



Un centre, des périphéries ? Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale, 19e-20e siècles

Béatrice Joyeux-Prunel

► To cite this version:

Béatrice Joyeux-Prunel. Un centre, des périphéries ? Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale, 19e-20e siècles. Bertrand Tillier; Philippe Poirrier. Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales, XVIe-XXIe siècle, Presses universitaires de Rennes, pp.159-176., 2016, 9782753550483. hal-02080947

HAL Id: hal-02080947

<https://hal.science/hal-02080947>

Submitted on 27 Mar 2019

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.

Un centre, des périphéries ?

Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale, 19^e-20^e siècles

Béatrice Joyeux-Prunel

Version ante-publication de : Béatrice Joyeux-Prunel, « **Un centre, des périphéries ? Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale, 19e-20e siècles** », in *Aux confins des arts et de la culture*.

Approches thématiques et transversales, XVIe-XXIe siècle, sous la dir. de Bertrand Tillier et Philippe Poirrier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 159-176.

Le récit canonique de l'histoire des arts parle d'une succession historique de centres mondiaux de la culture – Rome depuis la Renaissance, Paris après 1850, puis New York après 1945. Ce récit est d'autant plus crédible qu'il est illustré aujourd'hui par l'hégémonie d'une culture cinématographique, musicale, vestimentaire, artistique et même de modes intellectuelles produites aux États-Unis. Cette lecture en termes de centre/ périphéries a été entretenue par une historiographie qui se centrait en fait toujours sur ces mêmes centres artistiques– donc s'avérait incapable de savoir ce qui se passait dans d'autres lieux de culture, et encore moins ce qui circulait d'une métropole à l'autre.

La problématique centre/périphéries n'est pas nécessairement la plus judicieuse pour rendre compte de la manière dont s'est construite la géopolitique mondiale des arts dont nous sommes héritiers. Cette alternative binaire réutilise les discours des vainqueurs de l'histoire, sans les analyser dans leur dimension politique, stratégique, sociale et culturelle. Elle omet de les mettre en parallèle avec d'autres, qui auraient pu s'imposer dans l'histoire mais ne le purent – car, ailleurs qu'à Rome, Paris ou New York, d'autres élites culturelles revendiquèrent, elles aussi, et avec de bonnes raisons mais **finalement sans succès, le statut de centre pour leurs capitales : Londres au XIXe siècle et dans les années 1930, Bruxelles dans les années 1890, Vienne au début des années 1900, Berlin dans les années 1910 et l'entre-deux-guerres, ou encore São Paulo au tournant des années 1960. La taxinomie connotée du « centre-périphéries » délaisse ceux qui ne vivaient pas la géopolitique mondiale de manière hiérarchique**, autant que ce qui jouaient sur ces hiérarchies et les subvertissaient. On propose de la remplacer par une interrogation socio-historique sur la manière dont les hiérarchies culturelles se construisirent, furent objets de concurrences, de désirs, de jalousies et de négociation. On se propose surtout d'inciter les élèves à se situer en posture critique vis-à-vis de ces questions géopolitiques encore très actuelles.

Cette interrogation doit articuler le local, le régional et l'international : où voulait-on exister, se faire connaître et reconnaître ? Dans un seul ou plusieurs lieux ? Comment les réputations se forgeaient-elles d'une scène à l'autre ? Quels furent les acteurs, artistiques, marchands, critiques, médiatiques et institutionnels qui contribuèrent à la victoire de certains centres plutôt que d'autres, et quand et comment ces victoires se sont-elles imposées, au risque de gommer l'activité d'autres capitales pourtant très dynamiques ?

Secouée par les théories postcoloniales, l'histoire de l'art tente aujourd'hui de faire une place à ces « périphéries » trop longtemps ignorées de sa carte mondiale, de l'Europe de l'Est et l'Amérique latine à l'Asie et l'Afrique. Le défi des historiens et des commissaires d'expositions sensibles à ces problématiques, tout comme des enseignants, est de réintégrer ces zones trop peu connues, de sortir des points de vue hiérarchiques, de ne pas s'enliser le culturalisme et l'exception culturelle qui laisseraient croire que rien ne circule, pas plus que dans la louange naïve du métissage pacifique, qui élude les rapports de pouvoirs de l'étude historique des arts. Il faut en même temps continuer à rendre compte de notre héritage « moderniste » quasi exclusivement centré sur Paris et les USA, qui gouverne la plupart des collections muséales et qui nourrit les références des médias, donc nos propres références.

Ce chapitre invite à ne plus lire l'histoire des arts de manière centrée sur New York après 1945, pas plus que sur Paris dans l'entre deux guerres et au dix-neuvième siècle. Il propose, pour sortir du récit hiérarchique qui gouverne l'histoire des arts, un angle de vue transnational et géopolitique qui nous semble rendre compte de bien des œuvres canoniques trop longtemps interprétées de manière stylistique, formelle ou biographique. L'art, dès qu'il entra dans des logiques commerciales de grande ampleur, en particulier après 1850, au temps des grandes expositions internationales, de l'accélération des circulations internationales et de la construction des identités nationales, fut l'objet de valorisations et dévalorisations selon les lieux auxquels il était rattaché. Les artistes tenaient compte de ces logiques, surtout ceux qui cherchaient à ouvrir leurs débouchés vers l'étranger. Leurs œuvres, lorsqu'elles étaient pensées pour (ou contre) le marché, furent souvent une manière de réfléchir sur l'intrication des logiques artistiques avec des enjeux commerciaux, politiques, nationaux, géopolitiques, symboliques et mimétiques. On se propose de donner quelques grandes directions historiques et des exemples frappants pour utiliser ces clés interprétatives de manière pédagogique.

