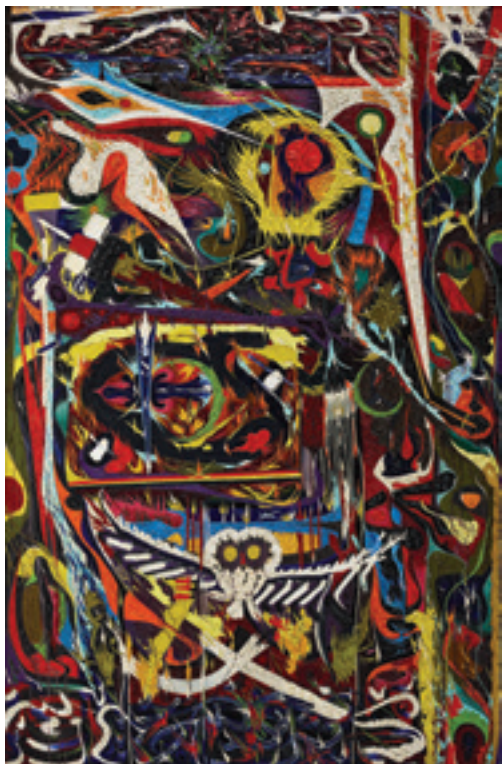


# PARIS-USA, SILLONS TRANSATLANTIQUES DE L'ABSTRACTION

1964 : Rauschenberg souffle le Grand Prix de la Biennale de Venise au Français Roger Bissière, actant symboliquement le déplacement du pôle de la création artistique de Paris à New York. Mais avant ? En prenant ce jalon pour année butoir, deux expositions à Nantes et à Rennes explorent une relation transatlantique faite de concurrences entre Vieux et Nouveau Mondes, de convictions internationalistes, de rencontres esthétiques et parfois d'indifférences...

PAR TOM LAURENT

Après-guerre, l'Europe est à reconstruire et Washington remercie ses vétérans : bénéficiant d'une bourse de la *G.I. Bill*, des jeunes artistes américains en profitent pour s'installer à Paris, qui jouit de son aura de capitale de la modernité incarnée par Picasso ou Matisse... et où la vie est moins chère. Parmi les premiers, Jack Youngerman s'inscrit en 1947 à l'École des Beaux-Arts de Paris, bientôt rejoint par Ellsworth Kelly puis par son camarade de Boston Ralph Coburn, tandis que Joan Mitchell y fait son




---

***United States of Abstraction.***  
***Artistes américains en France, 1946-1964***

Musée d'Arts de Nantes  
Jusqu'au 27 juin 2021  
Musée Fabre, Montpellier  
De juillet à octobre 2021  
Commissariat : Michel Hilaire  
et Sophie Lévy, avec Claire Lebossé  
et Maud Marron-Wojewodzki

