

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Band: 53 (2005)

Artikel: Paris - New York : la réception aux États-Unis des nouvelles tendances de l'art français après la Seconde Guerre mondiale (1945-1962)
Autor: Junod-Sugnaux, Danielle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728305>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Cette recherche se propose de tenter de contribuer à la connaissance de la situation de l'art français aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. Elle a pour objet les artistes de la génération de l'après-guerre qui travaillaient à Paris, réunis sous l'appellation d'*École de Paris*.

Si l'on a beaucoup glosé et écrit sur les contacts artistiques entre Paris et New York, les études portaient principalement sur les artistes de la première moitié du XX^e siècle, à ceux ayant émigré aux États-Unis pendant la guerre, et sur l'influence qu'ils ont exercée sur la peinture américaine. Il n'existe en revanche aucun ouvrage consacré à l'étude globale de la génération de l'après-guerre des artistes actifs à Paris qui représentaient la nouvelle culture moderne, aux relations qu'ils ont entretenues avec les États-Unis ni à la réception qui leur fut réservée dans ce pays entre la fin de la guerre et le début des années soixante. Une telle étude s'imposait donc, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans une période charnière de l'histoire du XX^e siècle.

Notre enquête, la plus vaste possible, menée à travers la presse américaine, auprès des musées, des galeries, des collections publiques et privées, a révélé que les artistes en question participèrent à plusieurs centaines d'expositions aux États-Unis au cours de la période recouvrant nos investigations et qu'il s'agit en réalité d'un aspect essentiel de la complexe et passionnante histoire de l'art de cette période. L'ampleur du phénomène incita même la critique américaine à s'exprimer, en 1953, en termes d'« invasion » de la peinture française aux États-Unis.

La lecture et la consultation de nombreux ouvrages, de catalogues, de journaux, de revues artistiques, de documents, de lettres, d'archives de l'époque, montrèrent, en outre, qu'il s'agissait là d'un maillon important dans le développement de la carrière de plusieurs artistes de cette génération.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis, devenus la première puissance économique planétaire, jouissaient de la suprématie non seulement économique et sociale, mais aussi politique puisque, vainqueurs de la guerre, ils pouvaient se considérer comme les défenseurs de la démocratie contre le nazisme et le communisme. Seul le domaine culturel échappait à cette triple domination, une lacune comblée au cours des années 1960 avec, comme l'affirme Irving Sandler, le triomphe de la peinture américaine, qui avait trouvé les moyens de se démarquer de la peinture européenne, dont elle était tributaire depuis de nombreuses décennies.

Sur fond de maccarthysme et de guerre froide, dans une Amérique victorieuse à la recherche d'une identité culturelle à la mesure de ses ambitions, les artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre se confrontèrent à la multitude et à la variété des événements, aux rivalités entre Paris et New York, aux affirmations de la nouveauté, aux débats idéologiques, au patriotisme, voire au chauvinisme, et aux mentalités différentes des deux continents, à un tournant du XX^e siècle.

En hommage et en remerciement au D^r Jacques Chamay pour ses conseils, son dévouement et son soutien à l'égard de mes recherches durant plusieurs années.

Cet article reprend les conclusions d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université de Genève en avril 2005 (voir JUNOD-SUGNAUX, à paraître).

L'Amérique – avec son immensité, sa richesse, ses disparités sociales et ethniques, ses élites agitées de courants divers et contradictoires, sa propagande culturelle, son discours idéologique – constituait un milieu tout à fait différent de la vieille Europe ruinée par la guerre, cette Europe où les débouchés temporairement limités qui s'offraient aux jeunes artistes incitèrent ces derniers à se tourner vers les États-Unis. Ces artistes allaient se mesurer à un pays en pleine expansion, animé d'une volonté politique qui visait à intégrer l'artiste américain dans un appareil de propagande politique, comme l'affirme notamment Serge Guilbaut dans son ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne*¹.

Malgré cette volonté politique, dans un pays où le modernisme peinait à prendre racine, il était nécessaire, dans un premier temps, de développer une conscience artistique et de faire entrer dans les mentalités la notion de modernité et d'art moderne. La machine américaine commença à se mettre en mouvement au début des années 1940. « Lorsque, en 1940, poursuit Guilbaut, la crise politique et culturelle s'était installée en Europe, il était devenu clair que les USA hériteraient de son rôle traditionnel. » Il fallait toutefois que la nation prenne conscience de la situation et mette en place « une structure artistique qui puisse permettre que s'élaborent les dialogues et les controverses² ». Pour que de tels changements soient adoptés à l'échelle nationale, il allait falloir que le temps – vraisemblablement plusieurs années – fasse son œuvre.

Parallèlement, il s'imposait qu'une nouvelle production artistique, proprement américaine, voie le jour et se trouve capable de se mesurer à l'art français, pour avoir finalement la possibilité de s'en démarquer et de se défaire du fameux complexe de Paris.

À ces données s'ajoutait la position du Museum of Modern Art. Il était le musée le plus engagé aux États-Unis dans la défense de l'art moderne « inventé » à Paris, d'où le nom qu'Alfred Barr lui avait choisi dès sa création en 1929, lorsqu'il en prit la direction. L'institution, qui jouait un rôle phare, se situa ainsi en opposition par rapport aux peintres américains pratiquant un art essentiellement régionaliste, aux peintres réalistes socialistes, et aux représentants de l'American Artists Association (A.A.A.) que Barr avait à plusieurs reprises refusé d'exposer, convaincu qu'ils n'appartenaient pas à la nouveauté. L'attitude du musée et celle d'Alfred Barr à l'égard de l'art français de l'après-guerre demeurèrent inchangées jusqu'à ce que s'amorce une reconnaissance de l'expressionnisme abstrait américain, qui coïncida approximativement avec un changement de politique annoncé par l'institution en 1953.

Car, dans la période de l'après-guerre, un fossé considérable séparait la volonté politique de promouvoir l'art moderne américain et la réalité de cet art sur le terrain. Autrement dit, lorsque les artistes de l'École de Paris représentant les nouvelles tendances artistiques commencèrent à pénétrer aux États-Unis après la guerre, bien que le contexte politique et artistique à affronter ait été d'une extrême complexité, la situation leur était favorable. Il en fut ainsi jusque vers le milieu des années cinquante, car aussi bien la critique que l'opinion publique ou le Museum of Modern Art, acquis traditionnellement à l'art français, étaient plus que réservés à l'égard des développements de l'art américain.