La constitution d'un marché international des arts et ses multiples centres

Dès le XVIII^e siècle il y avait, au moins en Europe, une scène internationale des arts. Elle était entretenue par un marché plus large qu'aux époques où seules de petites minorités d'artistes voyageaient d'une cour à l'autre. Peintres, sculpteurs, musiciens, comédiens, certains se déplaçaient au gré des opportunités, prolongeant des mouvements entamés pour certaines professions depuis l'époque médiévale. La révolution française et les grandes migrations aristocratiques furent pour beaucoup dans l'accélération des circulations de collections. Avec la mode du Grand Tour, les artistes se mirent à voyager pour se former. L'enseignement académique, quoique axé sur Rome dont le modèle antique restait le plus valorisé, était dynamisé en fait par de multiples centres au rayonnement international : Düsseldorf et Munich pour l'Europe germanophone, centrale, et l'Europe du Nord, et même la Russie ; Paris pour la France, la capitale attirant de nombreux étudiants belges, néerlandais, anglais, américains, espagnols, portugais, italiens, polonais et russes, et des Allemands des régions les plus proches, parfois des Autrichiens qui n'allaient pas se former à Munich ; Rome un peu moins avec ses multiples crises et guerres d'unification. Les circulations des artistes ne traduisaient pas tant une hiérarchie des capitales artistiques, qu'une multiplicité de

centres aux aires de rayonnement différentes, partagées ou disputées. Paris attirait alors beaucoup d'artistes de pays frontaliers – Belgique et Pays-Bas, Espagne ou Portugal – et de pays peu équipés en institutions artistiques, musées, académies et galeries. Le critère du marché, en particulier celui du marché secondaire, qu'on connaît le mieux grâce à l'abondance des catalogues de ventes aux enchères qui nous sont restés, indique une importance du marché de l'art londonien souvent plus forte, depuis la fin du dix-huitième siècle, que celle de Paris. Selon les points de vue, le centre des arts n'était pas le même : Rome pour l'esthétique académique, Londres pour le marché de l'art, Paris pour la formation des uns, Düsseldorf pour celle des autres.

La remise en cause progressive, après 1850, du centre rêvé de l'art mondial, Rome, au profit d'une esthétique plus réaliste, nourrie à la peinture de plein-air et au goût du paysage, profita largement à Paris. C'est là en effet que se déployait le mieux, depuis les années 1830, une mouvance paysagiste dont l'école de Barbizon est le groupe le plus connu, puis après 1850 une école « réaliste », menée par Gustave Courbet. Ce dernier se plaçait sans cesse en porte-à-faux avec « le gouvernement » et les logiques de l'art officiel, de manière parfois plus rhétorique que réelle. Il portait, en fait, un mouvement d'internationalisation artistique liée davantage au marché qu'au système traditionnel de valorisation des arts par les milieux aristocratiques et politiques. Le refus de l'officiel se répandit, avec l'idée qu'il empêchait l'autonomie des arts et favorisait le nationalisme conservateur. En réalité, la politique artistique volontariste du Second Empire portait de beaux fruits internationaux depuis les années 1850. L'organisation d'une grande Exposition universelle à Paris en 1855, en fut le premier événement d'ampleur. Pensée comme une réponse à l'Exposition universelle de Londres (1851), elle ajoutait, aux démonstrations scientifiques et industrielles, une importante section dédiée aux beaux-arts. Les arts furent alors présentés comme la contribution la plus haute d'un pays au progrès mondial. L'attraction internationale de Paris augmenta considérablement à partir de cette époque, à la faveur d'atouts structurels et conjoncturels : stabilité politique du pays (à l'inverse de l'Italie, et même de la zone germanophone, en plein processus d'unification), équipements institutionnels cumulés (École des Beaux-arts, Salon, musées), politiques d'encouragement de l'État aux beaux-arts, situation géographique favorable (Londres était éloignée par la Manche, et Paris facilement accessible à mesure que les voies ferrées se développaient), développement de la presse et des revues artistiques. La centralisation française était aussi un atout pour Paris. Alors que d'autres métropoles commençaient à s'équiper d'institutions culturelles (nombreuses créations de musées et bibliothèques en Angleterre et en Allemagne notamment), Paris jouissait depuis longtemps d'un statut de capitale nationale incontestée, monopolisant les plus importantes institutions, et donnant aux autres capitales régionales de France les modèles (institutionnels autant qu'architecturaux) de l'opéra, du théâtre, de la bibliothèque, du musée et des académies artistiques locales. Le polycentrisme de l'Allemagne encourageait bien plus les rivalités entre les grandes villes allemandes, empêchant donc la concentration des investissements en un seul centre.

C'est vers Paris, que vint désormais se fournir une bourgeoisie industrielle et financière internationale qui ne trouvait pas toujours chez elle des œuvres claires et paysagères comme celles que produisait le marché parisien. Le dynamisme parisien fut entretenu enfin, après 1875 et l'ancrage de la république en France, par milieux républicains décidés à démontrer le rayonnement de la seule république européenne de l'époque. La république organisa plusieurs expositions universelles d'envergure, associées, à chaque fois, à un message d'émancipation : 1878 (centenaire de la mort de Voltaire), 1889 (centenaire de la Révolution), 1900 (entrée dans le X^e siècle). Ce

message trouvait des échos dans les milieux libéraux étrangers, hostiles aux monarchies conservatrices. Il fut réinterprété souvent par des élites fascinées par l'art moderne, et par l'idée qu'il fallait mettre leur pays « au niveau » d'une modernité internationale qui semblait plus favorisée à Paris qu'ailleurs.

Cette élite cosmopolite (souvent très patriote) s'était développée en imitation bourgeoise du cosmopolitisme aristocrate, à la faveur de la révolution industrielle, de la naissance de grandes fortunes industrielles et financières, et de l'augmentation des possibilités de transport continentales et transatlantiques après 1850. C'est à cette époque aussi que les artistes purent davantage exposer à l'étranger, y être collectionnés, commentés, et vendre des œuvres sans nécessairement se déplacer. Ces trajectoires professionnelles virtuelles (matérialisées par la mobilité des œuvres) étaient portées par de nouveaux intermédiaires dans la circulation des œuvres : les marchands et les critiques d'art, deux catégories repérées comme des groupes après 1850, et de plus en plus décisives à partir des années 1880. Après 1890, les milieux modernes mirent en place des Salons ouverts à l'innovation (une innovation sélectionnée), et orientés de manière volontariste vers l'international. Ces « Sécessions » étaient constituées selon des structures comparables, modelées les unes sur les autres, sur l'exemple de la Société nationale des beaux-arts de Paris (1890), lui-même inspiré de l'expérience très sélective, cosmopolite et ouverte au marché du Salon des Vingt de Bruxelles (1883) : Sécession de Munich (1892), Salon de la Libre Esthétique de Bruxelles (1893), Biennale de Venise (1895), Sécession de Vienne (1897), Sécession de Berlin (1898) etc. jusqu'au Monde de l'Art de Saint-Pétersbourg (1902).... De nouvelles revues modernes, au public restreint, mais décisif sur le marché de l'art, puisaient leurs informations dans un vivier international de grandes figures de l'art moderne – impressionnistes consacrés, symbolistes, Art nouveau, Jugendstil... Parmi les plus connues : *L'Art moderne* (Bruxelles, 1881), à Paris *La Revue indépendante* (1884-1895), *La Plume* (1889-1914), *La Revue blanche* (1889-1903) et le *Mercure de France* (1890), *The Studio* (Londres, 1893), *PAN* (Berlin, 1895-1900), *Jugend* (Munich, 1896-1940), *Ver Sacrum* (Vienne, 1898-1903), la *Battaglia per l'Arte* à Milan (1892-1893), le *Taaetnet* au Danemark (1893-1894). À Berlin, après la disparition de *PAN* en 1900, la Sécession trouva un soutien dans *Kunst und Künstler*, fondé en 1902 par Bruno Cassirer cousin et ex-collaborateur du marchand d'art Paul Cassirer. Paul Cassirer était en même temps le directeur de la Sécession de Berlin, et un proche partenaire commercial des galeries parisiennes Durand-Ruel, Bernheim-Jeune et Ambroise Vollard, ou de la Miethke Galerie de Vienne. Associé plus ou moins directement aux Sécessions et aux revues modernes, un réseau international de galeries dominait le commerce de l'art moderne. L'accès aux plus importantes Sécessions et aux revues décisives dans la fabrication des carrières n'était plus libre pour tous.