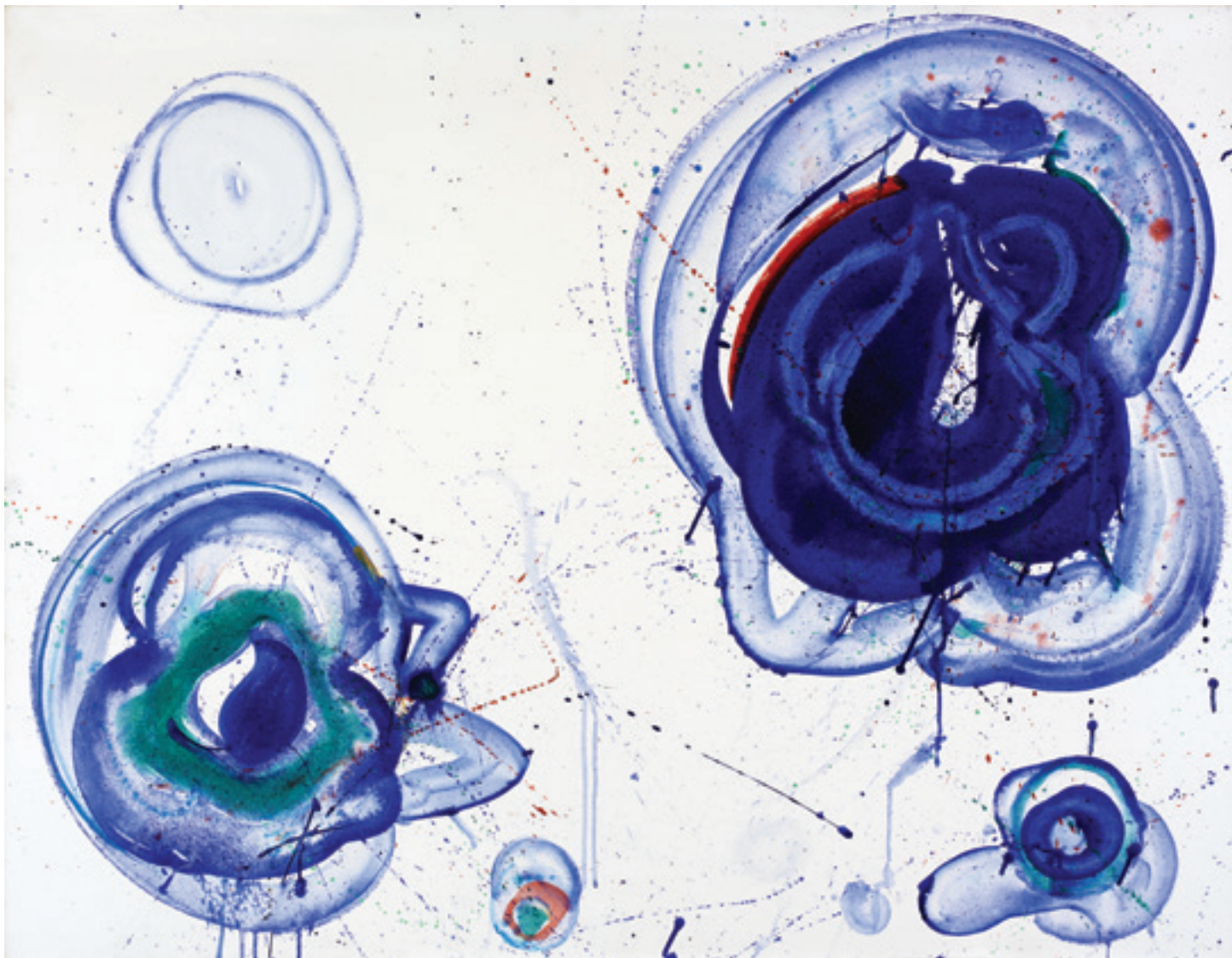
***Hayter et l'atelier du monde,***  
***entre surréalisme et abstraction***

Musée des Beaux-Arts, Rennes  
Jusqu'au 23 mai 2021  
Commissariat : Laurence Imbernon,  
avec Zoé Marty

---

premier séjour fin 1948, avant de s'y installer définitivement en 1955. Mais si les premiers rencontrent Arp dans son atelier de Meudon et se lieent avec le tout jeune François Morellet – qui partage leur quête de composition « anonyme » et readymade pour vraiment « faire de la peinture le sujet » –, Mitchell va surtout y trouver une mise à distance de la vie artistique new-yorkaise occupée à vouloir donner une suite à Pollock et De Kooning, sans intégrer pleinement les dynamiques parisiennes. Schématiquement mais sûrement, le séquençage en trois chapitres de l'exposition de Nantes, *United States*

Alfonso Ossorio. *Le Guerrier, la colombe et la chouette.*  
1954-55, huile sur toile, 253,5 x 168 cm.  
Fondation Gandur pour l'Art, Genève.



