

Note de lecture

Guilbaut Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne.*

Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide

Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 1996, 345 pages

Titre original : *How New York stole the idea of Modern Art : Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983

Cette note de lecture a été publiée dans LAMBERT Benoît, MATONTI Frédérique (dir.), « Artistes / Politiques », *Sociétés et représentations*, n°11, février 2001, p. 491-493.

« Un jour, on devra raconter comment l'antistalinisme, qui a plus ou moins commencé sous forme de trotskysme, s'est transformé en art pour l'art, et a ainsi ouvert le chemin, héroïquement, à ce qui allait venir » écrivait en 1961 le critique d'art Clement Greenberg. C'est cette histoire que raconte Serge Guilbaut : la victoire « historique » d'une avant-garde picturale (l'expressionnisme abstrait) qui réussit, au sortir de la seconde guerre mondiale, à déplacer le centre de l'art moderne de Paris à New York. Mais cette histoire est aussi celle d'un glissement de l'avant-garde artistique américaine entre le milieu des années 1930 et le début des années 1950 : de la gauche à la droite, de l'opposition à la majorité, des valeurs du marxisme à celles du radicalisme puis du libéralisme. Comment saisir la dimension politique de ce qui est considéré aujourd'hui comme un des courants picturaux ayant poussé le plus loin la notion d'abstraction ? Quel rapport peut-il exister entre les *drippings* de Jackson Pollock et l'idéologie libérale américaine de l'après-guerre, entre les rectangles flous et flottants de Mark Rothko et la pensée internationaliste, entre les *zips* de Barnett Newman et la volonté d'exprimer dans un langage « universel » l'horreur du monde post-atomique ?

Publié en 1983 aux États-Unis, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* avait de quoi remuer le monde assez fermé de l'histoire de l'art. Car si de nombreuses études s'étaient déjà penchées sur l'histoire de cette « victoire », peu adoptaient une posture véritablement critique. D'un côté, des analyses formalistes centrées sur les influences stylistiques ; de l'autre, des travaux au propos plus ou moins ouvertement idéologique pour lesquels cette « victoire » était inéluctable et symbolisait la revanche culturelle du Nouveau Monde sur l'Ancien. Contre les premières, l'auteur montre que

les raisons pour lesquelles l'art d'avant-garde a pris des formes abstraites ne sont que partiellement esthétiques ; contre les secondes, il dévoile la complexité et l'imbrication des facteurs de ce succès sans précédent et offre une histoire bien plus riche et bien moins « attendue » des peintres modernes américains.

Fortement politisés au milieu des années 1930 dans un contexte de crise économique, les peintres trouvent dans le Parti communiste américain une stabilité précieuse et dans le Front Populaire un certain prestige. Mais l'emprise du Parti communiste – peu favorable à l'art abstrait qu'il considère enfermé dans sa « tour d'ivoire » – place les artistes dans une alternative peu satisfaisante : devoir choisir entre l'isolationnisme de la peinture régionaliste, nécessairement dominée sur le plan international, et une expression artistique soumise aux pressions des partis politiques, représentée par l'art de propagande. C'est entre ces deux pôles que s'élabore à partir de 1936 – notamment dans *The Partisan Review* – un nouveau discours sur l'art moderne qui, en affirmant son enracinement dans le monde social, ouvre la possibilité d'utiliser un langage abstrait pour exprimer une conscience sociale critique. À mesure que la défiance envers le Parti communiste augmente (procès de Moscou, guerre d'Espagne, invasion de la Finlande), cette nouvelle définition de l'avant-garde, indépendante et apolitique, se solidifie. En quelques années, « l'intelligentsia » s'est « dé-marxisée ».