Les arts dans les concurrences entre capitales culturelles au tournant du siècle et la remise en cause de Paris

On voit alors, à cette époque, de plus en plus d'artistes et de négociants en arts mettre en place des logiques d'adaptation entre plusieurs scènes – locale, régionale et internationale, pour mieux valoriser leurs œuvres d'un endroit à l'autre et s'immiscer dans le système complexe de l'art. Les stratégies sont diverses : changements de titres, spécialisation des productions selon les « goûts » des marchés et des milieux, discours valorisant des réputations plus ou moins méritées à l'étranger,

référence à la supériorité supposée d'un centre sur un autre. En Allemagne et en Autriche, l'exemple parisien fut souvent invoqué pour discréditer le retard prétendu des artistes locaux. Réciproquement, dans les milieux français, l'exemple allemand ou anglais était régulièrement brandi pour appeler à la redynamisation d'un art moderne et national. L'appel à l'internationalisation pour forger un art national « digne de ce nom » est un refrain qu'on retrouve dans la plupart des milieux progressistes de la fin de siècle en Belgique, en Europe du Nord, en Grande-Bretagne et en Irlande, à Vienne (au nom d'une identité « autrichienne » qui unissait l'empire Habsbourg pluriethnique), en Italie et dans la Péninsule ibérique. L'alliance symbolique de certains groupes avec une capitale justifiait le rejet d'une autre (les modernes de Barcelone avec Paris contre Madrid, ceux de Prague avec Paris contre Vienne, ceux de Vienne avec Paris et Munich contre Berlin, mais aussi ceux de Berlin avec Paris contre Berlin...). En un sens, Paris était devenu le point de mire d'une Internationale des modernes contre les anciens. Mais certains tenaient aussi selon les lieux des discours différents, voire incompatibles : cosmopolitisme dans les grandes rencontres internationales, nationalisme chauvin dans des articles et des discours à l'adresse de milieux locaux. Les acteurs du monde de l'art profitaient ainsi de la multipolarité et des cloisonnements de l'espace artistique international, et de hiérarchies culturelles qu'ils manipulaient, entretenaient, ou contribuaient à changer. Les déficits d'information entre plusieurs centres contribuaient à construire des réputations, valoriser les œuvres, modifier s'il le fallait des notoriétés mal acquises d'un centre à l'autre. Si à l'étranger la marque « exposé à Paris » était une référence, elle n'était pas la seule. « Exposé à l'étranger », « exposé dans un salon international d'élite » devint bientôt la réelle nécessité pour obtenir un label de qualité sur le marché de l'art moderne, et pour pouvoir, même, être considéré comme un artiste « national » : le national n'était national, qu'exposé à l'international.

Avec la consécration des générations réaliste et impressionniste après 1885, l'art moderne devint partie intégrante du kit de fabrication d'une capitale culturelle de niveau mondial. Être une capitale culturelle, cela voulait dire avoir sa « Sécession » - un salon élitiste d'art *moderne* (naturalisme, impressionnisme et symbolisme). Ce Salon était géré par des élites artistiques, économiques et culturelles locales alliées à des membres d'honneur étrangers. Ces élites étaient libérales en culture mais pas nécessairement en politique. Elles-mêmes très internationalisées, elles s'associaient à un noyau international d'artistes exposants d'une sécession à l'autre, de collectionneurs parcourant les capitales et les salons mondains, et de critiques spécialisés dans la médiation artistique internationale. Vers 1900, l'antiacadémisme, le rejet des institutions et la marginalité commerciale et marchande des milieux modernes, relevaient désormais de la rhétorique. L'élite artistique cosmopolite était consacrée un peu partout. Parfois décriée (en Allemagne wilhelminienne surtout où l'antiacadémisme n'était pas qu'une posture), elle n'était pas moins soutenue jusqu'aux plus hautes sphères (les amis de l'empereur allemand finançaient l'achat de toiles impressionnistes pour le musée de Berlin). La puissance des goûts de l'élite moderne internationale se déployait jusqu'aux Amériques – Amérique du Nord comme Amérique latine, où l'on vit apparaître de nouvelles collections d'art moderne européen, dans un contexte de circulation transatlantique des collectionneurs autant que des artistes et des œuvres.

Le centre, vers 1900, ce n'était pas nécessairement une ville, Paris en l'occurrence, ou celles qui tentaient de lui faire face, comme Berlin et Bruxelles. C'était un milieu social ubiquiste, voyageur, cosmopolite et nationaliste à la fois, de plus en plus fermé socialement. L'étude des carrières des artistes révèle un même rétrécissement social de l'accès aux carrières internationales : si Monet,

