



HAL
open science

Le Pop'Art à Paris : une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978

Clémence Bigel

► **To cite this version:**

Clémence Bigel. Le Pop'Art à Paris : une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978. Histoire. 2013. dumas-00864955

HAL Id: dumas-00864955

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00864955v1>

Submitted on 23 Sep 2013

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.

Tél. 01 44 78 33 87 - E-mail : vaccaro@univ-paris1.fr



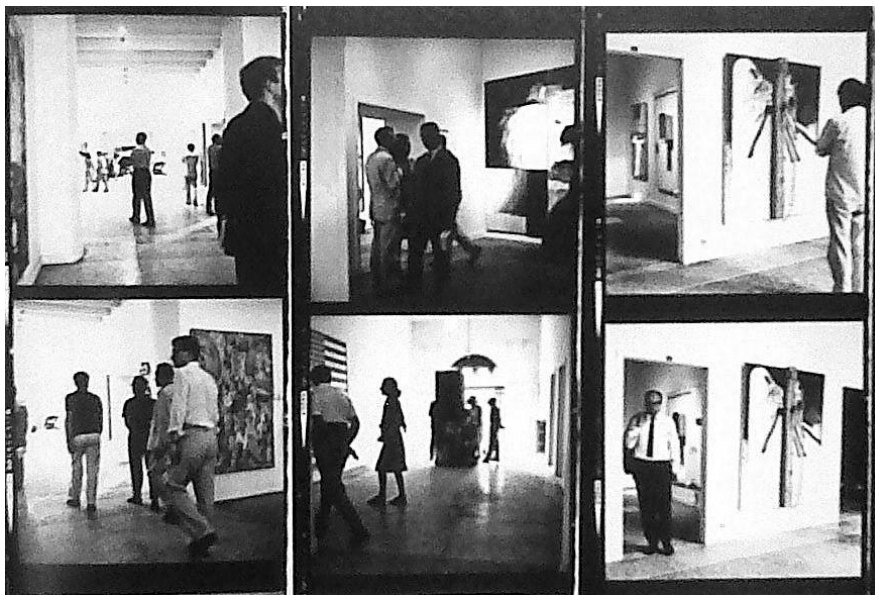
Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
UFR 09
Master Histoire des sociétés occidentales contemporaines
Centre d'histoire sociale du XX^e siècle

Le Pop'Art à Paris
une histoire de la réception critique
des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978
Volume I

Mémoire de Master 2 Recherche
Présenté par Mlle Clémence Bigel
Sous la direction de Mme Julie Verlaine

Le Pop'Art à Paris

une histoire de la réception critique des avant-gardes
américaines entre 1959 et 1978



A Fanny et Chris

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE

Les prémices du Pop' Art a Paris : La timide percée néo-dadaïste

Introduction

Chapitre I – Au tournant des années 60 : émergence du néo-dadaïsme sur la scène artistique parisienne

Chapitre II – Vers le Pop' Art : 1962, arrivée de la Galerie Sonnabend, premières inflexions dans les discours

DEUXIEME PARTIE

Le « raz de marée » Pop' Art deferle en France

Introduction

Chapitre III – 1963 : « Longue vie au pop ! », enthousiasmes critiques

Chapitre IV – 1964 : année de l'explosion « pop »

TROISIEME PARTIE

Vers la reconnaissance : La progressive entrée du Pop' Art dans la légitimité

Introduction

Chapitre V – L'après 1964 : reconnaissances individuelles

Chapitre VI – 1968 – 1978 : « Au moment où sonne l'heure de la gloire officielle »

CONCLUSION

Table des illustrations

ETAT DES SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Nous avons été déçu, il est vrai, par l'art abstrait qui, aussitôt parvenu à la gloire, s'est académisé. Nous avons été déçu par la nouvelle figuration qui, elle-même, est vite devenue académique. L'art moderne est entré dans une période de crise qui n'est pas seulement financière, politique, mais aussi morale. Ce n'est pas une raison pour abdiquer. Ce qui compte c'est que, de l'art abstrait ou de l'art figuratif, quelques artistes émergent, s'imposent, plus singuliers encore comparés à la médiocrité ambiante. Un artiste de génie peut venir qui bouleversera aussi toutes les prévisions.¹

Revenant en 1969 sur les événements de 1961 – 1964, qu'il nomme « la "crise" », le critique d'art Michel Ragon pointe le triomphe foudroyant des nouvelles avant-gardes, que leur succès rapide – les conduisant au musée de façon presque immédiate – fige dans l'histoire de l'art. Ce mode de lecture du critique se veut ainsi un schéma de la réception des avant-gardes à cette période, auquel le Pop'Art se conforme.

