modernist canon. New strategies to convey this decentered modern art history in a coherent way must still be proposed.

Keywords : modernism, geography of art, chronology of art, artistic capital cities.

Dans la vie pratique il sera difficile de trouver un homme qui, voulant se rendre à Berlin, descende du train à Ratisbonne. Dans la vie de l'esprit, descendre à Ratisbonne est chose courante. Parfois même, le mécanicien ne veut pas aller plus loin et tous les voyageurs descendent à Ratisbonne. [...] Que de gens qui cherchaient l'art sont restés prisonniers d'une forme qu'un artiste avait utilisée à ses propres fins, qu'il s'agisse de Giotto, de Dürer ou de Van Gogh!
Wassily Kandinsky¹.

1. « Sur la question de la forme », dans KANDINSKY Wassily, MARC Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter (Le Cavalier bleu)*, éd. Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, 1981, p. 202.

L'histoire de l'art moderne n'aime pas beaucoup les périodisations. Pour elle, la période moderne se situe entre 1850 et 1960 ; elle correspond à ce qu'on appelle « l'art contemporain », lequel relève plus de la période dite du « temps présent » que de ce que les historiens désignent comme la « période contemporaine ». Le découpage spatiotemporel dominant s'intéresse à Paris entre 1850 et 1945, puis à New York depuis 1945. Il fait l'objet de cet article.

Ce modèle de périodisation géocentrée, valorisant une « actualité artistique » tronquée, a une histoire. Parmi les artistes dits d'avant-garde, dans toutes les capitales culturelles où la modernité a été un possible artistique, la définition spatio-temporelle de l'art moderne a été un enjeu de rivalités dès le dix-neuvième siècle. Le canon de l'histoire de l'art l'a reprise de manière réductrice, au profit de Paris et New York. Cette histoire impérialiste, ravageuse, suscite aujourd'hui le doute. Une fois prises en compte les « modernités périphériques », cependant, comment périodiser et situer l'histoire de l'art moderne en général ? Faut-il, comme semblait le dire le titre du réaccrochage « mondialisé » des collections modernes du Centre Pompidou en octobre 2013, se contenter de « modernités plurielles » aux chronologies et aux géographies déconnectées les unes des autres ?

L'espace-temps des modernes

L'histoire de ce qu'on appelle les avant-gardes, et plus généralement l'histoire de l'art moderne, ne retiennent, d'une foule d'artistes et de tendances, qu'une minorité d'hommes et de mouvements, concentrés dans quelques centres de création, principalement Paris et New York. Or, des approches féministes et postcoloniales² à la simple analyse de marché, on sait bien que seuls certains artistes, situés en certains lieux et soutenus par des marchands et des critiques efficaces, finirent par être reconnus plus que d'autres³.

Être au bon endroit pour être à la bonne époque... Tel a été, et tel est encore parfois le problème des plasticiens avides d'être « de leur temps ».

2. On pourra lire par exemple l'article de 1971 de NOCHLIN Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists? », repris dans NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. fr., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 ; et sur la permanence de zones vides dans l'histoire de l'art, voir le site <<http://www.lepeuplequimanque.org/>> (consulté en juin 2015) et CHEREL Emmanuelle, DUMONT Fabienne, *Histoire de l'art et postcolonialité en France : quels enjeux?*, Actes de la journée d'étude à l'école supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole, 10 janvier 2014 (à paraître aux PUR).

3. Voir pour la période 1850-1914 JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « *Nul n'est prophète en son pays?* » : *l'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne (1855-1914)*, thèse d'histoire sous la dir. de Christophe Charle soutenue en 2005 à l'université Paris I, Paris, Musée d'Orsay/Nicolas Chaudun, 2009.

Depuis les années 1850 au moins, les artistes se prétendant à l'avant-garde, c'est-à-dire se prétendant les acteurs originaux d'une rupture esthétique, indépendants et rejetés, ont adopté un système de valeur découpant le temps entre *présent* (parfois *avenir*) et *passé*. Ces deux périodes tenues pour antithétiques ont systématiquement été associées non seulement à des valeurs artistiques, voire éthiques, mais aussi à des positions spatiales : le *présent* était au centre, le *passé* à la périphérie. L'histoire littéraire connaît cette axiologie articulée autour de ce que Pascale Casanova appelle « le méridien de Greenwich de la littérature » : Paris, capitale de la République mondiale des Lettres, aurait indiqué aux écrivains du XX^e siècle l'heure vraie de la modernité⁴.

Paris seul méridien de référence ?

C'est bien sûr pour Paris que l'idée, symptomatique d'une approche évolutionniste de l'histoire culturelle, s'est principalement déployée depuis le XIX^e siècle. Certaines capitales se seraient endormies progressivement dans leur vieil âge, d'autres ayant récupéré à leur profit la jeunesse des métropoles modernes. En 1855, alors que le pavillon des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de Paris proposait au monde de se mesurer à l'actualité artistique parisienne, Charles Baudelaire décrivit cette succession historique des capitales de l'art :

La prospérité actuelle n'est garantie que pour un temps, hélas ! bien court. L'aurore fut jadis à l'orient, la lumière a marché vers le sud, et maintenant elle jaillit à l'occident. La France, il est vrai, par sa situation centrale dans le monde civilisé, semble être appelée à accueillir toutes les notions et toutes les poésies environnantes, et à les rendre aux autres peuples merveilleusement ouvrées et façonnées⁵.

Tout sceptique qu'il pût paraître sur leur longévité, Baudelaire ne remettait pas en cause la centralité parisienne et le rayonnement mondial de la France.

Dans les années 1880, lorsque l'art moderne bénéficia d'un marché, après l'acceptation des Impressionnistes au Salon, Paris devint un problème pour les artistes modernes qui n'y étaient pas passés. En effet, sur le marché international de l'art, bien des amateurs considéraient une œuvre comme d'autant plus moderne qu'elle avait été réalisée ou exposée à Paris.

4. CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.

5. BAUDELAIRE Charles, « L'Exposition universelle, I. Méthode de critique : de l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts, déplacement de la vitalité », *Le Pays (journal de l'Empire)*, 26 mai 1855 ; repris dans BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, vol. 2, p. 581 sq.