La critique commença à s'y intéresser progressivement, principalement après la signature de la résolution du Congrès de Venise en 1950 qui, aux États-Unis, accorda aux artistes aussi bien européens qu'américains la même liberté d'expression que celle dont jouissaient les écrivains dans la presse libre, et apaisa les réticences à l'égard de l'art moderne qu'entretenait la guerre froide.

1. GUILBAUT 1983; GUILBAUT 1988

2. GUILBAUT 1988, p. 71

Le Museum of Modern Art, pour sa part, modifia peu à peu son attitude envers l'art américain et commença à exposer l'ensemble des artistes expressionnistes abstraits américains³. Cependant, ceux-ci ne rencontrèrent pas un succès immédiat. Jackson Pollock, par exemple, l'une des figures emblématiques de l'École de New York, fut boycotté par la critique lors d'une de ses premières expositions personnelles. Elle jugea que son travail n'était pas encore abouti et le public accueillit l'exposition à tirs de boulets rouges et de pierres jetées sur les œuvres. La réception critique ne fut guère meilleure en 1956 lorsque Pollock fut présenté au Museum of Modern Art avec, en parallèle, une exposition proposant un ensemble significatif d'œuvres de Balthus. L'Américain, en dépit de sa disparition tragique et prématurée la même année, ne fut guère apprécié de la critique qui ne fit pas grand cas de son travail, mais réserva en revanche un accueil admiratif à la peinture de Balthus.

Dans la comparaison qu'elle établit avec Pollock, Balthus lui apparut comme un observateur de tous les instants, «[...] ne laissant rien lui échapper, fasciné par ce que sa propre expérience lui a enseigné sur la fragilité humaine, réalisant le tout avec une adresse au superlatif⁴». Considéré comme une «figure unique du monde artistique contemporain français⁵», Balthus fut apprécié aux États-Unis pour la qualité de son travail, pour son mépris des modes, des nouvelles tendances et du style de la majorité de la production du XX^e siècle. On le considéra dans ce pays comme un «phénomène du XX^e siècle⁶».

Dans les grandes lignes, cela signifie que, malgré les efforts déployés aux États-Unis pour favoriser les peintres américains, les artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre connurent une période prospère au cours des années 1950. Omniprésents sur la scène artistique américaine depuis la fin de la guerre, ils participèrent à quelque trois cents expositions à New York, et à près de deux cents ailleurs sur le territoire américain, une cinquantaine d'entre elles constituant les étapes d'expositions itinérantes à travers le pays⁷. Plus de cent septante expositions furent organisées par les musées, près de trois cents par les galeries, dont environ cent quatre-vingts sont monographiques. Indéniablement, les institutions muséales manifestèrent un intérêt soutenu aux artistes de Paris représentant les nouvelles tendances de l'art – une large part de ces manifestations étant des expositions personnelles. Il est remarquable également que la présence de ces artistes sur la scène artistique américaine n'ait cessé de se renforcer au fil des années et qu'au début des années 1960, loin de disparaître, le nombre d'expositions qui leur sont consacrées se situât annuellement autour d'une trentaine.

Cités dans leur ordre d'arrivée, les artistes les plus recherchés aux États-Unis, considérés par les Américains comme appartenant à l'École de Paris de la génération de l'après-guerre, sont Alberto Giacometti (fig. 1), Jean Dubuffet (fig. 2), Vieira da Silva, Balthus, Pierre Tal Coat, Édouard Pignon et Bernard Buffet. Dès 1949 suivent Pierre Soulages, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Fautrier, Raoul Ubac, Henri Michaux, Wols, Jean Bazaine, Maurice Estève, Nicolas de Staël, André Lansky, puis, à partir de 1951, Jean-Paul Riopelle, Serge Poliakoff, Alfred Manessier, Karel Appel et Gérard Schneider, ainsi qu'André Lapicque, Gustave Singier, Bernard Lorjou et Zao Wou-ki.

Lauréats de nombreux prix aux concours internationaux du Carnegie Institute de Pittsburgh (Pittsburgh International) et à ceux du Solomon R. Guggenheim Museum (Guggenheim International Award), dont trois premiers prix⁸, ces artistes profitèrent également d'un réseau de galeries américaines et parisiennes solidement établies à New York, ce qui favorisa la diffusion de leur travail tant dans cette ville qu'à travers tout le territoire américain.

3. La première exposition des peintres expressionnistes abstraits américains au Museum of Modern Art eut lieu en 1952.

4. ROBERTS 1957

5. ADLOW 1957

6. Anonyme 1956

7. Le nombre des expositions en dehors de New York est indicatif. Il ne nous a matériellement pas été possible de répertorier systématiquement toutes les expositions qui eurent lieu dans d'autres villes américaines, que ce soit à Chicago, San Francisco, Minneapolis, Washington ou Pittsburgh, où les musées de ces villes constituaient d'importants centres d'art contemporain.

8. Au Carnegie Institute de Pittsburgh, Alfred Manessier reçut le Pittsburgh International, premier prix de peinture, en 1953, pour *Couronne d'épines* (1950); Alberto Giacometti, le premier prix de sculpture, en 1961, pour *L'Homme qui marche* (1960), et Karel Appel, à New York, le premier prix de peinture décerné par le Solomon R. Guggenheim Museum, le Guggenheim International Award, en 1962, pour *Femme et autruche* (1957).

En outre Balthus et Dubuffet, présentés au Museum of Modern Art respectivement en 1956 et en 1962, et Giacometti au Solomon R. Guggenheim Museum en 1955, reçurent la plus haute consécration qu'un artiste pût espérer obtenir dans sa carrière.

Les galeries jouèrent un rôle fondamental dans la promotion des artistes qu'elles représentaient, et notamment celle de Pierre Matisse. Grâce à l'efficacité de ce galeriste renommé, qui révéla aux milieux culturels américains des artistes tels que Dubuffet, Giacometti et Balthus – dont le premier était inconnu du public américain lorsqu'il fut présenté pour la première fois à New York –, ceux-ci furent promus au rang de « géants » français de la génération de l'après-guerre, peut-être même les seuls depuis Picasso, comme l'affirmait le fameux critique d'art américain Clement Greenberg à propos de Dubuffet.