En cette deuxième moitié des années soixante, le rapport au temps est effectivement bouleversé. Le mythe de l'artiste maudit du XIX^e siècle, vivant dans la misère toute sa vie en composant des chefs d'œuvre qui ne lui seront reconnus que de façon posthume² a vécu. A partir du XX^e siècle, l'artiste se voit enfin reconnaître de son vivant et, dans le cas des *pop artists*, dans la décennie qui suit la création de leurs œuvres. Cette accélération radicale du temps menant à la gloire officielle a donc conduit les historiens de l'art à exalter le succès fulgurant du Pop'Art pour en faire l'un des marqueurs de sa singularité³. Ce succès, propre à toute l'Europe⁴, s'il a souvent été remarqué, n'a cependant pas encore fait l'objet d'une analyse poussée des

¹ Michel RAGON, *Vingt - cinq ans d'art vivant*, Paris, Galilée, 1969, p. 317.

² Voir la façon dont Nathalie Heinich analyse ce mythe dans *La gloire de Van Gogh Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

³ On retrouve cette mise en avant du succès du Pop'Art dans un temps d'une rapidité hors-norme dans Danielle LORIES, *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck, 1996, Irving SANDLER, « Pop Art » dans *American art of the 1960s*, New York, Harper & Row, 1988, pp.160 – 212, Lucy LIPPARD, *Pop art*, New York ; Washington, Frederick A.Praeger, 1966 ou encore Marco LIVINGSTONE, *Le pop art*, Paris, Hazan, 1990.

⁴ Voir « The arrival of Pop art in Europe » par Catherine Julie Marie DOSSIN dans *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "fall of Paris" to the "invasion of New York"*, Ann Arbor, ProQuest, 2008, pp. 120 – 124. Pour plus de précisions sur le contexte anglais voir la première partie « Art et société dans la Grande-Bretagne des années 1950 – 1960 » dans *Peter Blake et Sergeant Pepper*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15 – 24, que Françoise Luton consacre à détailler les conditions de développement et de réception du Pop'Art en Angleterre. Pour un aperçu de la situation de réception du Pop'Art en Allemagne Fédérale voir Andreas HUYSEN, « The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany » dans *New German Critique*, New York, n°4, hiver 1975, pp. 77 – 97.

mécanismes de réception qui furent à l'œuvre, nous invitant à venir combler en partie cette brèche par une étude des jalons de l'habilitation qui conduisit les avant-gardes américaines du Pop'Art à Paris vers leur succès fulgurant. En parallèle, les mots de Michel Ragon, distinguant l'émergence, dans le flot artistique des années soixante, d'un « artiste de génie » nous incite à mener cette analyse de la progressive habilitation du Pop'Art en portant particulièrement notre attention sur l'individu, l'avant-garde au singulier.

Un objet d'histoire (de l'art) : les avant-gardes américaines.

DEFINITIONS

Qu'est-ce qu'être d'« avant-garde » ? Tout d'abord, il convient de remarquer qu'originellement, ce terme renvoie au collectif, à un groupe d'artiste qui s'imposa comme précurseur, par ses recherches et son émulation, d'un courant de l'histoire de l'art. Cette dimension collective s'atténua au cours du XX^e siècle, cristallisant un questionnement historique autour de l'idée de la « fin des avant-gardes »⁵ en tant que groupe, au profit de l'émergence d'une incarnation individuelle de celles-ci : l'artiste avant-gardiste. La notion d'avant-garde, extrêmement chargée par les débats de l'histoire et surtout ceux de l'histoire de l'art, demande que l'on mette au point le sens qui sera compris ici.