Pouvait-on, ainsi, être de son temps sans passer par Paris ? La réponse négative à cette question déniait la possibilité d'un art qui fût à la fois moderne, et local ou national. Dans le débat entre « anciens » et « modernes », la rhétorique des modernes était restée focalisée sur le rejet de l'académisme et du passé, selon des enjeux majoritairement locaux ou nationaux. Dans les années 1880 au contraire, les concurrences dans lesquelles les modernes s'impliquèrent finirent par se réduire à un seul champ : le champ des modernes eux-mêmes, international et non plus national⁶. Sur un marché de l'art en expansion presque aussi rapide que l'économie de l'époque, étendu aux Amériques du Nord et du Sud, à l'Europe germanique et centrale, les artistes modernes prirent conscience, autant que leurs marchands, qu'il fallait se distinguer non pas de leurs pères mais de leurs collègues, et d'abord des collègues étrangers. On vit se déployer, en parallèle à cette internationalisation, la conception à la fois spatiale et temporelle de la modernité artistique qui nous occupe : une métropole particulière aurait donné l'heure de l'art. Certains lieux de production artistique devenaient des étiquettes commerciales de plus en plus intéressantes, selon qu'il s'agissait de peinture, de sculpture, d'architecture ou d'arts appliqués. Dans la constitution des carrières artistiques, le passage par Paris était devenu un atout depuis une vingtaine d'années seulement⁷. D'autres trajectoires étaient possibles, mais elles n'avaient pas la même valeur symbolique et marchande.

Imposer son espace pour imposer son temps

Dès lors quelle était la « capitale mondiale » du présent artistique ? La question a fait l'objet d'un débat incessant, selon les lieux où l'on exposait, selon les positions marchandes et esthétiques, voire selon des choix politiques. Après les années 1880, le marché de l'art moderne étant désormais international, beaucoup appelaient les artistes de leur pays au « rattrapage » temporel de la modernité internationale, soulignant les conséquences culturelles d'une distance géographique au centre, à leurs yeux regrettable. L'enjeu était d'être une capitale à la hauteur. Mais Paris n'était pas le seul centre de référence. Ainsi le critique d'art allemand Julius Meier-Graefe regrettait-il « l'épigonisme » (*Epigonentum*) de l'art allemand vis-à-vis de la peinture française⁸, ce suivisme à ses yeux irréfléchi,

6. Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques : une histoire transnationale, t. 1 : 1848-1918*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », à paraître en janvier 2016.

7. Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « "L'art mobilier" : la circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe », dans CHARLE Christophe (dir.), *Le Temps des capitales culturelles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 171-207.

8. MEIER-GRAEFE Julius, « Epigonen », *Dekorative Kunst*, II, 4(10), 1899, p. 129-131.

tout en mettant ses compatriotes au courant des renouvellements des scènes bruxelloises, munichoise et londonienne. Bien des Sécessions, ces groupes et Salons modernes fondés dans les années 1890 dans les capitales de l'Europe germanique et centrale, furent justifiées par la rhétorique du temps perdu — les Sécessions de Munich, Berlin, Vienne, et du Monde de l'Art de Saint-Pétersbourg en particulier. On prenait conscience de la *discordance des temps* d'un espace à l'autre du monde⁹. Les concurrences étaient mutuelles — on ne se mesurait pas qu'à Paris. La fondation du premier Salon moderne parisien, la Société nationale des Beaux-Arts (SNBA) en 1890, s'inspirait du Salon des Vingt, créé à Bruxelles en 1883-1884, tout en réformant le vieux Salon académique des artistes français. La fondation de la Sécession de Berlin, en 1899, s'inspirait autant de la SNBA que de la Biennale de Venise, de la Sécession de Munich et de celle de Vienne, créées un peu plus tôt. On copiait ses statuts les uns sur les autres. On échangeait d'ailleurs les mêmes artistes. Paris n'était pas le centre dominant de ce système international de l'art moderne¹⁰, ce dont les fondateurs du Salon d'Automne, en 1903, prirent acte en ouvrant un nouveau Salon moderne, réponse parisienne à la concurrence des Sécessions d'automne des autres capitales européennes.

La prétention fréquente à voir en quelques lieux seulement le centre de l'actualité artistique, justifia une réaction virulente des nouvelles générations autour de 1905-1907. Le refus de l'esthétique moderne (impressionnisme et symbolisme) s'associa à une haine farouche contre les milieux qui faisaient circuler la modernité artistique (les galeries et les revues qui leur étaient rattachées) et au rejet du cosmopolitisme urbain. L'apparition subite de nouvelles avant-gardes — comme les Fauves à Paris et Bruxelles (1905-1907), *Die Brücke* à Dresde (1906), les « primitivistes » de Moscou contre les « Parisiens » de Saint-Pétersbourg — fut une réaction structurelle. On ruait contre un modèle esthétique, marchand et géopolitique qui générait trop de frustrations. Il n'est pas anodin que les nouvelles générations aient prôné le « retour » aux arts traditionnels, aux techniques locales et aux références nationales ; ou exprimé une fascination pour les arts premiers, considérés comme sans histoire ni culture. Cette revalorisation du local, de l'éloignement géographique et du passé sans histoire, brisait soudain l'association entre modernité, actualité et centralités métropolitaines. On pouvait désormais

9. Voir CHARLE Christophe, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, « Le temps des idées », 2011.

10. Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches. », *Artl@s Bulletin*, 4, n° 1, 2015, art. 4 ; [en ligne], www.artlas.ens.fr/bulletin.

parler de « primitivisme moderne ». On revendiquait le caractère local et périphérique de la modernité¹¹. La nouvelle génération luttait pour imposer un espace-temps alternatif à celui des modernes consacrés.

Bientôt, la lutte des nouvelles avant-gardes ne se joua pas tant contre les modernes consacrés (impressionnisme et symbolisme), et encore moins contre les académiques, qu'entre soi. La question de l'espace-temps se posa de manière nouvelle. De 1910 à 1914, la définition du méridien de la modernité artistique devint l'enjeu de concurrences acharnées par toute l'Europe et jusqu'en Russie.

Les œuvres de la génération cubiste, futuriste, expressionniste et cubofuturiste — de Paris, Milan, Munich, Dresde et Berlin à Moscou — sont le témoignage visuel frappant de cette lutte à qui imposerait sa définition de l'espace-temps de la modernité : hommages à Paris et à la France répandus dans les Salons parisiens (tours Eiffel de Robert Delaunay et Marc Chagall, cathédrale de Matisse, toiles patriotes de Le Fauconnier, La Fresnaye, Gleizes ou Metzinger¹²...), auxquelles répondent la cathédrale de Cologne et les gravures sur bois de lacs des Expressionnistes allemands, les inscriptions en lettres cyrilliques des toiles des « Fauves » de Russie, ou les bolides des futuristes italiens...