Si notre étude s'est limitée aux artistes représentant les nouvelles tendances à Paris, et aux relations que ceux-ci ont entretenues avec les États-Unis, d'autres artistes européens de la même génération exposèrent à New York et dans l'ensemble du pays. Parmi les plus marquants figuraient Francis Bacon pour la Grande-Bretagne, Antoni Tàpies pour l'Espagne et Marino Marini et Capogrossi pour l'Italie, mais, comme l'a révélé notre enquête, ces artistes n'eurent pas le même retentissement que les Français (ou Français d'adoption) aux États-Unis.

New York, centre de la vie artistique américaine

Des facteurs économiques, politiques et sociaux firent de New York un centre comme Paris, à la base des événements artistiques. Des collectionneurs, des amateurs, des critiques, des commissaires d'expositions y résidaient, tout comme des marchands d'art, des architectes, des mécènes et des fondations privées qui récompensèrent les artistes. Un climat de discussion, des écoles, des possibilités d'apprendre et de se confronter aux autres favorisèrent le développement d'échanges avec, comme catalyseurs, les musées et les expositions foisonnantes dans les galeries, qui rendirent possible le dialogue entre les artistes et le public.

Autour de 1945, New York était le centre le plus actif de l'art aux États-Unis. Pendant les années de guerre, la ville avait accueilli de nombreux réfugiés venus d'Europe, qui amenaient avec eux non seulement un formidable élan de vitalité, mais aussi la culture moderne, fondamentale pour l'histoire de l'art de cette époque. Comme l'affirme Marcelin PleyNET dans le catalogue de l'exposition *Paris – New York*, « ce n'est pas la culture française, la culture allemande, la culture autrichienne, la culture hollandaise qu'ils portent aux États-Unis, c'est la culture moderne⁹ ».

New York, principal lieu de refuge pour les émigrés, se profilait donc naturellement comme un terrain propice aux nouvelles tendances de l'art européen après la guerre. D'autre part, selon Henry Geldzahler¹⁰, il est généralement admis que la collection permanente d'art européen du Museum of Modern Art est l'un des trois facteurs ayant contribué à aider New York à trouver sa place de centre majeur international pour la peinture et la sculpture après 1940, les deux autres facteurs étant le Works Progress Administration, un programme pour venir en aide aux artistes pendant les années de la grande dépression, et la présence des artistes européens émigrés à New York pendant la guerre.

La vie artistique américaine se concentrait donc à New York, qui donnait le ton et se situait au cœur des événements artistiques majeurs qui avaient lieu dans le pays. New York, à

9. PLEYNET 1977, p. 181

10. GELDZAHLER 1970, p. 17 (Henry Geldzahler était conservateur du Contemporary Arts Department au Metropolitan Museum of Art).



1. Patricia Matisse | *Alberto Giacometti sur le pont du France arrivant à New York, octobre 1965* | Tirage argentique sur papier, 8,4 × 12,1 cm (Winterthour, Fondation suisse pour la photographie, inv. A.056) | Bien que, dès l'immédiat après-guerre, il ait été exposé aux États-Unis et qu'il y ait obtenu le succès que l'on sait, Giacometti ne s'y rendra pas avant 1965, voyage au cours duquel cette photographie a été prise. (NdR)

cause de son caractère cosmopolite et de sa proximité géographique avec l'Europe, était le leader dans le domaine de l'art. Mais la nation comptait aussi d'autres centres d'art moderne considérables, comme Chicago, ville de l'Amérique profonde qui, en dépit de son ouverture à l'architecture moderne, avait un caractère conservateur. San Francisco, ville beaucoup plus libérale, donna naissance à l'École du Pacifique, dont faisait partie Mark Tobey, le premier peintre américain à obtenir un prix international au début des années 1960.

Pittsburgh, ville connue pour le concours international organisé par le Carnegie Institute, attribua de nombreux prix aux artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre; à Boston, le Museum of Modern Art changea de nom en 1950 pour devenir le Museum of Contemporary Art, et Minneapolis jouissait d'une certaine envergure grâce au Walker Art Center, dirigé par l'historien de l'art bien connu Harvard Arnason, un chaud partisan de l'art européen. Quant à Washington, la ville fédérale des États-Unis, elle avait brigué, comme New York pendant la guerre, le rôle de ville principale du monde¹¹. Les musées de toutes ces villes rassemblèrent des collections d'œuvres des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre et exposèrent leurs travaux. À de nombreuses reprises, ils hébergèrent les expositions itinérantes organisées par le Museum of Modern Art de

11. GUILBAUT 1988, p. 285, note 19

New York ou, de leur propre initiative, mirent sur pied des événements artistiques, assurant par là une diffusion à grande échelle de l'art des artistes français.

La réception critique

La critique, abondante aux États-Unis comme l'a montré notre étude, était souvent de bonne, ou même d'excellente facture et d'une qualité inattendue pour un pays comme l'Amérique.

Barr, qui joua un rôle clé dans le processus d'analyse d'une œuvre d'art, en avait édicté les règles et les principes fondamentaux, suivis dans les grandes lignes par la critique. Il jouissait à New York d'un pouvoir reconnu, à tel point que ses jugements semblaient déterminer la qualité dans l'art moderne¹². Il en avait fixé les paramètres et les critères de jugement lors des expositions *Cubism and Abstract Art* et *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en 1936, formulant la séquence de ces mouvements artistiques. Il avait aussi mis en évidence les œuvres les plus importantes réalisées jusque-là, fixant les standards pour les futurs étudiants¹³. L'interprétation formaliste qu'il avait donnée à propos de l'abstraction (il s'agissait de l'abstraction géométrique) inspirée du cubisme, et la préférence qu'il montrait pour le surréalisme¹⁴, ont été déterminantes. Les prises de position de Barr eurent de profondes répercussions jusqu'à s'imposer à la critique d'art américaine, qui était essentiellement formaliste et se fit l'arbitre du goût jusqu'à la fin des années 1960. Cela signifie que Barr fixa en quelque sorte, avec Greenberg, les règles de l'histoire de l'art du XX^e siècle avec une autorité quasi absolue.

Greenberg, le plus important critique d'art de sa génération, l'observateur et le commentateur le plus pointu et le plus sensible de l'époque, joua un rôle clé dans l'immédiat après-guerre, en particulier à l'égard de Dubuffet, et aussi de Giacometti. Adeptes du formalisme, ne se fiant qu'à son propre jugement esthétique, c'est sous cet angle qu'il analysa les œuvres des artistes dont il prit la défense et qu'il fit profiter de sa notoriété de critique contemporain. Les articles qu'il rédigea en leur faveur attirèrent l'attention sur leur travail dès leur première présentation à New York et furent déterminants pour le développement de leur carrière dans ce pays. En réalité, l'influence de Greenberg était telle à New York que les artistes attendaient avec anxiété les colonnes de *The Nation* et de *Partisan Review* « pour voir si la baguette magique de l'approbation de Clem avait passé sur eux », affirmait notamment Sam Hunter¹⁵.