L'« avant-garde » s'entend souvent dans un sens dichotomique : il y a les artistes qui sont d'avant-garde et ceux qui ne le sont pas. Cette partition est généralement héritière des recherches et considérations de l'histoire de l'art et, poussée à l'extrême, elle oppose la rupture de l'avant-garde à la tradition, au caractère figé des recherches de ce que l'on a appelé les académismes. Il y aurait donc une hiérarchie dans l'art en fonction de son rapport au temps, expliquant une opposition intrinsèque entre l'avant-garde, qui va de l'avant, et l'académisme, tourné vers le passé. Il est à noter qu'en matière d'art on relève généralement une deuxième

⁵ Sur la fin des avant-gardes annoncée depuis les années 1970, en tant que collectif, comme art politisé ou de façon générale voir Jean-Pierre COMETTI, « Que signifie la « fin des avant-gardes »? » dans *Rue Descartes*, n°69, mars 2010, pp. 96 – 107. Plus daté, mais qui retranscrit les enjeux autour de la fin des avant-gardes au prisme des questions esthétiques et politico-sociales : Peter BÜRGER, « Fin de l'avant-garde ? » dans *Études littéraires*, Vol.31, n°2, hiver 1999, pp. 15 – 22.

hiérarchie : celle qui oppose un art dit « noble » ou « majeur », à un art « mineur »⁶. Cette distinction s'effectue au sein des catégories de l'art, privilégiant les Beaux-arts picturaux aux arts décoratifs par exemple. Mais elle s'exerce également au sein même des Beaux-arts définissant des genres plus ou moins dignes d'intérêt : ainsi, au XVII^e siècle, la nature morte était considérée comme une piètre activité artistique comparée à la peinture d'Histoire, alors faite de la noblesse en peinture⁷. Au XX^e siècle, les segmentations mutent mais perdurent dans la peinture moderne et contemporaine où l'on retrouve une forte cristallisation de la question « majeur » et « mineur » autour des questions de distinction entre art et publicité⁸. Cette double hiérarchie, à la fois verticale et horizontale, se rejoint dans la notion d'avant-garde : un artiste d'avant-garde, bien qu'en rupture avec son temps, ne peut-être qu'issu d'un art « majeur », c'est-à-dire véritablement reconnu comme de l'Art.

Ces précautions posées, il convient désormais de s'en affranchir. Dans cette étude, il ne sera pas question de l'avant-garde dans ce sens clos et réducteur, modelé par des siècles d'historiographie en art. Entre autres, la conception d'art « majeur » et d'art « mineur », qui rejoint une conception de culture d'élite et de culture de masse, est, selon Michel de Certeau, une grille conceptuelle qu'il faut réviser en comblant la brèche qui sépare « ce qui se passe » et « ce qui se pense »⁹. A ce titre, Béatrice Joyeux-Prunel nous a semblé livrer une définition très satisfaisante de la notion d'avant-garde : dans l'optique de se détacher du poids des débats et des prises de position de l'histoire de l'art, elle établit que l'avant-garde est généralement comprise comme « une position de rupture dans le champ des luttes pour la conquête de la réputation artistique »¹⁰. Cette définition correspond à l'optique de cette étude dans la mesure où elle permet de nous concentrer sur les artistes qui se pensaient ou étaient considérés en rupture avec leur époque et évite d'y apposer des conceptions construites *a posteriori*.

⁶ Voir Georges ROQUE (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2000.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* et pour le concept de « high » et « low » voir *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, Adam GOPNIK, Kirk VARNEDOE ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 7 octobre 1990 – 15 janvier 1991), New York, MoMa, 1990.

⁹ Dans Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel* (3^e éd.), Paris, Seuil, 1974 rééd. 1993, p. 143.

¹⁰ Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855 – 1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2009, p. 6.

LE POP'ART, AVANT-GARDE EN TEMPS DE CRISE

Le Pop'Art, né au tout début des années soixante, correspond à cette définition de l'avant-gardisme dans la mesure où il fut progressivement considéré comme une vision subversive de la société puis comme une remise en cause du mouvement artistique dominant : l'Ecole de New York et l'expressionnisme abstrait. Il nous permet également de tenter de cerner, dans son cas précis, l'interaction entre le mouvement d'avant-garde et l'artiste avant-gardiste et ainsi enrichir les considérations historiques sur ce basculement vers l'individuel.