Pissarro et Gauguin, à la différence de Degas et Cézanne, étaient issus de milieux modestes, les artistes de la génération suivante, qui exposaient avec les vieux impressionnistes dans les grandes Sécessions et les meilleures galeries, étaient issus des classes supérieures de la société européenne. Ils se retrouvaient dans les haut-lieux de villégiature aristocratique : Venise, la côte normande, Londres, les beaux quartiers parisiens, Baden-Baden ou la côte d'Azur, où tout le monde parlait le français et l'anglais. De nombreux peintres s'étaient installés à Paris où l'accès aux grandes galeries était plus facile. On peut comprendre ainsi pourquoi, vers 1904-1908, se joua une réaction internationale contre le système des Sécessions qui verrouillait les carrières modernes, et contre le système à la fois ubiquiste mondain et centré sur Paris, qui y correspondait. Le fauvisme à Paris (apparu au Salon d'automne de 1905) et *Die Brücke* en Allemagne (Dresde, 1906) en sont des exemples structurellement proches, nourris par des milieux plus populaires. Il faut y adjoindre la naissance en Belgique de l'expressionnisme flamand, auquel correspondent aussi bien l'expressionnisme viennois, le fauvisme russe coloré et volontairement vulgaire, que la peinture beaucoup plus matérielle, épaisse et colorée du groupe de Camden Town à Londres, après 1906. On observe après 1905 un mouvement de naissance d'avant-gardes agressives, locales et résolument anticosmopolites à leurs débuts. Leurs œuvres déployaient une opposition violente, quasi structurelle, aux critères les plus appréciés de l'art moderne de l'époque : couleurs vives (contre couleurs claires), intérieurs étouffants (contre peinture d'extérieur), portraits primitif (contre portraits mondains et délicats), inscriptions en langues locales, parfois pornographiques (contre l'absence de l'écrit et le règne de l'allusion), référence aux traditions artistiques anciennes, locales et folkloriques (contre une culture urbaine, civilisée, raffinée et dénationalisée), nationalisme (contre cosmopolitisme). Le succès immédiat de ces avant-gardes auprès des collectionneurs, accentua très vite les rivalités entre ces avant-gardes des générations fauve, futuriste, cubiste, cubo-futuriste, expressionniste etc. Car même si l'on visait un marché local, et si l'on invoquait une esthétique et des valeurs locales, le marché était international. Après 1909, il devint évident que les avant-gardes d'après 1905 étaient en concurrence les unes avec les autres, et non plus contre les modernes. Alors que les valeurs parisiennes (comme Matisse) commençaient à pénétrer les marchés étrangers dès 1906 (Matisse expose à cette époque en Belgique, en Allemagne et aux États-Unis), les avant-gardes des scènes concernées réagirent vivement contre « l'invasion parisienne ». La guerre entre avant-gardes fut déclarée sans détours dès 1910, d'un Salon moderniste à l'autre. L'agression et le nationalisme des futuristes est à comprendre dans ce contexte.

La remise en cause de la domination symbolique parisienne put s'asseoir sur la montée de nouveaux centres plus attractifs pour les nouvelles générations. Dans ces villes, des collectionneurs avertis surent attirer les artistes novateurs, et susciter l'intérêt de marchands à la recherche de nouvelles signatures pour se distinguer dans un marché de plus en plus concurrentiel. Les élites locales, administrateurs de musées et critiques d'art, jouèrent aussi leur rôle. Berlin, Londres, Bruxelles, Cologne et New York s'imposèrent dans la liste des capitales de l'art moderne autour de 1913, avec une intense activité d'expositions et d'événements artistiques, de plus en plus médiatiques. Le *Sonderbund*, à Düsseldorf en 1910 et à Cologne en 1912, en fut un exemple fort, imité par les *Postimpressionist exhibitions* de Londres (1910 et 1912), l'*Armory Show* à New York, Boston et Chicago en 1913, et le *Deutscher Herbstsalon* organisé par la galerie Der Sturm à Berlin à l'automne 1913. A cette époque, la presse intervenant désormais de manière décisive dans la promotion des avant-gardes, les discours artistiques prirent un tournant sportif, théâtral et nationaliste. En 1914, la

domination parisienne dans le champ international de l'art moderne n'était plus aussi forte qu'au tournant du siècle.

La régionalisation des années 1920

La guerre vint couper en plein l'élan de la vie artistique berlinoise, qui menaçait le plus directement la position de Paris. New York devint comme une annexe de la capitale française, qu'on quitta vite une fois la paix revenue. Le conflit, avec le retour des artistes dans leurs pays d'origine ou leur exil en pays neutre, assura en fait à l'art de type cubiste, futuriste et expressionniste une extension internationale nouvelle, vers l'Amérique, la Suisse et l'Europe du Nord, tout comme vers les capitales des pays neutres (Zurich, Madrid, Barcelone surtout). La Grande guerre reconfigura, cependant, les réseaux qui avant 1914 assuraient la circulation des œuvres et des esthétiques. Si elle n'avait pas coupé totalement les transferts internationaux de peinture, elle avait forcé l'apparition de grandes zones régionales que connectaient surtout les capitales des pays neutres. Ces grandes régions ne furent pas totalement réunies après le retour à la paix, d'autant plus que l'Europe centrale et germanique subissait le contrecoup de la révolution russe de 1917, de la chute des empires Hohenzollern et Habsbourg, et de guerres civiles multiples. De nombreux passeurs marchands et critiques des années 1910 s'étant reconvertis dans la médiation diplomatique, l'espace international des arts s'ouvrit à une nouvelle génération.

Chez les artistes, de nouvelles avant-gardes nées pendant la guerre s'opposèrent violemment au modèle avant-gardiste national, marchand, esthète et belliqueux des années 1910, tout en s'inspirant des pratiques actionnistes futuristes. Ce fut la génération Dada et constructiviste – dont certains furent des deux orientations, parfois en même temps –, déchirée entre le désir de détruire un système international concurrentiel néfaste pour la liberté créative, et celui de contribuer à la construction de sociétés nouvelles. Entre 1920 et 1925, des groupes artistiques d'un nouveau type, révolutionnaires et souvent politisés, rejetaient les anciennes capitales marchandes de l'art, même s'ils y étaient souvent actifs. Ils admiraient la participation active des avant-gardes russes au régime soviétique russe, le communisme des dadaïstes allemands, et l'apparition dans plusieurs capitales d'Europe centrale d'avant-gardes révolutionnaires. Dominés, après 1924 par une esthétique constructiviste, ces réseaux étaient largement implantés dans les capitales culturelles de l'Europe germanique et centrale. Ils participaient souvent aux mêmes revues, important des reproductions et traduisant des articles de l'une dans l'autre, partageant auteurs et correspondants, et traitant surtout de thèmes communs (architecture, fonctionnalisme, esthétique des métropoles américaines...). Leurs animateurs se rencontraient dans des congrès ou des expositions constructivistes organisés, de 1922 à 1925, de Weimar à Düsseldorf, Prague, Brno, Belgrade, Bucarest, Bielefeld et Varsovie. Il n'y eut pas de telles manifestations à Paris jusqu'en 1925 et la grande Exposition internationale des arts décoratifs – et encore les constructivistes y étaient-ils isolés. Le marché parisien n'était pas ouvert à des œuvres sortant a priori des formats et des sujets de la peinture de chevalet ou de la sculpture sur socle.