Même entre Parisiens, la rhétorique spatiale était utile lorsqu'un artiste voulait se distancier de ses collègues. On affirmait haut et fort que Paris n'était pas à la hauteur de New York ou de Berlin. On trouve cette rhétorique chez Francis Picabia revenant de New York en 1913, ou chez Guillaume Apollinaire soulignant qu'à Berlin et aux Pays-Bas on accueillait mieux le cubisme qu'à Paris¹³.

L'association entre temps et espaces servait des stratégies de distinction sociale et marchande complexes, qui permirent à certains noms et à certains courants de s'imposer mieux que d'autres. Selon les désirs, les situations et les réseaux, on localisait le présent en un lieu différent : la métropole qu'on avait visitée soi-même et pas les autres, celle où l'on désirait exercer et se faire connaître, celle dont on pensait qu'elle était valorisée par les amateurs, celle que détestaient ceux qu'on détestait, etc.

C'est dans cette perspective qu'on peut situer l'ascension progressive de New York, qui aurait « volé l'art moderne à Paris » dans les années 1940.

11. Expression reprise par exemple dans « Les expositions de "La Queue d'âne" et "La Cible" », article paru dans l'almanach *La Queue d'âne et la Cible*, 1913, sous le pseudonyme de Varsonofi Parkine, probablement Ilia Zdanevitch. Repris dans LARIONOV Mikhail Fedorovich, *Manifestes*, Paris, Allia, 1995, p. 53-74.

12. Voir COTTINGTON David, *Cubism and the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998.

13. Voir JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Nul n'est prophète en son pays »?... , *op. cit.*

Les promoteurs d'une nouvelle génération artistique américaine, celle de l'expressionnisme abstrait, s'attachèrent à partir de 1946 à démontrer l'actualité de leurs poulains en des justifications moins esthétiques (« ils sont novateurs ») que géographiques (« ils sont au centre de l'innovation, parce que New York est le centre mondial de la modernité »). La défaite nazie de 1944 avait déclenché aux États-Unis un règlement de comptes général avec la culture européenne : on affirmait que l'art expressionniste abstrait — celui des peintres Jackson Pollock, Barnett Newmann et Mark Rothko, pour ne citer que les plus connus — avait conquis le monde et participait à la *Manifest Destiny* américaine¹⁴. Cette idée finit par s'imposer.

Voyons dès lors comment s'est écrite cette histoire de l'art au XX^e siècle.

L'histoire de l'art du XX^e siècle : au-delà d'un Paris-New York

L'histoire de l'art moderne a repris les partages du monde et de l'histoire, du moins l'un d'entre eux, celui qui donne à Paris la centralité avant 1945, puis la confère à New York. Non seulement, pour citer Christophe Charle, « toute histoire du XIX^e siècle, et d'une partie du XX^e siècle, revient ainsi souvent par inadvertance, à écrire une histoire de la modernité¹⁵ », mais encore toute histoire de la modernité revient à faire l'histoire des avant-gardes parisiennes avant 1945, et newyorkaises après cette date. Ce modèle spatio-temporel impose des notions fausses qu'il est malvenu de critiquer tant elles sont tenues pour évidentes.

Les méthodes formalistes, qui dominent encore pour raconter l'histoire de l'art après 1945, reposent confortablement sur ce schéma spatio-temporel géocentré¹⁶. Réalisme, impressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme, expressionnisme, dadaïsme, abstraction, nouvelle objectivité, Bauhaus, surréalisme, expressionnisme abstrait, abstraction lyrique, nouveau réalisme, pop'art, minimalisme, art conceptuel, land art... Dans ce chapelet de formes, l'innovation « part » en général de Paris, puis de New York. Cette histoire, où les formes se succèdent harmonieusement vers plus d'autonomie et toujours plus de subversion, nous parle du modernisme et de son extension bénéfique — toujours des centres vers

14. Voir GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, trad. fr. Paris, Hachette littératures, « Pluriel Arts », 2006 (1^{re} éd. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989).

15. CHARLE Christophe, *Discordances des temps*, *op. cit.*, p. 18.

16. Le formalisme est parfaitement bien expliqué dans deux articles de KRAUSS Rosalind E., « Vive le formalisme », et BOIS Yves-Alain, « Vive le formalisme (bis) », *Art Press*, n° 149, juillet-août 1990, p. 47-51.

les périphéries. Les concepts d'influence et de diffusion y sont utilisés fréquemment, sans être étayés par des faits historiques. Le formalisme a permis ainsi d'essentialiser le lien entre une périodisation générale, une conception hiérarchisée de l'espace et l'idée d'un progrès des formes et de la liberté. Associant souvent cette avancée à l'idée de progressisme politique, on a fini par accepter sans broncher une structuration spatio-temporelle préalable de l'histoire de l'art d'autant plus forte qu'elle paraît moralement et politiquement correcte. En contrepartie, on n'a pas beaucoup interrogé les rapports de force géopolitiques, marchands et sociaux dont l'histoire de l'art moderne est indissociable.

Paris-New York: les deux périodes du canon moderniste

Ce récit canonique est devenu un poncif, largement répandu dans la presse et Internet, mais aussi dans trop de livres. Il est entretenu par l'histoire de l'art américain, qu'il s'agisse de célébrer *The Triumph of American Art*¹⁷, ou d'expliquer comment l'École de New York « vola » la centralité à Paris après 1945¹⁸. Il se déploie dans les volumes imposés des universités américaines, qu'on traduit de plus en plus à l'étranger¹⁹. Après la victoire américaine sur le nazisme (oublié, le rôle de l'empire soviétique ; rabroué, le sacrifice des résistances intérieures ; inutiles à ce récit, les colonies fournisseuses de troupes, de main-d'œuvre, de vivres) et la découverte des génocides en Europe, l'Amérique serait entrée dans un long règne de gardien de la liberté et du récit harmonieux d'une histoire de l'Occident démocratique, dans lequel la promotion des avant-gardes s'intègre parfaitement. Après Paris, New York, nouvelle capitale culturelle de l'empire libéral, serait devenue la scène internationale de l'innovation picturale, marquée par les gloires de l'expressionnisme abstrait — Pollock au premier rang, nouveau Picasso des sociétés contemporaines — alors que le peintre espagnol, venu d'un autre siècle, se serait enfermé dans le compagnonnage communiste et la formule de Guernica. New York, assise sur la puissance économique, industrielle, militaire et diplomatique de l'Union américaine, serait devenu le nouveau cœur du marché international de l'art, exportant ses artistes dans le monde entier,

17. SANDLER Irving, *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism*, New York/London, Harper and Row, 1977 ; trad. fr. par l'auteur, *Le Triomphe de l'art américain*, 3 vol. : 1. *L'expressionnisme abstrait*, 2. *Les années Soixante*, 3. *L'École de New York. Peintres et sculpteurs des années cinquante*, Paris, éd. Carré, 1990-1991.