À propos de Dubuffet, Greenberg fut particulièrement subjugué par trois œuvres de l'artiste, lorsqu'il visita la première exposition d'art français de l'après-guerre à New York, en 1946, à la galerie Pierre Matisse, intitulée *Paris Paintings (Peintures de Paris)*. Il affirma dans la revue *The Nation* qu'« à distance, Dubuffet semble être le peintre le plus original de l'École de Paris qui se soit révélé depuis Mirò [...]. Il est trop tôt pour dire quoi que ce soit de définitif [...], mais si l'art de Dubuffet se consolide au niveau indiqué par ces trois peintures, alors la peinture de chevalet avec un sujet *explicite* aura gagné une nouvelle vie¹⁶. »

Parmi ces œuvres figurait *La Promeneuse au parapluie* (1945), à propos de laquelle Greenberg écrivit une année plus tard que « trois ou quatre peintures du niveau de *La Promeneuse* suffiraient à elles seules pour faire de Dubuffet l'un des peintres majeurs du XX^e siècle¹⁷ ». Le critique décela immédiatement quelque chose de puissant et de totalement original dans

12. MARCUS 1983, p. 21

13. GELDZAHLER 1970, pp. 25-26

14. BARR 1936, introduction ; voir aussi SANDLER/NEWMAN 1986, pp. 90-91

15. HUNTER 1979, p. 87

16. GREENBERG 1946

17. GREENBERG 1947

le travail de Dubuffet et l'accueil enthousiaste et convaincu qu'il réserva à ses premières œuvres à New York joua un rôle fondamental dans la réception et l'acceptation de son travail aux États-Unis, notamment auprès des collectionneurs autant privés que publics.

En ce qui concerne Giacometti, Greenberg, bien que plus à l'aise avec la peinture qu'avec la sculpture, affirma sa préférence personnelle pour la période de 1925 à 1934 de l'artiste suisse, mais déclara aussi que, bien que Giacometti ne représentât pas pour lui un artiste majeur, il était devenu la source principale de la sculpture contemporaine avancée, en tout cas aux États-Unis. «David Smith, David Hare, Calder, Theodore Roszak et d'autres, ne seraient pas possibles sans lui¹⁸», déclara-t-il notamment en 1948.

Le mérite de Greenberg fut, comme nul autre critique américain de l'époque, de percevoir immédiatement, en précurseur, à la fin des années 1940 déjà, les accomplissements de Dubuffet et de Giacometti. Il sut immédiatement situer leur travail et leur accorder une place dans le courant de l'histoire de l'art de l'époque. Paradoxalement pourtant, le reste de la critique ne partageait pas l'admiration qu'il portait en particulier au peintre français, qui fut la cible notamment d'Emily Genauer (*Herald Tribune*), farouche opposante à l'art de Dubuffet, qu'elle jugeait déplaisant et dépourvu de toute qualité émotionnelle¹⁹.

Mais, à partir de 1949, Greenberg changea d'orientation et apporta son soutien à la peinture américaine, reprochant à la peinture française son métier²⁰, sa matière picturale et son bon goût, qu'il opposa à la vitalité, à la nouveauté et au caractère inachevé de l'art américain, qui constituaient pour lui des qualités et surtout des caractéristiques permettant de le différencier de la peinture française. Mais si les vues de Greenberg s'imposèrent à l'ensemble de la critique américaine (relevons que le terme de «bon goût» ne s'appliquait guère à la peinture, par exemple, de Dubuffet ou de Mathieu ou encore à la sculpture de Giacometti), c'était avant tout dans le contexte de l'affrontement entre peinture européenne et américaine.

«C'est son mystérieux appel à la forme que l'abstraction allait prendre dans la peinture américaine avancée qui le plaça [Greenberg] – sans aucune formation préalable en histoire de l'art – au sommet du monde de l'art pour les cinquante prochaines années», affirme notamment Florence Rubinfeld, auteur d'une biographie de Greenberg²¹. Elle souligne également que «si Greenberg a pu s'imposer de manière aussi absolue, c'est parce que le monde artistique aussi bien que le marché de l'art le lui permirent et lui accordèrent le pouvoir d'agir ainsi²²».

Des critiques de premier plan, notamment Thomas B. Hess (*Art News*), admirateur de Giacometti, James Fitzsimmons (*Art Digest/Arts*), défenseur de l'exposition de 1953 au Solomon R. Guggenheim Museum²³, ou John Canaday (*New York Times*), auteur de propos élogieux sur la peinture de Dubuffet, et même certains détracteurs de ce dernier comme Genauer, servirent largement la cause des artistes de l'École de Paris par la pertinence de leurs observations, la finesse de leurs analyses, la richesse des métaphores et du vocabulaire utilisés, qui contribuèrent à les faire accepter et à forger leur statut aux États-Unis.

Parmi les revues d'art qui publiaient des comptes rendus sur les expositions, *Art News* était la plus populaire et la plus influente à New York avec *Art Digest/Arts*. Elle inspirait au monde artistique américain de l'époque un grand respect pour son sérieux et sa crédibilité, grâce notamment à l'appartenance du rédacteur en chef, Alfred Frankfurter, de Thomas B. Hess et de Henry Mc Bride (le doyen de la critique d'art new-yorkaise), à l'Association

18. GREENBERG 1948

19. GENAUER 1947

20. GREENBERG 1953

21. RUBENFELD 1998, 2^e de couverture

22. RUBENFELD 1998, p. 303

23. *Thirty Three Younger European Painters (Trente-trois jeunes peintres européens)*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 2 décembre 1953 – 2 février 1954, puis itinérante à Minneapolis (Minnesota), Portland (Oregon), San Francisco (Californie), Dallas (Texas), Fayetteville (Arkansas), Dayton (Ohio), Andover (Massachusetts), Hanover (New Hampshire), South Hadley (Massachusetts) et Middletown (Connecticut) jusqu'au 31 mars 1956

internationale des critiques d'art (AICA), et au fait que le premier ait été le représentant des États-Unis (avec James Johnson Sweeney²⁴) et le signataire de la résolution présentée au congrès de l'Association à Venise, en 1950. Cela signifie que *Art News* et ses collaborateurs s'engagèrent à garantir et à défendre les principes édictés par la résolution et à respecter la liberté d'expression des artistes, que leurs origines soient européennes ou américaines.