Les réseaux constructivistes constituèrent, jusqu'à leur disparition vers 1928, une scène polycentrique dont Paris n'était finalement qu'une périphérie. Leurs acteurs entendaient déployer le progrès artistique dans les sociétés contemporaines : architecture, décoration, fonctionnalisme, institutions de formation comme le Bauhaus. On était dans un modèle d'avant-garde alternatif,

antiindividualiste, où il fallait transmettre, servir, se faire comprendre. Lui correspondait une géographie très différente de la géographie traditionnelle de l'art depuis 1850. Entre 1922 et 1925, Weimar et Berlin représentèrent deux pôles extrêmement importants pour le déploiement des avant-gardes (multiplication de groupes, de manifestes et de revues). Vers 1926, pour la plupart des avant-gardes européennes, Paris n'était plus la référence première. Les peintres de Berlin, Weimar, Cologne, Prague, Vienne, Budapest, Milan etc... s'inspiraient de la *Pittura Metafisica* de Giorgio De Chirico, de l'abstraction géométrique de Kandinsky recruté par le Bauhaus, des reproductions d'art constructiviste russe qu'ils voyaient circuler dans les revues, et de la Nouvelle objectivité allemande. Même Salvador Dalí, apprenti avant-gardiste entre Madrid et Barcelone, nourrissait alors sa peinture de références à *Valori Plastici*, la revue des avant-gardes italiennes, autant qu'à Picasso. à Paris, peu de nouvelles tendances artistiques se formaient au contraire, à la différence de l'ébullition des milieux littéraires et musicaux, ou des arts décoratifs et industriels. Les artistes cubistes parisiens mal cotés cherchaient à quitter les beaux-arts pour la décoration, le travail sur l'affiche, le décor de cinéma, l'architecture. Certains se mirent même à quitter Paris. Le sérail artistique parisien restait centré sur lui-même, comme en témoignent les revues de l'époque, très hostiles à l'art allemand et rarement intéressées par l'art russe ; en témoignent même les activités très littéraires et centrées sur Paris de la jeune avant-garde dadaïste parisienne, estampillée surréaliste en 1924-1925.

Ainsi, dans les années 1920, la géopolitique mondiale des arts était devenue multipolaire et régionale, avec des scènes communiquant peu les unes avec les autres, ou se recoupant sans que leurs acteurs partagent les mêmes ambitions et les mêmes réseaux. Paris était le centre de production et de commercialisation de la peinture moderne. De nombreuses galeries y vendaient les toiles de maîtres fauves et cubistes parisiens, à des amateurs venus d'un peu partout, notamment des Américains. Cette modernité classique fut bientôt talonnée sur par le commerce des œuvres colorées et pâteuses de l'École de Paris. D'autre part, une scène constructiviste s'était déployée en Allemagne et en Europe centrale, mais aussi aux Pays-Bas, depuis 1922. Vers 1926, les constructivistes, malgré la généralisation des régimes conservateurs en Hongrie, en Pologne ou en Roumanie, gardaient une réelle influence. Leurs artistes travaillaient comme architectes, designers, enseignants, chefs d'ateliers, graphistes etc. Ce phénomène de professionnalisation prépara la disparition assez rapide de ce qui avait été autrefois une scène très active : en 1928, on n'avait plus besoin d'exister par des manifestes. La disparition de la scène internationale du constructivisme fut accélérée par le boom du marché de la peinture vers 1926, et l'attraction renouvelée de la peinture traditionnelle plutôt que les œuvres politiques ou sociales. Les difficultés croissantes des avant-gardes allemandes à partir de 1929, puis la Grande dépression y contribuèrent aussi.

À ces deux marchés internationaux de l'art moderne, il faut ajouter un troisième espace culturel de référence, nord américain et latino-américain. La révolution mexicaine de 1917 avait lancé de nouveaux appels, politiques, sociaux, décoratifs et propagandistes aux artistes vivants. En même temps, surtout dans les élites brésiliennes et argentines, de nouvelles avant-gardes entendaient se placer selon une géographie culturelle imaginée comme avant la guerre – centrée sur Paris. Les plus riches venaient chercher des références en France, et les traduisaient selon des idiomes locaux et folkloriques propices au déploiement de styles modernes nationaux. Cette modernité folklorisée était particulièrement prisée sur le marché de l'art parisien et correspondait à la vogue de l'art primitif. Bientôt les avant-gardes latino-américaines oscillèrent entre les logiques révolutionnaires, leurs ambitions nationales et leur internationalisme, et l'improbable abandon du marché de l'art

pour l'art au service du peuple. Leurs circulations de l'Amérique latine aux États-Unis, au début des années 1930, révèle la mise en place de nouveaux marchés de décoration, entretenus par les dirigeants de compagnies pétrolières anxieux de nouer des relations avec les pays latino-américains, et d'y désarmer les ardeurs révolutionnaires.

Les années 1930 : politisation de la culture et recentrement sur Paris

Le tournant des années 1930 fut décisif dans la recomposition de la géographie artistique internationale au profit de Paris. Son premier facteur fut social et commercial. À la fin des années 1920, en effet, le constructivisme s'était assoupi, par intégration de ses acteurs les plus dynamiques dans des logiques professionnelles concrètes. Seuls quelques abstraits restaient sur le marché de l'art, vieillis, probablement aigris aussi de manquer de commandes face au succès marchand de l'École de Paris. Une autre avant-garde les débordait sur leur gauche, le bruyant surréalisme. Dès 1925, une élite collectionneuse européenne émancipée en avait accueilli les animateurs puis les œuvres dans ses salons, ses cocktails, et bientôt ses collections de mode. Le surréalisme fut ainsi l'un des rares mouvements artistiques à survivre à la crise des années 1930 : Dalí, le plus connu, avait ses collectionneurs et voyageait jusqu'aux USA. Après 1934, André Breton, le chef de file du surréalisme, comprit quels bénéfices symboliques et marchands son mouvement (dont il était le marchand le plus efficace) pouvait gagner dans l'internationalisme centré sur Paris. Plusieurs tournées surréalistes furent organisées dans toute l'Europe, « Expositions internationales » accompagnées de conférences et de publications militantes. C'était toujours le même cercle qui s'exposait, essentiellement parisien, imposant aux récepteurs locaux un modèle défini par l'équipe parisienne, et avec lequel il valait mieux ne pas trop vouloir négocier sous peine d'exclusion, au risque de perdre une étiquette fortement valorisante sur la scène des avant-gardes.