of *Abstraction*, rend compte de ces trajectoires. Chacun d'entre eux recoupe également des orientations esthétiques communes. Kelly et ses pairs se retrouvent sur l'exploration des principes de modularité et l'absence d'interprétation. *Window*, *Museum of Modern Art, Paris* (1949) et ses deux châssis tendus de toiles dans un cadre noir, « copie exacte » d'une fenêtre du Palais de Tokyo, en est exemplaire – même si les membres du Salon Réalités Nouvelles la prennent alors pour une abstraction géométrique. Dans la section joliment intitulée « Paris est une île », c'est l'espace des *Nymphéas* de Monet qu'embrassent Mitchell, Jean-Paul Riopelle ou Sam Francis – qui déclare faire « du Monet de la dernière époque, en pur », avant de laisser advenir en 1959-60 des compositions éclatées par le dépôt de corpuscules aqueux et bleutés. D'autres peintres, moins connus, méritent l'attention. Shirley Goldfarb, notamment, partage le credo de Mitchell sur Paris :

« Ici, je ne me sens pas obligée de prouver quoi que ce soit à qui que ce soit, sauf à moi-même. » Et s'y détache de l'emprise que Pollock exerce sur la deuxième génération de l'expressionnisme abstrait pour des morceaux de peinture vaporeuse d'où émane une lumière sourde, faisant vibrer son grand tableau *Summertime* de 1960. Là encore, c'est, à son arrivée en 1954, la découverte de Monet qui lui ouvre une autre voie. Monet, mais pas ses contemporains de l'École de Paris. Proche de Goldfarb, reconnu aux États-Unis pour ses scènes de vie urbaine, Beauford Delaney abonde dans le même sens. Lorsqu'il rejoint dans la capitale l'écrivain afro-américain James Baldwin, il y trouve un lieu où sa propre homosexualité est moins menacée, et cette liberté touche jusqu'à son art.

Sam Francis. *Blue Balls*.  
Vers 1961-62, huile sur toile, 106,9 x 137,5 cm.  
Moderna Museet, Stockholm.



Tout en conservant sa puissance chromatique, Delaney évacue toute figure pour des *all-over* quasi-monochromes où des micro-variations de couleur-lumière viennent tourbillonner et danser en serpents à la surface de sa peinture. Paris, Giverny sans bassin ni nénuphars des Américains ?

Dès 1940, le critique d'art Harold Rosenberg, héraut de la modernité américaine, avait entrevu une qualité de la capitale française, celle de fournir un certain anonymat : « Jusqu'au début de l'Occupation, Paris a été le lieu saint de notre temps. [...] Non seulement pour son génie positif, mais peut-être au contraire en raison de sa passivité qui le rendait disponible pour les chercheurs de toute nationalité. » Ayant lui aussi bien senti que l'avenir de l'art ne se jouait plus dans le cadre national, le critique Michel Tapié va s'activer côté français à jeter des ponts de part et d'autre de l'Atlantique, à coups de théories et d'expositions. Par l'entremise de Dubuffet, alors parmi les artistes français les plus soute-

nus aux États-Unis, il rencontre Alfonso Ossorio, artiste proche de De Kooning et Pollock – dont il possède une large collection –, dont les empâtements stylisés disent bien la vigueur qu'il recherche dans sa franche synthèse entre Pollock et Dubuffet. Avec son concours, Tapié est le premier à montrer Pollock à Paris, en 1951, lors de l'exposition collective *Véhémences confrontées*, qu'il réalise avec l'aide de Georges Mathieu, chef de file de l'abstraction lyrique. Ce qu'expose la première section de *United States of Abstraction*, c'est surtout sa tentative de faire dialoguer les Européens comme Wols, Hantaï ou Michaux avec Riopelle, Mark Tobey ou Sam Francis, dont la dilution des formes de ses débuts parisiens dénote l'empreinte du « *color-field* » de Rothko, issu de la côte Ouest comme lui. Pour faire vivre son idée, le critique ne ménage pas les inventions. Après avoir mis sur pied la notion d'« art informel » et avant de voir dans les œuvres de Claire Falkenstein, Tobey, Francis ou Rothko une « École du Pacifique », c'est celle d'« art autre » qu'il promeut en 1952. Pas toujours exact, peu intelligible – Sam Francis confiera n'avoir jamais compris ce concept sous lequel Tapié l'a un temps enrôlé –, cet entrepreneur hyperactif n'en a pas moins animé un dialogue transatlantique, même s'il ne se rendra pas sur place avant 1958.