Pour ce qui est de l'ensemble de la couverture médiatique des expositions, ce sont les magazines *Art News* et *Art Digest/Arts*, par le biais des critiques qui leur étaient attachés, qui, hormis Greenberg, s'exprimèrent avec le plus de clairvoyance sur les événements de l'après-guerre, traitant en profondeur les figures majeures de l'époque, analysant le contexte dans lequel les artistes œuvrèrent et détectant ceux appelés à tracer les grandes lignes de la période. Témoins, parfois acteurs du succès de certains, ou au contraire précipitant la chute ou la marginalisation de ceux de moindre réputation, la portée de leurs articles fut décisive. Toutefois, aucun parmi ces critiques ne pouvait prétendre au charisme de Greenberg.

Parmi les journaux quotidiens populaires et à grand tirage, le *New York Times* publiait au jour le jour des comptes rendus artistiques, avec, le dimanche, un supplément dédié aux arts. Il touchait un public très large, sans commune mesure avec celui de certains journaux parisiens comme par exemple *Le Figaro* ou *Le Monde*, lesquels, de plus, s'adressaient à une élite, en tout cas à un public beaucoup plus ciblé que celui des journaux américains. L'audience que les artistes de l'École de Paris connurent ainsi à travers la presse américaine était à la mesure du gigantisme de ce continent.

Le *New York Times*, entre tous, était investi d'une importance particulière, car il était le premier, chronologiquement, à rendre compte des expositions majeures réalisées à New York. C'était lui, en quelque sorte, qui donnait le ton à la critique.

Dans l'ensemble, les critiques, qui avaient le pouvoir de faire ou de défaire la réputation d'un artiste, surent reconnaître ceux qui deviendraient les maîtres d'une époque et ceux qui resteraient à la traîne comme ce fut le cas notamment pour Le Moal, Degottex, Deyrolle, Estève, Lapicque et Poliakoff, dont les carrières restèrent modestes aux États-Unis.

Quant aux peintres de tradition française, comme Manessier, Bazaine, Pignon, Tal Coat, Ubac et Singier²⁵, dont les démarches individuelles et originales constituaient un des aspects principaux de leurs expressions picturales, ils ont été, quant à la forme, difficiles à décrire pour la critique formaliste qui, au fil des années, s'en désintéressa peu à peu, à l'exception de Manessier qui restait l'un des piliers de la peinture française de l'après-guerre.

Si à Paris, selon Michel Ragon, on ne s'intéressait qu'aux peintres de tradition française, que Dubuffet y était considéré comme «un fumiste par la majorité de la critique» et les peintres de l'abstraction lyrique comme des parents pauvres²⁶, aux États-Unis, en revanche, la situation était à l'inverse, bien que quelques peintres de signes ou abstraits, comme Michaux, Wols, Fautrier ou Hosiasson, aient connu une situation comparable à celle des peintres de tradition française.

Parmi les artistes les mieux reçus aux États-Unis figuraient donc non seulement Dubuffet, Giacometti et Balthus, mais également Nicolas de Staël, Appel, Soulages, Zao Wou-ki, Mathieu, Riopelle et, dans une certaine mesure, Hartung, Lansky, Vieira da Silva, Buffet et Schneider, qui connurent des heures de gloire aux États-Unis et devaient jouir d'une reconnaissance internationale.

24. James Johnson Sweeney prit la direction du Solomon R. Guggenheim Museum en 1952, après avoir été directeur du département de peinture et sculpture au Museum of Modern Art. Il était aussi vice-président de l'Association internationale des critiques d'art et membre de l'Association des directeurs de musée.

25. Ensemble, ces derniers appartenaient au groupe des artistes dits «de tradition française» qui s'était formé pendant la guerre.

26. RAGON 1988, p. 16

Aux États-Unis, le nombre et l'importance des collectionneurs sont des phénomènes propres à ce pays. À l'ère des grandes fortunes, des collectionneurs d'une avidité démesurée, tels Andrew Mellon, Henry Clay Frick ou Pierpont Morgan, bâtirent de vastes ensembles pour tenter de pallier le manque de culture qui affectait cruellement ce pays. En France, les collections étaient beaucoup plus rares et incomparablement plus modestes.

Aux États-Unis, on prenait en considération les collectionneurs, qui travaillaient souvent en étroite collaboration avec les musées. Certains d'entre eux figuraient dans les conseils d'administration comme John de Menil et Ralph Colin au Museum of Modern Art ou Larry Aldrich dans le musée qu'il créa en 1967. Les musées américains, rappelons-le, sont privés ou semi-privés, et peuvent donc prendre plus facilement des initiatives. Ils jouèrent ainsi un rôle de pionniers en rassemblant, dès la fin des années 1940 et le début des années 1950, des collections comprenant des œuvres des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre. La réciproque en France n'était pas imaginable.

Des personnalités aussi influentes qu'Alfred H. Barr, James Thrall Soby, James Johnson Sweeney ou Andrew Cardnuff Ritchie, au Museum of Modern Art et au Solomon R. Guggenheim Museum, firent grandement avancer la cause des artistes de l'École de Paris représentant les nouvelles tendances aux États-Unis.

Le Museum of Modern Art, en pionnier à partir de 1946, fut le premier musée américain à bâtir une collection d'art français de l'après-guerre. Elle s'agrandit progressivement pour compter, au début des années 1960, près d'une centaine d'œuvres représentatives de tous les artistes majeurs composant l'École de Paris de la génération de l'après-guerre. L'ensemble servit de modèle à une vingtaine d'autres musées américains, qui s'en inspirèrent pour la formation de leurs collections.

Parmi celles-ci, la plus importante fut assemblée par le Solomon R. Guggenheim Museum, amorcée en 1953, sitôt après l'arrivée de James Johnson Sweeney à la tête du musée. Six ans plus tard, l'institution possédait plus d'une vingtaine d'huiles, collectionnées en grande partie à la suite de l'exposition *Trente-trois jeunes peintres européens*²⁷, ainsi que des aquarelles et de nombreux dessins.