La recentralisation de la modernité artistique sur Paris eut aussi des facteurs politiques. Car même si, dans la plupart des pays européens, elles n'étaient pas particulièrement en danger, les avant-gardes subirent après 1935 les effets collatéraux d'une montée féroce de la xénophobie, du nationalisme et de l'antisémitisme. Il était rare que ces tendances ne prennent pas un visage fermé à l'innovation culturelle, même si le fascisme italien restait éclectique, et si une partie des élites nazies eut sa phase moderniste jusqu'en 1935. Dans ce contexte, les préoccupations de l'avant-garde changèrent. Des famines ukrainiennes aux mesures antisémites en Allemagne, il devint vite assez clair que les milieux culturels, qu'on soit ou non d'avant-garde, étaient concernés par le nouvel état de l'Europe. Des populations étaient déportées ; des minorités, persécutées ; les libertés, bafouées ; le droit des plus faibles piétiné. Des pays s'alliaient à nouveau les uns contre les autres. Les foules étaient hypnotisées. Même le langage était manipulé. Alors que dans les années 1920 les artistes s'étaient prononcés souvent pour ou contre une capitale culturelle et un modèle esthétique et social auquel elle correspondait, après 1936 surtout, il ne s'agit plus de se prononcer sur la géographie de l'art et de jouer avec elle pour construire sa réputation, mais bien de vivre et survivre en fonction d'une géopolitique concrète, dans des sociétés ultrapolitisées, donc sur un marché de l'art lui-même soumis à cette politisation. Des œuvres modernes furent moquées, confisquées, détruites, volées, et surtout revendues. Dans les pays démocratiques, l'arrivée d'une vague jamais vue de créateurs fuyant les totalitarismes ne pouvait laisser indifférent. La crise économique augmentait la désorientation. Entre le krach boursier de Wall Street, en octobre 1929, et l'entrée en guerre de

1939, la décennie artistique des années Trente se joua entre engagement et désillusion, réalisme et utopie, solidarité et concurrences marchandes ; le tout sur fond de la plainte lancinante des persécutés dont l'avant-garde faisait aussi partie sans toujours l'accepter, rôle prolongé jusqu'en 1945 et au-delà par celui des agonisants d'Auschwitz et du goulag.

La scène internationale des arts en fut considérablement secouée. Les novateurs semblent avoir éprouvé après 1935 le besoin de se serrer les uns contre les autres – autour de Paris, d'abord, puis du surréalisme qui avait conquis une position centrale dans le champ artistique et culturel. Le surréalisme bénéficiait de la bipolarisation politique de la scène culturelle française depuis 1934 (antifascisme contre fascisme). Il s'appuyait sur des réseaux collectionneurs américains, anglais, suisses et belges, ses liens avec la haute société internationale et les milieux de la mode. Est-ce une des raisons pour lesquelles qu'aucune avant-garde nouvelle au sens strict n'apparut dans les années Trente ? À la veille de la guerre, le surréalisme, dont les prises de position politiques étaient claires depuis les années Vingt, semblait avoir confisqué ce rôle de l'avant-garde, et Paris avec lui, comme capitale mondiale du progrès. Le surréalisme avait repoussé les abstraits aux marges d'une esthétique muette et inefficace – et ces derniers émigraient d'ailleurs un par un vers les USA. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles le surréalisme et Paris gagnèrent largement la bataille historique de l'entre-deux guerres : l'histoire de cette période est souvent faite comme si tout s'était passé uniquement à Paris, et comme si l'abstraction n'avait pas renouvelé les arts.

Paris-New York après 1945. Et le reste ?

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 main d'œuvre, de troupes, de vivres) et la découverte des génocides en Europe, les États-Unis entrèrent dans un long règne de gardien de la liberté contre les totalitarismes. Ils sont encore au centre d'un récit historique harmonieux sur l'occident démocratique, dans lequel la promotion des avant-gardes s'intègre parfaitement. New York, capitale culturelle de l'empire libéral, devenait la nouvelle scène de l'innovation picturale, littéraire, musicale, etc., marquée pour la peinture par les gloires de l'expressionnisme abstrait – Jackson Pollock au premier rang, nouveau Picasso des sociétés contemporaines alors que le peintre espagnol, venu d'un autre siècle, s'enfermait dans le compagnonnage communiste et la formule de *Guernica*. New York, assise sur la puissance économique, industrielle, militaire et géopolitique de l'Union américaine, serait devenue progressivement le nouveau cœur du marché international de l'art, exportant ses artistes dans le monde entier, et obligeant après 1960 les plasticiens étrangers à s'installer sur le sol américain pour se faire connaître. Paris, par contraste, s'enlisait dans le passéisme, l'orgueil et l'autisme culturel. New York « volait » ainsi la torche prométhéenne à Paris¹. La reconnaissance unanime de ce nouvel état du monde aurait été actée par l'attribution symbolique en 1964 du Grand Prix de Peinture de la Biennale de Venise au peintre américain Robert Rauschenberg.

¹ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Paris, Hachette littératures, coll. Pluriel Arts, 2006 (première éd. Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon art, 1989). Édition originale : *How New York stole the idea of modern art : abstract expressionism, freedom, and the cold war*, translated by Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

L'exil des avant-gardes surréalistes vers New York, dès 1939-1940, augmenté de celui de nombreux abstraits comme Kandinsky et Mondrian, ou d'anciens dadaïstes allemands, argumente ce récit. Dès 1946-1947, les chefs de file d'une nouvelle avant-garde abstraite américaine, déçus par la présence des surréalistes à New York depuis 1942, avaient de bonnes raisons pour rejeter l'Europe en général et Paris en particulier. Souvent d'origines juives, ils pouvaient à bon droit mépriser une civilisation qui avait conduit à la Shoah. C'est de cette époque que date la construction historique et sociale du discours de la victoire de New York dans la géopolitique mondiale.