A la fin de la Seconde Guerre Mondiale, certains artistes américains tels qu'Arshile Gorky, Robert Motherwell, Franz Kline ou encore Willem de Kooning se détournèrent de la figuration pour laisser éclater leurs sensations brutes sur la toile. La composition spontanée des toiles leur fit attribuer le nom d'expressionnistes abstraits par la critique, et parmi eux, Jackson Pollock et Mark Rothko initièrent deux mouvements distincts, l'« *Action Painting* »¹¹ et le « *Color-Field Painting* »¹². L'expressionnisme abstrait devint rapidement, notamment au travers des critiques d'art Harold Rosenberg et Clement Greenberg, le symbole du renouveau artistique occidental. Considéré comme la nouvelle avant-garde, on reconnaît progressivement la naissance d'une véritable « Ecole de New York », comparable à celle de Paris¹³. Celle-ci met peu à peu à mal le statut de « capitale des Arts » de Paris¹⁴ : après-guerre le pôle de l'avant-garde et de la modernité en art se déplace progressivement de Paris vers New York¹⁵.

Si l'on en croit Serge Guilbaut ce changement ne fut pas seulement le résultat d'un contexte irréversible lié à l'exil des avant-gardes françaises pendant la guerre à New York mais également celui de véritables stratégies politiques des Etats-Unis, qui souhaitaient affirmer leur

¹¹ Cette expression fut inventée en 1952 par Harold Rosenberg, soutien principal du mouvement.

¹² Cette expression fut créée de façon postérieure au mouvement mais, dès les années cinquante, cet art fut différencié de l'art gestuel de Pollock et soutenu par Clement Greenberg.

¹³ Diana CRANE, *The Transformation of the Avant-Garde, the New York Art World, 1940 – 1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 1 – 17 ; Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1983, rééd. 1990, notamment dans le chapitre IV « Le succès international », pp. 212 – 252 ; Irving SANDLER, *Le Triomphe de l'art américain. 3 : L'Ecole de New York* (trad. Frank Strachitz), Paris, Editions Carré, 1970, trad. 1991. Il est également fait mention de l'Ecole de New York dans Leonard WALLOCK (dir.), *New York 1940 – 1965*, Paris, Seuil, 1988.

¹⁴ Voir, entre autres, *Paris : Capitale des Arts 1900 – 1968*, Sarah WILSON ed., (cat. expo. Londres, Royal Academy of Arts, 26 janvier – 19 avril 2002 ; Bilbao, Guggenheim Museum, 21 mai – 3 septembre 2002), Paris, Hazan, 2002.

¹⁵ Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, *op. cit.*

statut de capitale culturelle¹⁶. Selon Julie Verlaine, ce déplacement n'est pas seulement dû à des causes esthétiques ou politiques mais aussi à des facteurs commerciaux, ainsi elle souligne le rôle joué par les galeries et les mécanismes de marché dans ce déplacement¹⁷. Cette étude n'ayant pas vocation à contribuer à ce débat, mais tout au plus à évaluer comment ce changement a pu être ressenti par les contemporains et influencer sur la réception critique du Pop'Art, nous nous circonscriurons à l'étude du déplacement du pôle des arts tel qu'il fut discerné et pensé dans le monde artistique de l'époque.

Ce décentrement commence à être douloureusement éprouvé par les Français au cours des années soixante, d'autant plus qu'il vient doubler un sentiment d'une hégémonie américaine déjà forte. En effet, depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les Etats-Unis, en tant que puissance vainqueur, exercent une influence décisive, à la fois politique et économique – au travers de la doctrine du *containment* et du Plan Marshall – sur l'Europe, à tel point qu'un sentiment de « deuxième occupation »¹⁸ émerge. L'idée d'un « impérialisme américain », tel qu'il fut dénoncé par Maurice Thorez¹⁹, s'est depuis installée dans les esprits des Français et reste vivace.

A la fin des années cinquante, après près de vingt ans de domination expressionniste en art américain, des artistes de formation abstraite tels que Jasper Johns et Robert Rauschenberg prirent le parti d'intégrer à leurs toiles abstraites des objets du quotidien, généralement trouvés dans la rue²⁰, dans un retour à la figuration qui fut rapidement qualifiée « néo – dadaïste » par la critique, faisant référence au mouvement intellectuel et artistique européen du même nom qui avait pour but de s'affranchir de toute norme esthétique et idéologique²¹.

¹⁶ Dans le chapitre III intitulé « Conditions de la création d'une avant-garde nationale 1945 – 1947 » dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne, op. cit.*, et plus précisément pp. 174 – 175 et 187 – 192 ainsi que la page 250.