18. GUILBAUT Serge, *Comment New York...*, *op. cit.*

19. Le plus connu, dont les auteurs sont des institutions outre-Atlantique : FOSTER Hal, KRAUSS Rosalind E., BUCHLOH Benjamin H. D., BOIS Yves-Alain, JOSELYN David, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2004, 2^e éd. augment., New York, Thames & Hudson, 2011.

et obligeant après 1960 les avant-gardes étrangères à s'installer sur le sol américain pour se faire connaître. Paris, par contraste, enlisé dans l'autisme culturel, aurait laissé New York lui « voler » la torche prométhéenne de l'avant-garde²⁰. La date conclusive de ce récit est toujours 1964, celle de la reconnaissance mondiale unanime (pense-t-on) de la supériorité américaine, par l'attribution symbolique du Grand Prix de peinture de la Biennale de Venise au peintre américain Robert Rauschenberg.

Même des expositions assurées par des musées non américains reprennent l'idée. Ainsi *Paris-New York 1908-1968*, organisée pour inaugurer le Centre Pompidou en 1977, devait rappeler que Paris avait tout de même été « capitale » de l'art moderne jusqu'au « triomphe » de New York, et même jusqu'à la date fatidique de l'attribution du Grand Prix de peinture de la Biennale de Venise à Robert Rauschenberg en 1964²¹.

Une lecture essentialiste répandue fait de la centralité newyorkaise le résultat d'une force intrinsèque à l'avant-garde américaine après 1945, qu'aurait perdue l'avant-garde parisienne avec la défaite (morale) de 1940 et la Collaboration²². On la retrouve dans les discours tonitruants des organisateurs du pavillon américain à la Biennale de Venise, en 1964, dès avant l'attribution du Grand Prix à Rauschenberg²³. Une lecture prétendument révisionniste relie plutôt cette victoire à une diplomatie agressive, soutenue par les élites administratives et muséales des États-Unis en pleine guerre froide²⁴. Mais la victoire américaine n'est pas remise en question ; pas plus que n'est relativisée l'idée d'une domination parisienne avant la seconde guerre mondiale.

« *Totally uninterested in European art* »...

L'effet le plus dommageable de cette narration réduite à quelques artistes, quelques dates et deux villes censées résumer leurs nations, est qu'il plonge des populations et des contrées entières de l'histoire de la création artistique dans un abîme d'où il est difficile de les tirer. Du côté des artistes — ceux qui participèrent concrètement à la scène moderniste des années 1950 et 1960, par exemple —, des groupes entiers sont rayés du récit. La victoire symbolique de 1964 ne permet pas à une génération

20. GUILBAUT Serge, *Comment New York...*, *op. cit.*

21. *Paris-New York 1908-1968*, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 1^{er} juin-19 septembre 1977, Paris, Centre Pompidou, 1977.

22. Parmi les plus célèbres, les écrits du critique newyorkais Clement Greenberg, et ceux d'Irving Sandler ; voir SANDLER Irving, *Le triomphe de l'art américain*, *op. cit.*

23. Ces discours sont bien reconstitués dans COHEN-SOLAL Annie, *Leo Castelli et les siens*, Paris, Gallimard, 2009.

24. GUILBAUT Serge, *Comment New York...*, *op. cit.*

européenne ultra-novatrice de faire sa marque dans l'histoire, alors que sa reconnaissance critique, marchande et muséale en Europe fut pourtant plus rapide que celle des artistes néo-dada et de la génération pop aux États-Unis²⁵. Quoique novateurs, ces artistes furent oubliés : ils n'étaient pas au bon endroit. On commence maintenant à mieux les connaître, mais jamais comme les stars d'un grand discours international dont ils ne sont que des gloires nationales ou périphériques — ainsi pour les Nouveaux Réalistes en France, Zero en Allemagne, ou Azimut en Italie²⁶. La déclaration de l'artiste minimaliste américain Donald Judd, en 1966, est révélatrice : « *I'm totally uninterested in European art and I think it's over with*²⁷. » Que dire des avant-gardes japonaises (Neo-Dada), latino-américaines ou africaines de la même époque ? On les connaît localement, équivalent honorable, moins fort, de ce qui se faisait à New York à la même époque.

L'histoire de l'art fait aujourd'hui souvent comme Donald Judd. Même du côté européen, on s'est désintéressé de sa propre histoire. L'école de Paris après 1945 est mal connue, sans cesse présentée comme un appendice de l'innovation expressionniste abstraite américaine. Les historiens de l'abstraction lyrique européenne se sentent obligés de montrer combien ce mouvement était contemporain de l'expressionnisme abstrait américain, voire qu'il lui succédait — alors qu'il n'y avait quasiment pas de connexion entre les uns et les autres²⁸. Les institutions muséales et les historiens de l'art européens ont contribué à dévaloriser l'art moderne parisien (présenté comme « l'art français ») après 1964. Les études sur l'école de Paris s'arrêtent à la date fatidique de 1964, comme si rien ne s'était passé ensuite²⁹. L'exposition Paris-New York s'arrête aussi à 1964 :

L'attribution du grand prix de la Biennale de Venise à Rauschenberg en 1964 marqua, de l'avis unanime, un changement capital, la reconnaissance officielle

25. ZERO. *Countdown to Tomorrow, 1950s–60s*, catalogue de l'exposition tenue à New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 10 octobre 2014 au 7 janvier 2015, New York, Guggenheim Museum, 2014.