L'entrée en guerre des États-Unis a sur le monde de l'art les conséquences les plus paradoxales. À court terme, elle provoque une brutale régression : Paris est tombé, on accuse les intellectuels de ne s'être pas battus pour sauver la « culture » des « ténèbres » du fascisme et les peintres américains se trouvent très rapidement chargés de se mettre au service de l'effort de guerre. Malgré les critiques des tenants de l'avant-garde qui voient fondre leur indépendance, cette conception nationaliste et agressive de l'art s'impose. À long terme, le bilan est tout autre : l'art moderne est devenu le symbole de la lutte pour la défense de la culture et du monde occidental. Comme l'écrit l'auteur, « la guerre allait faire beaucoup plus pour la culture moderne aux U.S.A. que tous les efforts déployés par *Partisan Review* au cours des années précédentes » (p.71). L'idée de faire de New York le nouveau centre de l'art moderne devient à ce moment pensable : le marché de l'art parisien est au point mort et la place est à prendre. À deux conditions toutefois : d'une part, éduquer le grand public et favoriser la consommation d'œuvres d'art américaines, ce à quoi les expositions, conférences et autres « semaines de l'art » parviennent partiellement. D'autre part, donner à cet art des valeurs qui lui sont propres : tâche à laquelle s'attèle la critique qui oppose désormais au « métier » et au « savoir-faire » (considéré comme une facilité) des peintres de l'École de Paris le « nouveau », le « moderne », « l'authenticité », « la sincérité » ou encore « l'expression personnelle » des peintres du Nouveau Monde.

Dès 1943-1944, le marché de l'art commence à renaître sous l'effet conjugué des incitations gouvernementales, de l'utilisation massive de l'art par l'industrie à des fins publicitaires, de la présence de galeristes, collectionneurs ou mécènes figés en d'autres temps à Paris. Le « boom de l'art » suit de très près le « boom économique » : vendu dans les grandes surfaces et vanté dans les magazines populaires, l'art devient un objet de consommation. Mais cette renaissance ne touche pas la peinture d'avant-garde : les nouveaux « amateurs » de la classe moyenne en pleine expansion achètent pour l'essentiel de l'art populaire, conseillé par *Life* et utilisé comme décoration intérieure. Les peintres modernes vont pourtant trouver dans ce boom les conditions de la création de leur nouveau public : « confrontée à cette vague d'achat, une partie de la bourgeoisie, tentant de conserver une différence culturelle, s'apprêtait à tourner son regard vers un art plus avancé, plus audacieux et plus moderne » (p. 125).

C'est sur ces bases que se crée, entre 1945 et 1948, l'avant-garde nationale qui s'imposera sur la scène artistique internationale. Un ensemble de facteurs contribuent à cette victoire. Les circonstances de la guerre froide, d'abord, pendant lesquelles les peintres sont investis de la mission de représenter le monde libre et la démocratie. La puissance économique des États-Unis, ensuite, qui place les peintres en position dominante sur le marché de l'art. Malgré son prestige historique, Paris, faible économiquement et divisé politiquement, semble alors y avoir perdu prise.

L'art américain a désormais un visage. Sa face artistique est l'expressionnisme abstrait ; sa face politique, de manière plus surprenante, est le libéralisme. Car dans leur volonté constante d'éviter la récupération de leur art par la propagande (pendant comme après la guerre), les peintres de l'avant-garde ont fini par prôner un apolitisme ambigu : la solution esthétique formaliste (devenue, paradoxalement, « révolutionnaire ») n'a en effet pas pu satisfaire totalement ces peintres qui avaient gardé des années de la grande dépression l'envie de communiquer avec le public. Tentant de dépasser l'idée de classe, attachée au communisme, ou celle de nation, attachée à l'isolationnisme, ils affirmèrent alors s'adresser à l'Homme dans un langage « universel ». Or, cette nouvelle posture, tant esthétique que politique, coïncide très précisément avec l'idéologie libérale : rejet des extrêmes, retrait politique, affirmation de l'importance de l'individu, etc. Anciens marxistes passés par le trotskisme, les peintres modernes américains furent ainsi érigés, sans l'avoir voulu, en symboles de la nouvelle Amérique libérale. Si bien qu'« à la fin de 1948, l'Amérique libérale pouvait se reconnaître dans la peinture d'avant-garde parce qu'elle avait été indirectement responsable de l'élaboration de son langage » (p. 263).

En mêlant, à l'analyse, les facteurs artistiques, politiques, idéologiques, économiques, sociaux et internationaux, en s'appuyant sur une méthodologie rigoureuse et sur une connaissance approfondie de cette période, le tout avec, selon les mots de l'auteur, « une certaine dose d'irrévérence » et un sérieux sens critique,

Comment New York... offre une vision renouvelée et passionnante de cet épisode resté célèbre dans l'histoire de la peinture moderne.