¹⁷ Dans *La tradition de l'avant-garde : les galeries d'art contemporain à Paris de la libération à la fin des années soixante*, thèse de doctorat en Histoire sous la dir. de Pascal Ory, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 2008.

¹⁸ « La guerre froide », dans Denis LACORNE, Jacques RUPNIK, Marie-France TOINET (dir.), *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversion*, actes du colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches internationales de la Fondation nationale des Sciences politiques à Paris, 11 – 12 décembre 1984, Paris, Hachette, 1986, p. 88.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Voir le catalogue de l'exposition *The Art of Assemblage*, William Chapin SEITZ ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 2 octobre – 12 novembre 1961 ; Dallas, Museum for Contemporary Arts, 9 janvier – 11 février 1962 ; San Francisco, Museum of Art, 5 mars – 15 avril 1962), New York, Museum of Modern Art, 1961.

²¹ Gérard DUROZOI, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005.

Dès le début des années soixante Robert Rauschenberg et Jasper Johns entrent de plein pied dans la figuration : Johns multiplie la reproduction du « *Stars and Stripes* », le drapeau américain tandis que Rauschenberg fusionne à sa toile des images de journaux ou des reproductions de tableaux de maître au moyen de la sérigraphie. Ces méthodes en font aux yeux de leurs contemporains les précurseurs du mouvement qui éclot au même moment : le Pop'Art, mouvement prônant la figuration la plus prosaïque, représentation du monde dans lequel il vit, en utilisant une imagerie populaire et médiatique associée à la publicité autour des marques de grande consommation ou à la représentation des stars dans les magazines.

Ce mouvement s'inscrit plus largement dans le cadre de la société de consommation qui s'est largement développée aux Etats-Unis depuis les années cinquante. L'économie prospère, la consommation de masse s'installe, de même que le concept d'une grande classe moyenne émerge. La limite entre haute et basse culture²² s'estompe au profit d'une « culture de masse »²³ et, dans les arts plastiques, le Pop'Art prend le relais de l'expressionnisme abstrait, confirmant le dynamisme américain en matière d'art. En France, les années soixante sont le tournant des « Trente Glorieuses »²⁴. Les trois décennies de croissance amorcées à la Libération amorcent à cette époque une mutation profonde de la société française vers une uniformisation croissante du comportement social et une modification des valeurs et des normes, permettant la progression de pratiques socioculturelles de masse et le développement d'une classe moyenne²⁵. Selon Pascal Ory, la France entre alors dans une phase d'« extension »²⁶ : les pratiques culturelles américaines, après avoir infiltré la culture dite « de masse » telle que la bande-dessinée ou le cinéma, loisirs populaires, se propagent vers les couches de la culture dite « légitime », et notamment les Beaux-arts, comme le témoigne l'arrivée du Pop'Art sur le territoire français.

²² voir *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, *op. cit.*

²³ Etienne GILSON, *La société de masse et sa culture*, Paris, J. Vrin, 1967.

²⁴ Terme utilisé par Jean Fourastié dans son ouvrage éponyme en 1979 pour désigner la période 1945 – 1974 et entré depuis dans le langage courant.

²⁵ Voir Mathias BERNARD, *La France de mai 1958 à mai 1981 : la grande mutation*, Paris, Poche, 2003, pp. 83 – 110.

²⁶ Pascal ORY, « "Américanisation" : le mot, la chose et leurs spectres » dans Marcowitz REINER (dir.), *Nationale Identität und transnationale Einflüsse : Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 2007, p. 140.

En Europe des pays comme l'Allemagne, la Suisse, les Pays-Bas, l'Angleterre, la Suède, l'Italie ou encore la Belgique avaient tous en leur sein, comme la France et ses Nouveaux Réalistes²⁷, des mouvements artistiques prônant un retour à la figuration et s'intéressant au réel et au prosaïque. Ces mouvements se sont développés de façon simultanée dans les années cinquante, en même temps que le Pop'Art aux Etats-Unis ; il s'agit donc d'un phénomène global, propre aux pays occidentaux en général et non spécifiquement aux Etats-Unis. Le terme même de « Pop'Art », en est symptomatique : né en Angleterre en 1955, de la plume du critique Lawrence Alloway à partir de l'adjectif anglais « populaire » (*popular*), il est repris ensuite aux Etats-Unis où différents artistes sont fédérés sous son nom. Il essaime ensuite à travers l'Europe, où les groupes réalistes se voient attribuer ce titre à leur tour²⁸. L'expression « Pop'Art » symbolise ainsi progressivement le marqueur global d'un renouveau réaliste en Occident.