26. On pourra voir par exemple DEBRAY Cécile *et al.*, *Le Nouveau réalisme*, catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 mars 2007 au 2 juillet 2007 et au Sprengel Museum Hannover du 9 septembre 2007 au 27 janvier 2008, Paris, Réunion des musées nationaux/Centre Pompidou, 2007 ; KRAMER Antje, *L'Aventure allemande du Nouveau réalisme : réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne (1957-1963)*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

27. « Je me désintéresse totalement de l'art européen et je pense que c'est terminé pour lui » ; cité dans GLAZER Bruce, « Questions to Stella and Judd », *ARTnews* 65, n° 5, septembre 1966, p. 57.

28. Voir par exemple CHASSEY Éric (de), RAMOND Sylvie (dir.), *1945-1949, repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais existé, catalogue de l'exposition* tenue du 24 octobre 2008 au 2 février 2009, Musée des beaux-arts de Lyon, Paris, Hazan, 2008.

29. Par exemple CARREIN Catherine, MORLET Catherine, CEYSSON Bernard, *L'École de Paris ? 1945-1964*, Paris, Musée national d'histoire et d'art du Luxembourg/Adagp, 1998.

de l'avant-garde dans la nomination d'un de ses chefs de file, la suprématie momentanée du pop'art dont on pouvait voir en Europe influences et équivalences³⁰.

Comme si la Biennale de Venise avait été le lieu de définition des avant-gardes. Comme si Rauschenberg avait été représentatif du pop'art... et de l'Amérique. Et comme si toute l'avant-garde européenne avait été sous « l'influence », ou au mieux une « équivalence », du pop'art américain.

Le prisme déformant d'une pensée nationaliste

Les tenants culturels de ce récit sont d'autant plus convaincants qu'ils généralisent l'idée d'une domination des modèles culturels exportés par les États-Unis après 1945. Ce modèle narratif assimile puissance militaire, diplomatique et économique, et supériorité artistique. Il pense l'histoire des arts comme une rivalité entre nations, voire entre modèles politiques : avant-garde américaine libérale et démocrate d'un côté, française socialiste et protocommuniste de l'autre. Tout devient simple, interprété sous cet angle. Ce « triomphe » est systématiquement confronté à la chute fatale de Paris, ancienne capitale des arts, décrédibilisée autant par la défaite de 1940 que par son conservatisme institutionnalisé. Le déclin français et la victoire américaine sont même parfois élargis au siècle qui court depuis 1914. Le philosophe américain Arthur Danto introduit ainsi le catalogue d'une grande exposition sur l'art américain depuis 1913, exposition passée par Berlin et Londres :

La peinture française dans l'entre-deux-guerres et après la seconde guerre mondiale est l'exemple d'un déclin si prolongé que [l'histoire des] trois derniers quarts du vingtième siècle pourraient être écrite en mentionnant à peine la France³¹.

Dans ce récit, qui prend naïvement pour acquis qu'il existe une « peinture française », la France n'est mentionnée qu'en négatif passiste d'un modèle américain en plein épanouissement. Quittant l'Europe, l'innovation artistique se serait implantée durablement à New York, « porte monumentale vers un territoire esthétique inoccupé », pour se déployer dans l'Amérique, puis le monde entier³²... De telles absurdités

30. ABADIE Daniel, PACQUEMENT Alfred, SECKEL Hélène, « Paris-New York, un autre itinéraire », dans *Paris New York, op. cit.*, p. 794.

31. DANTO Arthur, « Philosophizing American Art », dans JOACHIMIDES Christos M., ROSENTHAL Norman (dir.), *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1913-1993, catalogue de l'exposition de Berlin*, Martin Gropius Bau/Londres, Royal Academy, Berlin, Prestel, 1993, p. 21-38 (citation p. 22).

32. *Ibid.*, p. 25.

aident à comprendre, *a contrario*, les limites du récit qui attribue à Paris la centralité durant la période 1850-1945.

La puissance de ce qu'on pourrait appeler *le récit antieuropéen de l'histoire de l'art depuis 1945* est aujourd'hui si forte qu'elle incite, pour ne pas sombrer dans la célébration du modèle américain, à chercher les causes de la défaite parisienne dans le mauvais fonctionnement du marché français, plutôt que dans la force du système américain³³. On en vient vite à déceler, derrière les problèmes marchands, juridiques et douaniers, une fermeture d'esprit « typiquement française » et condamnable. Ce jugement parsème encore bien des points de vue sur les arts en France. Or, si en effet la presse et les élites françaises des années 1950 peuvent sembler égocentriques, voire autistes face aux défis culturels de l'après-guerre, leurs équivalents américains ne sont guère plus convaincants. Dans un cas comme dans l'autre, on se focalise sur un mode explicatif de type essentialiste, nationaliste, psychologique et moral, qui n'explique pas les révolutions symboliques, culturelles et marchandes à l'œuvre en ce temps-là.

Des abysses, les voix des « périphéries »

Au nationalisme de la méthode, que le formalisme ne touche pas, s'ajoute un ethnocentrisme dont les approches postcoloniales et décoloniales dénoncent l'aveuglement. Dans cette géographie bipolaire — quelques héros et deux nations en concurrence — en effet, les autres lieux possibles d'une histoire des avant-gardes artistiques sont inexistantes. Rien à Londres, Bruxelles, Berlin, ou Milan ; ni à Rio de Janeiro, Buenos Aires, ou Mexico ; ni à Stockholm ou Copenhague ; ni à Tokyo. Encore moins à Moscou, Zagreb, Cuba, Shanghai et Pékin ; non plus que dans les lieux que la carte de la géopolitique mondiale après 1945 ne mentionne pas — Madrid, Düsseldorf, São Paulo, Anvers, Menton, Turin, Athènes, pour ne pas parler d'Alexandrie, Ljubljana, Tel Aviv, Téhéran, New Delhi, Alger et Dakar, et encore moins de ces grandes zones vides d'art et de culture selon le récit moderniste : Afrique, Australie, Amérique latine, Asie, autres pays méditerranéens... Le « reste du monde » (hors Paris et New York) n'est, dans ce récit, pas même périphérique : il n'existe pas.