D'une tout autre manière, l'Anglais Stanley William Hayter, fondateur de l'Atelier 17 qui a transhumé de Paris à New York, fait lui aussi figure de rassembleur. En conséquence, l'exposition que lui consacre le musée des Beaux-Arts de Rennes ne réunit pas moins de 73 artistes, d'une quinzaine de nationalités. Chimiste de formation, arrivé à Paris en 1926, il est directement plongé dans une atmosphère internationale. Fort de ses qualités de graveur, le Hongrois Josef Hecht lui enseigne le burin, et Hayter fonde dès l'année suivante son atelier ouvert à d'autres artistes, basant son enseignement sur la mise en main la plus aisée et libre possible de la diversité des techniques de gravure. Yves Tanguy et Alberto Giacometti y travaillent à l'eau-forte, Anton Prinner y développe la papyrogravure, remplaçant l'onéreuse plaque de cuivre par des formes en carton découpé, quand Max Ernst y trouve par accident le procédé de l'*open biting* (« morsure ouverte »), laissant l'acide agir au hasard sur la plaque. Réceptif aux conceptions surréalistes, Hayter en tire dans son propre travail une esthétique de la ligne entrelacée et démultipliée comme mode d'apparition de la figure, dont son burin *Nu couché* (1933) est un exemple précoce. Face à la montée des fascismes, il partage également les convictions internationalistes de ceux

Alfred Russell. *La Rue de Nevers*.  
1949, huile et encre sur toile, 101,4 x 66,4 cm.  
Whitney Museum of American Art, New York.



qui l'invitent à la *Première Exposition surréaliste internationale* à Londres, en 1936. Et, proche d'Éluard, propose au poète d'écrire pour le portfolio *Fraternité*, qu'il initie en soutien aux Républicains espagnols, réunissant des œuvres gravées de Picasso, Miró, Tanguy, Masson, du Néo-Zélandais John Buckland Wright et de la Canadienne Dalla Husband. Passé à New York en 1940, cet expérimentateur infatigable retrouve les surréalistes en exil et remonte son atelier, que vient également fréquenter une jeune génération d'artistes américains. Durant cette décennie, quelque 140 artistes y travaillent, à l'instar de Louise Nevelson, Louise Bourgeois, Doris Seidler ou Frederick Becker. À côté des tirages aux teintes acidulées que Miró obtient en radicalisant l'*open biting* d'Ernst, les travaux d'Helen Philipps et Ellen Abbey Countey laissent lire leur contact avec l'automatisme promu par Hayter. Alors que celui-ci invente en 1946 un procédé d'impression en couleurs simultanées, en un passage, la venue de Jackson Pollock et Robert Motherwell à l'Atelier 17 produira

un effet déterminant sur leur pratique. Pour preuve, à Rennes, une petite estampe du premier – superposant figures et tracés en un mouvement tournant et continu – donne un aperçu de la liberté avec laquelle il aborde la gravure. Quelques années après la libération de Paris, le Chilien né à Paris Enrique Zañartu, rencontré à New York, est missionné par l'inlassable artiste-passeur pour rouvrir l'atelier dans la capitale. 1950 sonne les retrouvailles parisiennes avec Masson, Tanguy ou le prolifique surréaliste Roger Vieillard, et Hayter continuera sa pratique et son enseignement jusqu'à sa disparition en 1988, encore disposé à partager ce qu'il trouvait à l'atelier. Mais l'histoire se raconte et se poursuit autrement outre-Atlantique, où la part de chaos et d'automatisme libérateur prônés sur le tas par l'Anglais sont reprises par la critique, Clement Greenberg en tête, au profit d'un récit de promotion d'un art américain. Si la douleur d'après-guerre se fait sentir à Paris et à New York, aux États-Unis, comme le note Éric de Chassey, « la négociation du trauma [...] allait s'accommoder d'un optimisme foncier, faisant le deuil des solutions collectives pour proposer un salut des individus par des images radicalement nouvelles ». ■

Stanley William Hayter. *Les Erinnyes*.  
1957, burin, impression en noir et en jaune.  
Collection privée.