La collection du Carnegie Institute de Pittsburgh (enrichie grâce à l'acquisition d'œuvres primées lors des concours internationaux), troisième plus importante collection de peintures et de sculptures françaises de l'après-guerre dans un musée américain, ainsi que l'Albright-Knox Art Museum de Buffalo, l'Art Institute de Chicago et le Walker Art Center de Minneapolis, engrangèrent principalement des œuvres de Giacometti et de Dubuffet, mais aussi d'Appel, de Hartung et de Zao Wou-ki.

Et tandis que Mathieu, Uzac, Manessier, Soulages et de Staël étaient bien représentés dans les musées précités (à l'exception de Chicago et Minneapolis pour les deux premiers artistes mentionnés et respectivement de Buffalo et Pittsburgh pour Hartung et Zao Wou-ki), les autres peintres, Balthus, Buffet, Poliakoff, Lansky, Lorjou, Riopelle, Schneider, Singier, Tal Coat, Hosiasson et Wols, se répartissaient très diversement dans les musées de Cleveland, de San Francisco, de Dallas, de Boston, de Cambridge (Université Harvard), de Houston, de Philadelphie, de Washington, de Los Angeles, de New Haven (Université Yale) et de Hartford.

27. Voir, plus haut, note 23

La présence des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre dans les grandes collections publiques américaines s'avéra un phénomène d'une grande portée par l'amplitude de ses ramifications à travers tout le pays. On en retrouve les mêmes manifestations auprès des collectionneurs privés américains.

Ceux qui rassemblèrent des œuvres des artistes de Paris représentant les nouvelles tendances se recrutaient dans la société aisée, voire très fortunée, de l'Amérique. Ils étaient avocats, magnats de l'uranium, de la presse, capitaines d'industrie, officiers de l'armée, administrateurs et conservateurs de musées ou propriétaires de galeries d'art, et résidaient principalement à New York ; mais on les trouvait aussi installés à Chicago, Los Angeles, Washington, Saint Louis, Dallas, Houston et Pittsburgh.

Ils assemblèrent des collections par goût personnel et souci de leur prestige, mais leurs motivations étaient aussi de faire état de leur pouvoir financier, d'afficher un signe extérieur de culture, de faire entrer leur nom dans les musées, de venir en aide à des artistes ou d'être reconnus en tant que mécènes et amis des arts. Par ailleurs, dans la structure sociale de l'époque, il était avantageux d'avoir de bonnes relations avec un musée.

Ces collectionneurs, aux goûts variés, réunirent des ensembles de divers types, correspondant non seulement à leurs aspirations, mais aussi à leurs moyens financiers et à la disponibilité des œuvres sur le marché. Joseph Hirschhorn et John et Dominique de Menil, par exemple, réunirent de vastes collections recouvrant plusieurs siècles de création artistique, sans se limiter à la peinture et à la sculpture, aspirant à établir une relation de continuité entre le passé et les nouvelles tendances de l'art contemporain.

Des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre, les Menil collectionnèrent essentiellement une vingtaine d'œuvres de Wols, quelques toiles de Fautrier, de Mathieu, de Dubuffet et des sculptures de Giacometti. Hirschhorn, lui, centra principalement son intérêt sur Giacometti et sur Riopelle, mais réunit aussi des peintures abstraites, ou proches de l'abstraction, de Dubuffet, Appel, Nicolas de Staël, Vieira da Silva, Mathieu, Wols et Zao Wou-ki.

D'autres collectionneurs comme Larry Aldrich, David M. Solinger, Charles Zadok, David G. Thompson ou Duncan Phillips, attirés par l'art moderne, établirent des liens avec un passé plus récent en suivant l'opinion qui faisait remonter cet art à celui du XIX^e siècle en partant de Courbet et de Manet, en passant par le post-impressionnisme. Ils avaient donc réuni, outre une collection d'œuvres contemporaines, des toiles impressionnistes et post-impressionnistes. Thompson possédait notamment une vingtaine d'œuvres de Giacometti, ainsi que des toiles de Dubuffet, Wols, Fautrier, Manessier, Tal Coat, Staël et Bazaine. Et certains collectionneurs développèrent uniquement la collection d'un ou deux artistes de leur choix, tels Ralph Colin ou Maurice Culberg qui, parmi les artistes de l'École de Paris, n'achetèrent que des œuvres de Dubuffet.

Notre enquête révèle que, des productions de l'art français de cette période de l'après-guerre, les collectionneurs privés acquirent principalement des œuvres de Dubuffet et de Giacometti, dont le nombre recensé s'élève à près de cent quarante pour le premier et à presque autant pour le second – soit plus de la moitié de la totalité des œuvres d'art français de l'après-guerre réunie aux États-Unis entre des mains privées. Rares sont en effet les collections américaines importantes de cet art qui ne possèdent pas d'œuvres de Giacometti et de Dubuffet.



2. Photographe anonyme | *Jean Dubuffet au vernissage de son exposition au Museum of Modern Art de New York, 19 février 1962* | Tirage argentique sur papier, 9 × 13 cm (Paris, Fondation Dubuffet, inv. 1962/4)

Les autres créateurs français, diversement représentés dans les collections privées, se répartissent à raison d'une trentaine de peintures de Balthus, de Staël et de Wols; près d'une vingtaine de Riopelle et de Fautrier, aux environs d'une dizaine de Hartung, de Soulages, d'Appel, de Mathieu, de Lansky, de Manessier, de Tal Coat et d'Estève, ainsi que de quelques peintures de Bazaine, de Vieira da Silva, de Hosiasson, de Schneider, de Singier, de Zao Wou-ki, de Buffet, de Debré, de Lorjou, de Pignon et de Poliakoff, soit quelque cinq cents œuvres au total.

Ces chiffres constituent une approximation, de nombreux collectionneurs étant aujourd'hui disparus, ayant changé d'adresse, ayant revendu des œuvres ou légué celles-ci à des héritiers. Ou bien, propriété de collectionneurs modestes, les œuvres rassemblées n'apparaissent pas dans la presse écrite, étant hors du circuit muséal traditionnel. Cela signifie qu'en réalité le phénomène est beaucoup plus important.

Dubuffet et Giacometti ont donc exercé une étonnante attraction sur les collectionneurs privés américains. La conjugaison de nombreux facteurs contribua à leur succès.