Le double mythe de la centralité parisienne et du transfert de Paris à New York de la centralité avant-gardiste après 1945 relève d'une pensée

33. Voir VERLAINE Julie, *La tradition de l'avant-garde : les galeries d'art contemporain à Paris de la Libération aux années soixante*, thèse de doctorat d'histoire sous la dir. de Pascal Ory, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2009 ; **augmentée** dans VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Histoire contemporaine », 2012. Cet excellent livre excède bien sûr la problématique de la défaite parisienne.

que certains critiques qualifient d'exclusive et abyssale. Il laisse tomber inconsciemment dans un trou sans fond des zones géographiques et culturelles ainsi que des catégories sociales, politiques, religieuses et philosophiques auxquelles le raisonnement ne donne même pas droit d'exister³⁴. Par exemple les régions qui connurent des régimes politiques totalitaires ou réactionnaires sont éradiquées : rien à l'est du Rideau de fer et dans la plupart des pays d'Amérique latine. Quant aux colonies, on ne s'interroge pas davantage sur ce qui s'y passa dans les arts, pour ne pas parler du *no man's land* africain, asiatique et austral...

Certains spécialistes de zones « périphériques » veulent aujourd'hui mettre en valeur des avant-gardes jusque-là considérées comme secondaires, dans une stratégie qui rappelle celle qu'on a décrite en première partie. Ils en font un modernisme primitif, participation critique et virulente à l'histoire des modernités, en particulier pour les avant-gardes latino-américaines, présentées comme une preuve de la qualité intrinsèque d'une culture spécifique. Ce projet est porté par des justifications postcoloniales ou dites « théoriques » (citant Deleuze et Derrida). L'une des voix les plus fortes de ce mouvement, la conservatrice de musée Mari Carmen Ramírez, place les avant-gardes latino-américaines du côté de l'« utopie régressive », un projet culturel d'émancipation propre à la région, dont la subversion serait même plus révolutionnaire que celle des avant-gardes de la même époque³⁵. Cette posture revendicatrice a permis de magnifiques expositions, des livres, et même des collections d'archives mises à la disposition des publics internationaux.

Une des faiblesses de ce récit alternatif est peut-être de porter un accent unilatéral sur les idées de révolution, d'anti-occidentalisme et de différence, qui seraient essentiels au modernisme latino-américain et que d'autres revendiquent autant pour l'art contemporain africain. Lorsque c'est sur les « vocabulaires primitifs » qu'on insiste, on oublie que la construction de cette différence fut le plus souvent portée par un marché de l'art capable de récupérer beaucoup de styles, et toujours à l'affût de ce qui peut paraître « authentique » — ainsi pour les arts des pays arabes³⁶. Discutable encore, le besoin de formater des tendances locales sur un canon théorique finalement défini dans les centres contre lesquels on s'élève, et dont on courtise en fait la reconnaissance. Le succès international

34. Voir par ex. DE SOUSA SANTOS Boaventura, « Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges », [en ligne], www.eurozine.com ; et en français, « Philosophie de la libération et tournant décolonial », *Cahiers des Amériques latines*, n° spécial 62, 2009/3, 2009.

35. RAMÍREZ Mari Carmen, OLEA Héctor *et al.*, *Inverted utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 2004.

36. Comme le montre NAEF Silvia, *À la recherche d'une modernité arabe*, Genève, Slatkine, 1996.

de certains historiens, critiques d'art et commissaires d'expositions portant la voix des périphéries, mais en fait formés dans les universités américaines, en est un exemple. Geeta Kapur, M. C. Ramirez, Okui Enwezor, Simon Njami, pour citer les plus connus, sont applaudis par la jet-set des grandes Biennales, les départements universitaires et les comités directeurs des musées. Ils partagent les mêmes références théoriques et les mêmes tics de langage académique, ce que leur reproche le courant dit des pensées décoloniales. Enfin, dernier point problématique des « modernités périphériques » : en les affrontant à d'autres modernités, on crée artificiellement une alternative entre des récits antithétiques déconnectés, aussi amnésiques et géocentrés les uns que les autres. Par exemple, pour l'Amérique latine, on oublie que la naissance de « l'indigénisme » latino-américain fut justement autant européenne que latino-américaine, et que les avant-gardes latino-américaines, même les plus révolutionnaires, portèrent un mouvement d'émancipation nationale, voire nationaliste, et des implications marchandes qu'on ne peut trop vite édulcorer.

Sans unité de lieu et de temps, un récit unifié impossible ?

L'histoire de l'art moderne est-elle condamnée, si elle veut rester un récit, à maintenir les vieilles contraintes aristotéliennes d'unité de lieu, de temps, et d'action ? Cet abandon et la perte d'homogénéité narrative qui l'accompagne empêchent en effet de répondre aux attentes éventuelles d'un public assoiffé d'héroïsme et de catharsis lorsqu'il se rend au musée. Adieu les histoires d'artistes seuls parmi tous, les impérialismes autosuffisants, les luttes d'un New York prométhéen contre Paris ! Mais proposera-t-on mieux à la place ? Comment intégrer les prétendus centres et leurs périphéries à un même récit historique sur l'art moderne, en déhiérarchisant du mieux possible les espaces-temps présentés ?

« Horizontaliser » : le cas des années 1920

Parmi les historiens des « périphéries », certains invitent à tenter un nouveau type d'histoire des avant-gardes, une géographie horizontale plus qu'un récit vertical³⁷. Pister les circulations des artistes et des œuvres peut y aider, d'un lieu à l'autre, qu'il soit ou non « central ».

Dès lors, pourquoi la centralité de Paris serait-elle moins contestable que celle de New York, et pourquoi la chronologie de l'art moderne

37. PIOTROWSKI Piotr, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009. Une traduction française doit paraître aux Presses du réel, Dijon.

avant 1945 devrait-elle se calquer sur celle des innovations artistiques à Paris ? Avant 1914, quoi qu'on en dise, ce n'est pas qu'à Paris qu'on innove, et tous ne considèrent pas Paris comme le méridien de Greenwich de la modernité artistique. Dans l'entre-deux-guerres, tout en gardant une forte centralité marchande, Paris est plus encore l'objet de critiques. La prise de distance esthétique, culturelle et politique avec Paris fut aussi forte à l'intérieur même des milieux issus de l'avant-garde des années 1910, que parmi de nouvelles avant-gardes nées à Paris, et qui s'implantèrent après 1920 dans les « périphéries » de l'avant-garde internationale : que l'on pense au Brésil, à l'Allemagne, à l'Europe centrale, ou à l'Espagne et à l'Italie³⁸. À cette époque sont posées au Mexique, en Colombie comme au Brésil, les bases d'un mouvement moderne affirmant son ancrage dans les cultures locales et son autonomie régionale³⁹.