Or, y avait en fait très peu de transferts artistiques entre les deux rives de l'Atlantique jusqu'à la fin des années 1940. Comment aurait-on pu parler de domination mondiale de l'art américain ? Les critiques modernistes newyorkais se persuadaient d'avoir gagné une bataille dont ils furent en fait les seuls combattants jusqu'à la fin des années 1950. L'anxiété, dans les élites américaines, de prouver au monde une prééminence non seulement économique et politique, mais aussi culturelle, dans le contexte de Guerre froide, encourageait les milieux progressistes à prendre le fanion patriote. Ceci permettait aussi de mieux faire accepter des avant-gardes soupçonnées de sympathies communistes. Pourtant, avec la reprise des échanges transatlantiques, l'abstraction internationale produite à Paris resta jusqu'au début des années 1960 une valeur sûre pour les collectionneurs américains, même si les milieux artistiques newyorkais prétendaient s'en être émancipés.

Dès la guerre, l'activité artistique avait repris en Europe. Après 1950, de nouvelles capitales culturelles s'appuyèrent sur les arts, surtout l'abstraction géométrique et lyrique, pour encourager une démocratisation culturelle, un commerce de l'art et une présence internationale bénéfiques aux économies locales. Les concurrences entre métropoles industrielles, commerciales et financières devaient vite ressurgir. Puisqu'on était riche, ou en croissance donc potentiellement riche, pourquoi ne pas se faire mécènes ? Ou inversement : si l'on était mécène, on affichait sa puissance. La création d'un musée d'art moderne, d'une biennale ou d'une foire d'art contemporain, devait permettre de placer une métropole sur la scène internationale. Le phénomène fut très vite mondial, l'exemple extrême de ces logiques étant la ville-moderne par excellence, Brasilia [Exemple], inaugurée en 1960. Les musées d'art moderne de São Paulo et Rio de Janeiro furent ouverts en 1948, Buenos Aires en 1956-1957, Dubrovnik en 1945, Paris en 1947 avec l'ouverture officielle du Musée national d'art moderne, décalée par la guerre alors qu'elle était prévue pour 1942, celui de Zagreb en 1954. En 1958, le *Louisiana Museum* fut ouvert au nord de Copenhague, la même année que le *Moderna Museet* de Stockholm. D'autres musées, plus anciens, élargissaient leurs bâtiments : en 1954 on ouvrit une annexe dédiée à l'art expérimental du *Stedelijk Museum* d'Amsterdam ; deux ans plus tard fut mis en route un projet de nouveau bâtiment pour les collections modernes de la *Nationalgalerie* de Berlin, conçu par Ludwig Mies van der Rohe. La *Neue Nationalgalerie* fut inaugurée en 1968. D'autres métropoles montaient des biennales – moins coûteuses que des musées, et bien plus repérables dans l'actualité culturelle internationale portée par les médias. La Triennale de Milan fut relancée dès 1947, malgré les problèmes de la capitale industrielle de l'Italie ; l'année suivante, ce fut le tour de la Quadriennale de Rome et de la Biennale de Venise. Celle de São Paulo fut inaugurée en 1951, sur fond de concurrence avec Rio de Janeiro. La première Biennale de Tokyo eut lieu en 1952. La *Documenta* de Kassel, en 1955, s'imposa comme un haut-lieu de l'abstraction dès sa première édition, prévue pour relancer les activités de la ville excentrée dans l'Europe démocratique. Dès sa seconde édition, en 1959, la *Documenta* était devenu un centre de consécration marchande. En 1959, la Biennale de Paris fut inaugurée par André Malraux. Même les pays « non alignés » s'étaient

lancés dans cette émulation internationale, ainsi la Yougoslavie de Tito, avec la Biennale d'art graphique de Ljubljana (1955), année où la « Première Biennale pour les arts des pays méditerranéens » fut inaugurée au musée des beaux-arts d'Alexandrie, sous la houlette de Nasser.

La géographie des arts commençait à changer – et c'est ici qu'il faut voir la véritable remise en cause de la traditionnelle centralité parisienne. Après 1955, il devint assez clair que bien des nouvelles Biennales et foires d'art vivant étaient plus ouvertes à l'innovation que les Salons et les galeries parisiennes. Vers 1958, la RFA, la Belgique et l'Europe du Nord s'étaient ouvertes sans condition à l'art abstrait. En France, au contraire, les institutions patrimoniales gardaient une ambition conservatrice, et les milieux privés intervenaient très peu dans la définition de l'art officiel - faute de moyens et d'incitations fiscales, mais aussi d'habitus culturel. La grande conurbation européenne qui s'étendait d'Amsterdam à Venise, via Francfort, Bâle, Berne et Milan, devint la plus belle région d'accueil pour l'art moderne et d'avant-garde. Les musées modernes cherchaient à s'informer plus largement sur ce qui se faisait de nouveau par le monde. Ils ne se contentaient plus de la place parisienne, même s'ils savaient pouvoir y trouver toujours autant d'artistes de qualité, et de toutes nationalités. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'accueil des musées européens à l'art américain, outre le fait que l'argent américain était toujours bon à prendre, lorsque le Musée d'art moderne de New York se mit à financer l'exposition d'œuvres américaines en Europe à la fin des années 1950.

La reprise réelle des échanges artistiques transatlantiques, accélérée par la modernisation des transports aériens, se fit vers 1960. Les avant-gardes américaines et leurs marchands découvraient soudain la richesse de la scène européenne. Le marché international de l'art devint de plus en plus concurrentiel, les cotes montaient, et s'emballèrent vers 1960-1961. Tous, désormais, voulaient exister sur la même scène, et soutenus par des marchands, des conservateurs de musées et même les milieux politiques. Chaque centre, de Tokyo à Buenos Aires, entendait bien devenir une capitale mondiale de l'art contemporain, et s'employait à le devenir en promouvant de nouvelles générations, dont les œuvres étaient souvent envisagées comme des placements financiers. Ainsi, à partir de 1960, un système nouveau de production des valeurs artistiques s'était mis en place, qui faisait de l'avant-garde le dernier produit en date du marché mondial de l'art, valorisé autant par des galeries que par des grands musées. Les avant-gardes, perçues sans questionnement comme des agents de progrès, étaient accueillies, célébrées, promues, de plus en plus tôt après leur apparition, voire même fabriquées. Certaines institutions muséales étaient en concurrence les uns avec les autres dans l'accueil le plus rapide possible des avant-gardes, voire leur fabrication. Certains, comme Jorge Romero Brest, l'homme de musée le plus influent de Buenos Aires, se mirent à aller chercher des avant-gardes, à tout faire pour les placer sur la scène internationale. Il choisit comme avant-gardes représentatives de son pays, l'Argentine, des plasticiens dont les œuvres correspondaient le plus à ce qui se faisait de nouveau à l'étranger. À la fin des années 1950, il fallait soutenir une abstraction de type expressive et colorée, ou un art pâteux, proche de ce que faisait Dubuffet, le chef de file de l'Art brut. En 1962, ce fut une autre esthétique qu'on valorisait désormais à Buenos Aires : celle de l'art du rebut et de la performance, en pleine explosion entre Paris, Düsseldorf, Milan et New York. Les artistes étaient en train de devenir les jouets d'une géopolitique mondiale de plus en plus réglée par des logiques nationales et marchandes à la fois. D'où des crises régulières, des points de vue ironiques lorsqu'on s'en sortait le mieux (ainsi *l'Hommage à New York* de Jean Tinguely), l'accentuation des émulations dans la violence esthétique (jusqu'à l'actionnisme viennois), et la

défiante croissante des artistes vis-à-vis des institutions et du marché, dont ils étaient pourtant de plus en plus dépendants.