Premiers arrivés à New York après la guerre, ils bénéficièrent de la curiosité manifestée par l'ensemble du monde artistique américain à l'égard de la France en guerre et de la réputation dont jouissait l'art français (notamment les aînés, Picasso, Braque, Matisse, Miró,

Léger)²⁸. La qualité et l'originalité de leurs travaux, différents des réalisations des artistes américains, l'intérêt et la clairvoyance de Greenberg à l'encontre de leurs créations, la personnalité de leur galeriste Pierre Matisse et la renommée de sa galerie à New York, fréquentée par une clientèle éclairée (Miró, Chagall et Matisse – que la galerie représentait – figuraient parmi les peintres les plus recherchés des collectionneurs américains avec Picasso), sont autant de facteurs qui jouèrent en leur faveur.

En outre, les artistes de l'École de New York, dans l'immédiat après-guerre, n'étaient pas encore choyés par la critique américaine, ce qui favorisa aussi la réception des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre aux États-Unis, de Giacometti et de Dubuffet en particulier, même si les expositions de ce dernier devaient susciter de vives polémiques.

Mais, selon la critique américaine Dore Ashton, les raisons majeures de la réussite de Dubuffet et de Giacometti étaient liées aux qualités humaines et au caractère fortement individuel de leur travail. Ce sont ces caractéristiques qui touchèrent particulièrement les amateurs et distinguèrent ces artistes des Américains et des autres. De Giacometti, Dore Ashton affirmait notamment que « dans le domaine de l'intérêt professionnel, personne, je crois, n'a soulevé plus de discussions que Giacometti. Sa sculpture a exercé une influence profonde sur nos sculpteurs et ses prises de position philosophique ont été longuement discutées. Giacometti fut pour nous, plus encore qu'un maître sculpteur, un lien avec les attitudes esthétiques de la France de l'après-guerre. Le cadre nettement existentialiste de son œuvre attira l'attention des artistes et des écrivains les plus réfléchis et apporta au domaine artistique local le stimulant d'un élément qui lui était parfaitement étranger²⁹. »

De Dubuffet, elle soulignait l'importance et l'influence sur les peintres américains : « D'une certaine façon, Dubuffet, lui aussi, a pris de l'importance ici parce que sa prise de position très personnelle, très spécifique dans le domaine esthétique, a de vastes répercussions culturelles. Chacun de ces deux hommes [Dubuffet et Giacometti] s'exprime en termes de "condition humaine", chacun traite de l'image humaine aux prises avec un univers inquiétant ; ce fait est significatif³⁰. » Elle note que la peinture américaine s'attaque au même problème, mais sous un angle totalement différent : « Bien qu'il reflète une préoccupation identique quant au sort de l'homme contemporain, l'expressionnisme abstrait s'est détourné de l'image concrète de l'homme pour adopter un symbolisme purement abstrait. L'œuvre de Dubuffet, comme celle de Giacometti, lance un défi d'une si forte individualité qu'il ne saurait être ignoré³¹. »

À ces propos s'ajoutait la déclaration de John Canaday dans le *New York Times*, qui renforçait par-dessus tout le statut de Dubuffet aux États-Unis. Il affirma, en 1962, que le peintre français était à mille coudées au-dessus des artistes de l'École de New York, de Rothko, de De Kooning, de Kline et des autres. Ces derniers auraient atteint leurs limites esthétiques alors que Dubuffet, lui, avait résolu avec succès tous les problèmes auxquels il s'était attaqué, abandonnant chaque voie après l'avoir maîtrisée. Ainsi, paradoxalement, l'artiste le plus controversé aux États-Unis était parvenu, au début des années 1960, au faite de la gloire et, de l'avis même de la critique, il n'avait plus à craindre de concurrence sérieuse de la part des Américains. Cela signifie aussi que les collectionneurs se fièrent à leur propre jugement (sans obligatoirement suivre celui de la critique) ou souscrivirent peut-être à celui de Dubuffet, qui déclarait que « l'art s'adresse à l'esprit, et non à la vue³² », un point de vue fondamentalement opposé à celui de la critique formaliste américaine, et peut-être, paradoxalement encore, la clé, ou l'une des clés, de son succès aux États-Unis.

28. Les autres artistes de l'École de Paris bénéficièrent également de cette situation.

29. ASHTON 1959 (Dore Ashton était correspondant particulier à New York).

30. ASHTON 1959

31. ASHTON 1959

32. GLIMCHER 1987, p. 7, et notes 14-15, p. 30

En conclusion, si jusqu'à ce jour l'histoire de l'art s'est focalisée sur l'avènement de la peinture américaine et s'est intéressée à la nouveauté que pouvait constituer cette génération d'artistes par rapport à ce qui avait été créé jusqu'alors à Paris, la génération de l'après-guerre de l'École de Paris, qui se développait en parallèle, fut, dans l'opinion publique, quelque peu marginalisée.

Mais, comme notre étude s'est attachée à le démontrer, la réalité est que l'art de cette génération, original dans ses diverses expressions, fut largement présent et diffusé à New York et aux États-Unis jusqu'à constituer un véritable raz-de-marée, comme le relevait en 1953 la revue *Art News*³³. L'année 1959 battit le record d'expositions réalisées par les artistes de Paris représentant les nouvelles tendances aux États-Unis depuis la fin de la guerre, prouvant clairement que leur présence dans ce pays s'était affirmée au fil des années. Ainsi, Paris n'avait cédé en rien la place à New York avant le début des années 1960.

À cette période, soit entre 1960 et 1962, les artistes français remportaient deux premiers prix internationaux, Dubuffet exposait à New York au Museum of Modern Art, à Chicago et à San Francisco, et Appel, présenté également dans cette ville, entamait une exposition itinérante de plusieurs étapes à l'intérieur des États-Unis. En outre, l'expressionnisme abstrait s'effondrait sur le marché de l'art en 1961, chute précipitée par le changement d'orientation de Greenberg, qui se consacrait à un nouveau mouvement artistique qu'il nomma Post Painterly Abstraction.

Les artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre, en revanche, la même année, battaient des records dans les ventes aux enchères et leurs œuvres trouvaient acquéreurs à des prix plus élevés que ceux des peintres expressionnistes abstraits américains. Leur présence sur la scène artistique new-yorkaise à cette époque était donc indéniable.

Notre recherche, qui visait à réhabiliter une génération d'artistes que l'histoire de l'art a quelque peu mise à mal³⁴, montre, sur la foi de la richesse de la documentation réunie sur place, qu'en réalité, aux États-Unis, sa présence s'imposa et que ce pays apporta à bon nombre de ses représentants une contribution essentielle au développement de leur art, de leur carrière et à la reconnaissance internationale de leurs travaux.