La posture critique, marquée par le passage de nombreux artistes à dada et au constructivisme, mais surtout par une importante émigration vers l'Europe centrale et outre-Atlantique, nourrit, surtout après 1922, une scène internationale et polycentrique du constructivisme. C'est à Weimar que s'installe, en 1921-1922, le chef de file de la revue *De Stijl*, Theo van Doesburg, tandis que son collègue Piet Mondrian, revenu à Paris, ne parvient pas à vendre ses œuvres abstraites. Sur la scène constructiviste européenne, de nombreux artistes purent relever le défi de leurs ambitions sociales en s'éloignant de Paris : mettre l'avant-garde au service des hommes et des femmes de leur époque, faire entrer les formes modernes dans la vie quotidienne, et contribuer ainsi à une révolution symbolique et culturelle que les révolutions politiques n'avaient pas suffi à faire advenir. Sans être totalement déconnectée d'une scène artistique tournée vers Paris — celle des carrières de type « beaux-arts », nourrie par des structures marchandes, des Salons et des revues cosmopolites souvent ancrés au moins d'un pied en France — cette scène constructiviste d'Allemagne et d'Europe centrale était considérée comme plus novatrice que Paris dans les années 1920. Enfin une troisième scène internationale se déployait en parallèle, liée à ces deux premières mais répondant à des problématiques politiques plus aiguës : celle de l'art révolutionnaire, avec les circulations d'œuvres, de revues et de personnalités engagées dans le mouvement international né des révolutions soviétique et mexicaine de 1917. Bref, le temps ne commençait pas à Paris,

38. JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Géopolitique des avant-gardes 1918-1939 : une histoire transnationale*, thèse d'habilitation à diriger les recherches, Paris, Institut des sciences politiques, 2015.

39. Pour une approche générale, voir ADES Dawn (dir.), *Art in Latin America: the modern era, 1820-1980*, New Haven, Yale University Press, 1989 et FRANK Patrick (ed.), *Readings in Latin American modern art*, New Haven, Yale University Press, 2004.

et l'espace international de l'innovation artistique pouvait être centré sur Berlin, Weimar, Prague et Mexico autant que sur Moscou.

Introduire une approche sociale et marchande transnationale : le cas des années 1930

Une approche en termes d'espaces non pas géographiques, mais sociaux, économiques et géopolitiques, peut aider également à mieux comprendre les logiques à l'œuvre dans les innovations successives ou simultanées de l'histoire de l'art moderne.

La centralité parisienne ne semble renaître qu'au milieu des années Trente, avec la montée internationale du surréalisme. Jusqu'en 1934, ce mouvement parisien, réglé au début par des considérations littéraires et politiques essentiellement nationales voire parisiennes, n'avait pas encore percé dans le champ international de l'art moderne. Dans les horizons des avant-gardes de l'époque, l'art fonctionnaliste et l'abstraction attiraient bien plus les artistes novateurs, jusqu'en 1930-1931 à Paris, et jusqu'en 1934 sur la scène internationale⁴⁰. Alors la scène internationale des avant-gardes reporta vers Paris des activités : le désintérêt pour un constructivisme désormais accepté un peu partout en Europe poussait à chercher d'autres horizons, dont le surréalisme ; l'exil vers l'Ouest des avant-gardes d'Europe centrale, d'Allemagne et de Russie, poursuivies par les purges soviétiques et le système nazi, aboutissait souvent à Paris, où le surréalisme avait réussi à absorber l'antifascisme en littérature et en arts. À la fin des années 1930, le champ international des avant-gardes suivait donc des logiques centrées sur Paris dont le champ culturel s'était lui-même polarisé, après 1934, selon des questions politiques : domination rhétorique et marchande des surréalistes, ancrée dans le refus du fascisme, et marginalisation de l'abstraction jugée trop apolitique. Courte, très courte domination pour une capitale mondiale des avant-gardes et de la liberté, secouée en 1939 par l'entrée dans la seconde guerre mondiale ! La postérité, aidée par la prise de pouvoir des surréalistes dans la reconstitution historiographique de l'entre-deux-guerres, a fini par retenir que le surréalisme avait été l'innovation essentielle des années 1920 et 1930 — et que Paris une fois de plus avait hébergé le cœur de toute modernité, artistique et littéraire.

Dès 1939, le départ à l'étranger de nombreux artistes abstraits et surréalistes remet en question la prétendue centralité parisienne. À nouveau, des scènes locales séparées les unes des autres allaient se développer,

40. JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Géopolitique des avant-gardes 1918-1939*, op. cit.

malgré la poursuite des circulations artistiques et marchandes pendant la guerre. Mais l'exil surréaliste outre-Atlantique a servi le discours d'une transplantation directe des avant-gardes européennes à New York — c'est là que la modernité serait restée après le retour piteux d'André Breton à Paris⁴¹.

Pister des circulations matérielles : l'art américain après 1945

Là encore, une lecture matérielle et transnationale montre qu'en fait la modernité expressionniste abstraite américaine ne perça pas en Europe avant la fin des années 1950⁴². On n'est plus dans le constat de dominations successives, mais dans l'étude de la circulation d'œuvres, d'hommes et de femmes, de marchés, et des acteurs impliqués dans ces circulations. L'historien quitte New York et Paris et s'intéresse à d'autres lieux d'activité ; il piste les œuvres, date et détaille leurs circulations ; il observe ce qu'on put voir ou ne pas voir, tout en étudiant qui fit circuler quoi, pour qui, et pour quoi.

On retrace ainsi la montée internationale de l'avant-garde américaine sur le marché mondial de l'art après 1962 seulement, avec la fabrication par des marchands new-yorkais d'une nouvelle modernité, le *pop'art*, calquée sur la circulation mondiale des consommations et des images de presse produites aux États-Unis. Sans la percée européenne du *pop'art*, son succès en Amérique n'aurait pas eu lieu⁴³. De fait, l'avant-garde new-yorkaise dépendait de l'Europe pour s'imposer localement ainsi que l'atteste, on l'a dit, l'attribution en 1964 du Grand Prix de peinture de la Biennale de Venise au peintre américain Robert Rauschenberg.