Le cas américain montre qu'après 1960 les avant-gardes se développèrent aux USA non contre des structures de répression particulières, mais bien avec le soutien de celles-ci, et en harmonie avec les lois du marché. En Europe, la situation était similaire pour la génération du Nouveau Réalisme (actifs à Paris, Yves Klein, Tinguely et Niki de Saint-Phalle en sont les plus connus, comme Piero Manzoni à Milan ou le groupe Zero à Düsseldorf), malgré une opposition de principe au marché. Dès 1960, les avant-gardes européennes furent choyées par les musées progressistes européens. Il en fut de même en Amérique latine après 1963. Où étaient définies les valeurs de cette nouvelle modernité ? Un peu partout, mais certes d'abord dans les grandes biennales, les galeries aux réseaux internationaux, et désormais les musées d'art moderne des capitales culturelles du monde industrialisé. Dans cette nouvelle géopolitique, un système marchand semblait plus fort que d'autres : celui des galeries newyorkaises, renforcées par un droit américain favorable à l'achat d'œuvres d'art, menées par des personnalités fortes, confiantes dans leur mission, agacées par les complexes de supériorité parisiens, et surtout extrêmement au fait des attentes des publics collectionneurs européens et des musées européens, comme le galeriste Leo Castelli. Ils profitèrent de l'ouverture de ces milieux à l'art contemporain, à laquelle la génération européenne qui depuis 1958 ruait contre la domination de l'abstraction avait largement contribué. Ils bénéficièrent aussi de la forte curiosité suscitée en Europe par la culture américaine et l'*American Way of Life*. Castelli et son ex-épouse Ileana Sonnabend, installée comme succursale de la *Castelli Gallery* à Paris en 1962-1963, se partagèrent le marché mondial du Pop Art tout nouvellement fabriqué à New York. Grandes toiles d'esthétique de bande-dessinée, super-héros et pinups pulpeuses, produits de consommation ou photographies de stars, ces œuvres américaines, immédiatement reconnaissables, furent très vite acquises par les musées et les grands collectionneurs européens qui achetaient aussi des œuvres des avant-gardes européennes. Mais alors que les œuvres européennes étaient acquises souvent directement auprès des artistes dont les conservateurs étaient amis, les œuvres américaines venaient du marché. Elles étaient auréolées de grandes campagnes de promotion médiatiques, d'expositions pompeuses, et d'un appareil culturel fringant neuf, associé aux nouveaux arts ménagers, au progrès industriels, à la civilisation des loisirs. La victoire artistique américaine se jouait là.

Comment comprendre alors que la nouvelle tendance européenne n'ait pas été couronnée par le Grand Prix de la Biennale de Venise en 1964, alors que critiques et commissaires de musées la reconnaissaient comme la plus progressiste, la plus inventive, la plus critique – bref, la plus avant-gardiste de l'époque ? C'est paradoxalement, en fait, cette tendance qui fut couronnée lorsqu'on attribua le Grand Prix de Peinture à Bob Rauschenberg, et non directement New York, malgré les affirmations tonitruantes de l'organisateur du pavillon américain à Venise. La question à poser est donc différente : pourquoi la victoire de Venise, en 1964, fut-elle interprétée comme celle de New York, alors que Rauschenberg qui la lui apportait n'aimait pas New York qui l'avait mal accueilli, restait très sceptique contre la célébration du commerce par le Pop art, et avait même regardé, durant plusieurs années, vers Paris et l'Italie bien davantage ? Il y avait, d'abord, la simple absence de l'avant-garde européenne dans les pavillons européens qui n'avaient pas l'habitude de présenter les « jeunes » dans la compétition vénitienne : Rauschenberg était le seul jeune. Surtout, ce qu'on réduit trop souvent à la victoire culturelle des États-Unis aux dépens d'une Europe en régression, relevait en fait d'une mutation de fond dans le monde de l'art et de la culture. Les circuits par lesquels il était

désormais indispensable de passer pour se faire reconnaître comme avant-garde étaient indissociablement institutionnels et marchands. Dans ce système, les plus forts étaient ceux qui maîtrisaient l'accès aux grands musées internationaux et à la sphère médiatique. Les galeristes européens, et plus précisément parisiens, n'étaient pas préparés à ce nouveau système. L'histoire de l'art a été écrite depuis par les musées et la presse, lesquels reflétaient les équilibres du marché mondial de l'art. On comprend qu'après 1966 de nombreux perdants à ce nouveau système, régi par le marché et les institutions et centré sur New York, se soient posés en porte-à-faux avec les valeurs qu'il représentait. La politisation extrême et généralisée des avant-gardes, leur intérêt subit pour les révolutions latino-américaines ou pour la guerre du Vietnam datent de cette époque, alors que la génération précédente, celle de Klein, Tinguely, Manzoni ou Rauschenberg, ne s'était pas élevée contre l'impérialisme, le marché, les guerres ou les contradictions de la culture « occidentale ». Ce n'était que le début d'une contestation permanente de New York, capitale rêvée et honnie d'un système néolibéral de la culture dont les artistes se tirent d'autant mieux qu'ils ont de bons réseaux à New York et connaissent les ficelles spéculatives des marchés – comme Jeff Koons. Ce système s'est comme ancré sur les équilibres des marchés économiques et financiers, alors que ce n'avait pas été le cas avant 1945. Le marché rattrape tout : le rejet de New York est même devenu l'un des topoi les plus répandus des nouvelles avant-gardes successives produites par le marché newyorkais lui-même, comme l'Art conceptuel.