L'autre but que nous poursuivions était en effet de mettre en évidence le travail accompli dans ce pays en faveur des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre, et de révéler comment certains d'entre eux devinrent les grands maîtres du XX^e siècle. Soulignons une fois encore le rôle de pionnier que les musées américains jouèrent à cet égard, le Museum of Modern Art en particulier, et celui des galeries, celle de Pierre Matisse en tête, ainsi que la galerie Samuel Kootz, la plus importante galerie américaine à représenter l'art français de l'après-guerre à New York. Samuel Kootz, principal artisan de la carrière de Mathieu, de Soulages, de Schneider, de Hosiasson et de Zao Wou-ki qu'il avait pris sous contrat, fut en quelque sorte le « Pierre Matisse américain » de ces peintres, pour lesquels il réalisa davantage d'expositions personnelles que Pierre Matisse lui-même pour ses protégés, Dubuffet, Giacometti, Balthus et Riopelle.

De cette étude, il ressort aussi que Paris, même si son rôle avait décliné après la guerre, garda son hégémonie de capitale des arts jusqu'au début des années soixante. Les succès des artistes français pendant cette période et la débâcle de l'expressionnisme abstrait en 1961 ne présupposent pas en effet que New York ait véritablement supplanté Paris avant cette date³⁵.

33. GREENBERG 1953

34. Preuve en est par exemple un article intitulé « L'art des années 40-50 · La dernière École de Paris : un purgatoire injustifié », paru dans *Le Journal des Arts*, n° 57, Paris, mars 1998, pp. 20-21, dans lequel il est affirmé que « peu de périodes de l'histoire ont connu un désintérêt aussi rapide et catégorique que l'art des années quarante et cinquante en France ».

35. Mark Tobey remporta le premier prix de peinture – le Pittsburgh International – en 1961 et Robert Rauschenberg fut lauréat du grand prix de peinture de la Biennale de Venise en 1964.

Puisse cette recherche contribuer à une vision globale des activités des artistes de l'École de Paris de la génération de l'après-guerre aux États-Unis, une génération de créateurs de grand talent qui se distinguèrent par la richesse et la qualité de leurs œuvres, certains d'entre eux, comme Giacometti, Dubuffet ou Nicolas de Staël, en particulier, influençant l'art américain non seulement de l'époque, mais aussi des décennies suivantes. Des influences manifestes de Giacometti se trouvent par exemple dans les œuvres de l'Américain Jeff Koons, un des artistes les plus célébrés aux États-Unis et devenu une véritable star des années 1980.

Cet aspect des relations entre Paris et New York mériterait à son tour de faire l'objet d'une étude approfondie et montrerait sans doute que les États-Unis ont gardé, si ce n'est le complexe de Paris, du moins un regard nostalgique vers la capitale française qui reste, quoi qu'on en dise, chère au cœur des artistes de tous horizons.

Bibliographie

- ADLOW 1957 Dorothy Adlow, «Paintings by Balthus and Pollock», *Christian Science Monitor*, Boston, janvier 1957 (Archives Smithsonian Institution, American Archives, New York)
- Anonyme 1956 Auteur anonyme, «ART · Museum of Modern Art», *East*, New York, 27 décembre 1956 (Archives Smithsonian Institution, American Archives, New York)
- ASHTON 1959 Dore Ashton, «L'École de Paris à New York, les surprises d'outre-Atlantique» (article traduit de l'américain par Maddy Burgse), *XX^e siècle*, 15 avril 1959
- BARR 1936 Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York 1936
- GELDZAHLER 1970 Henry Geldzahler, *New York Painting and Sculpture · 1940-1970*, New York 1970
- GENAUER 1947 Emily Genauer, «This Week in Art · Controversial Works Hung», *New York World-Telegram*, 11 janvier 1947
- GLIMCHER 1987 Mildred Glimcher, *Jean Dubuffet Towards an Alternative Reality*, New York 1987
- GREENBERG 1946 Clement Greenberg, «Review of an Exhibition of School of Paris Painters», *The Nation*, 29 juin 1946
- GREENBERG 1947 Clement Greenberg, «Art, Jean Dubuffet», *The Nation*, 1^{er} février 1947
- GREENBERG 1948 Clement Greenberg, «Review of Exhibitions of Alberto Giacometti and Kurt Schwitters», *The Nation*, 7 février 1948
- GREENBERG 1953 Clement Greenberg, «Symposium · Is the French Avant-Garde Overrated?», *Art Digest*, New York, septembre 1953, pp. 12-13 et 27
- GUILBAUT 1983 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art · Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983
- GUILBAUT 1988 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne · Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes 1988
- HUNTER 1979 Sam Hunter, *Isamu Noguchi*, Londres 1979
- JUNOD-SUGNAUX à paraître Danielle Junod-Sugnaux, *Paris – New York · La réception aux États-Unis des nouvelles tendances de l'art français après la Seconde Guerre mondiale (1945-1962)*, thèse de doctorat de l'Université de Genève, à paraître
- MARCUS 1983 Stanley E. Marcus, *David Smith · The Sculptor and His Work*, Ithaca – Londres 1983
- Paris – New York* 1977 Pontus Hulten (comm. gén.), *Paris – New York*, catalogue d'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1^{er} juin – 19 septembre 1977, Paris 1977
- PLEYNET 1977 Marcelin Pleynet, «De la culture moderne», dans *Paris – New York* 1977, pp. 180-195
- RAGON 1988 Michel Ragon, *Karel Appel, de Cobra à un art autre, 1948-1957*, Paris 1988
- ROBERTS 1957 Colette Roberts, «Les nouveaux aspects du surréalisme : Pollock et Balthus», *France-Amérique*, New York, 13 janvier 1957 (Archives Smithsonian Institution, American Archives, New York)
- RUBENFELD 1998 Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg · A Life*, New York 1998
- SANDLER/NEWMAN 1986 Irving Sandler, Amy Newman, *Defining Modern Art · Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, New York 1986

Crédits des illustrations

Paris, Fondation Dubuffet, fig. 2 | Winterthur, Fondation suisse pour la photographie, fig. 1

Adresse de l'auteur

Danielle Junod-Sugnaux, historienne de l'art,
Musée d'art et d'histoire, boulevard Émile-
Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432,
CH-1211 Genève 3