Au mieux, certains reportent le triomphe symbolique des États-Unis à la date de 1964, et les périodes Paris/New York peuvent être séparées par une césure décalée vingt ans plus tard. S'interroge-t-on, cependant, sur les facteurs de la victoire américaine à Venise ? Se demande-t-on seulement pourquoi un artiste en fait extrêmement marginal aux États-Unis, mal intégré dans les milieux new-yorkais, put devenir en si peu de temps le héros de l'art américain ? Le soutien de son marchand et de l'organisateur du Pavillon américain en 1964 n'explique pas tout. Il y avait aussi l'accueil que les jurés, la critique italienne et plus généralement européenne, faisaient à l'œuvre de Rauschenberg depuis 1960. À Venise,

41. Par exemple SAWIN Martica, *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.

42. DOSSIN Catherine, *The Stories of the Western Artworld 1936-1986: From the Fall of Paris to the Invasion of New York*, Ph.D. in Art History, University of Texas at Austin, 2008 ; et ID., *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s, A Geopolitics of Western Art Worlds*, Burlington, Ashgate, 2015.

43. *Ibid.* ; voir aussi Ikegami Hiroko, *The Great Migrant: Robert Rauschenberg and the global rise of American Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2010.

Rauschenberg était en fait le seul représentant d'une nouvelle génération d'avant-gardes internationale européenne, à laquelle il avait participé, et qu'on était en train de reconnaître un peu partout en Europe ; parmi ses représentants les plus notoires, selon qu'on est imprégné du récit français, suisse, allemand ou italien de l'histoire « locale » de l'art moderne à l'époque du « triomphe » américain : Yves Klein, Jean Tinguely et Daniel Spoerri, Arman, Heinz Mack et Otto Piene, Piero Manzoni et Enrico Castellani... et avec eux, les New-Yorkais Jasper Johns et Bob Rauschenberg. Pour la Biennale de 1964, l'absence de collègues européens de sa génération faisait de Rauschenberg le candidat évident au Grand Prix.

L'artiste américain eut donc la chance de fédérer des ambitions marchandes et institutionnelles newyorkaises (la galerie Castelli et les organisateurs du pavillon américain à Venise) *et* des convictions critiques européennes favorables à la nouvelle génération européenne. La scène critique européenne était lasse d'attribuer de manière routinière ses décorations et consécration diverses à l'école abstraite. Mais en consacrant Rauschenberg, elle ne couronnait pas un art américain qu'elle n'appréciait pas particulièrement : le *pop'art* était trop peu critique aux yeux de milieux très orientés à gauche, et surtout on n'y associait pas Rauschenberg dont l'œuvre et le style, connus bien avant l'apparition du *pop'art* en Europe en 1963, relevaient d'un courant européen néo-réaliste. Le prix de peinture de 1964, dans l'esprit des jurés, couronnait un mouvement artistique international européen, plutôt que l'art américain.

La victoire de Rauschenberg fut récupérée comme une victoire américaine, c'était inévitable. Elle fut construite comme telle, en particulier dans la presse. La postérité n'a retenu que cet élément géopolitique. Les historiens aussi, surtout lorsqu'ils se contentent de revues de presse.

Conclusion : quel récit alternatif ?

L'histoire de l'art moderne conserve une prétention universaliste (non-dite), confortée par un évolutionnisme linéaire, qui privilégie un discours simple, imagé, facile à mémoriser. Adossé aux dominations symboliques successives des modernités parisienne et newyorkaise, reléguant au second rang les modernités issues d'ailleurs, le grand récit moderniste est solide. Mais cet universalisme ethnocentrique a pour résultat de rendre universelle une histoire qui ne concerne que quelques centres, au risque d'absurdités qui ne résistent pas aux vérifications historiques. Le besoin d'une plus grande rigueur historique, renforcé par

l'appel insistant des pensées postcoloniales et décoloniales, remet largement en cause le canon moderne et avant-gardiste en même temps que ses présupposés géopolitiques. L'histoire de l'art moderne, une fois qu'on en fait la généalogie, perd alors son statut universel : elle relève plutôt du mythe, ou de l'illusion narrative impériale, que du récit scientifique.

Faut-il alors renoncer à tout ce qui structure le récit principal de l'art moderne, rejeter, avec l'ethnocentrisme et le nationalisme désormais intenable, les périodisations formalistes ? Peut-on continuer à travailler de manière monographique ? Peut-on fournir un récit homogène alternatif sans oublis ni hiérarchies abusives ? Comment intégrer les anciennes « périphéries » à ce discours sans en faire des catégories secondaires ? Si l'historien adopte un point de vue déhiérarchisé, refusant de tenir pour centrale une métropole plus qu'une autre, ce n'est plus une histoire de l'art moderne qu'il lui faut transmettre, mais plusieurs histoires, une liste de « modernités plurielles » déconnectées les unes des autres. Cette perspective, si elle semble politiquement satisfaisante, n'est pas très convaincante intellectuellement. Elle fournit un amas d'images sans lien et sans récit ; fait-elle le poids face au récit traditionnel ? Entre le canonique Paris /New York, son évolutionnisme formaliste et ses héros d'un côté, et de l'autre les « modernités plurielles » des périphéries, aux acteurs peu connus, aux agendas finalement peu différents du formalisme habituel, il y a peut-être une voie médiane ; celle d'une approche transnationale et sociologique. En se focalisant non plus sur un centre (voire une nation), ni sur un mouvement prétendument monocentrique, mais plutôt sur un champ international, celui de l'art moderne et des avant-gardes, ou simplement sur des réseaux d'artistes transnationaux, on peut raconter l'histoire de modernités connectées, reconstituer un champ cohérent d'émulations et de collaborations sociales, artistiques et politiques. Selon cette géopolitique mondiale de l'art moderne, l'espace et le temps ne sont plus des notions associées à des valeurs esthétiques, morales ou politiques douteuses. Ils sont étudiés comme un enjeu de collaborations, de rivalités, ou simplement d'intérêts non seulement artistiques, esthétiques et culturels, mais aussi sociaux, marchands et politiques, voire impériaux. Une approche historique structurelle internationale permet de ne pas masquer les supports de l'histoire de l'art moderne, des avant-gardes et de leur déploiement : d'une part, le développement progressif d'un marché international durable pour les arts modernes et d'avant-gardes, et d'autre part des circulations jamais vues par leur extension : circulations d'artistes, d'œuvres, d'idées, d'images et de textes, d'un pays et d'un continent à l'autre, partant de plusieurs centres et non pas d'un seul.

Cette internationalisation ne pouvait pas être sans effets sur les pratiques des avant-gardes, qu'il s'agisse de pratiques sociales ou de productions plastiques. Même une approche formaliste gagnerait à des relectures en ce sens.