Ces avant-gardes américaines, par les questions esthétiques et techniques qu'elles font naître, sont des objets qui ont été largement mobilisés par l'histoire de l'art. Dans cette étude nous nous détacherons du jugement esthétique afin de mener, non pas une histoire des œuvres, mais la restitution d'un contexte intellectuel dans le monde artistique français entre 1959 et 1978 par l'analyse de la réception et de la diffusion des toiles des *pop artists* au prisme de l'histoire culturelle.

UNE HISTOIRE CULTURELLE DE L'ART : LES EXPOSITIONS POUR CORPUS

Cette histoire de la réception critique des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978 se place directement dans la lignée des nombreuses études d'histoire de l'art sur la confrontation de l'œuvre à son public. Ainsi, en étudiant la façon dont les élites françaises ont accueilli puis habilité l'art américain Pop'Art dans les années soixante, le danger est grand de tomber dans la répétition d'une histoire que l'on connaît déjà.

²⁷ Le Nouveau Réalisme est un mouvement fondé en 1960 en France par le critique d'art Pierre Restany par la publication du *Manifeste des Nouveaux Réalistes*.

²⁸ Lucy LIPPARD, *Pop art, op. cit.*, p. 69.

Dans l'ambition d'offrir un angle d'analyse différent et novateur à cette recherche, nous nous placerons dans la lignée des études amorcées par Francis Haskell, l'un des premiers à effectuer ce qu'il appelle une « histoire sociale de l'art » en s'intéressant à la question des goûts, du XVIII^e au tout début du XX^e siècle. A travers l'étude de la réception, Francis Haskell explique, tout en restant dans le champ de l'histoire de l'art, une société, sa manière de voir, ses goûts, ses normes et ses mécanismes²⁹. A sa suite, de nouveaux chercheurs ont commencé à dessiner les contours d'une « histoire culturelle de l'art »³⁰, comme en témoignent des études comme celles de Laurence Bertrand-Dorléac ou Béatrice Joyeux-Prunel, qui ont étudié la société française à travers son art³¹.

En nous intéressant aux mécanismes qui participent progressivement à la diffusion du Pop'Art à Paris nous ne prétendons donc pas revenir sur le travail des historiens de l'art mais plutôt le compléter, en retournant leur point de vue. Ainsi, par l'analyse précise de la réception des avant-gardes américaines du Pop'Art, nous tenterons de circonscrire, au travers de l'appréciation ou de la détestation critique, la grille de compréhension qui fut mise en place par l'élite intellectuelle et les modes de valorisation qui mènent à la progressive reconnaissance d'un mouvement artistique et de ses tableaux. A partir de là, nous pourrions appréhender les enjeux représentés par le Pop'Art et donc, plutôt que de nous attacher à découvrir en quoi un tableau a été influencé par son contexte culturel, politique et/ou social, nous découvrirons, à l'inverse, ce que le Pop'Art cristallisa d'une « période de crise » de l'art en France, comme le désignait Michel Ragon.

Afin de mener cette étude, il nous a fallu circonscrire un corpus précis, que nous avons choisi de centrer autour des expositions Pop'Art ayant eu lieu essentiellement à Paris. Ce choix géographique s'explique par le pôle majeur de diffusion de l'art en France qu'est la capitale à cette époque. Avant les initiatives de régionalisation, tout passe par Paris et c'est par ailleurs dans la capitale des Arts que se cristallisent les angoisses liées à la crise du statut artistique de la

²⁹ Dans Francis HASKELL, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, (trad. Jacques Chavy, Marie-Geneviève de la Coste-Messelière, Louis Evrard), Paris, Gallimard, 1987, trad. 1989.

³⁰ Laurence BERTRAND DORLEAC, « L'histoire de l'art et les cannibales » dans *Vingtième siècle : revue d'histoire*, n°45, janvier – mars 1995, Presses de Sciences Po, pp. 99 – 108.

³¹ Laurence BERTRAND-DORLEAC, *L'art de la défaite 1940 – 1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1993 et Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays ? op. cit.*

France. Cette restriction ne nous empêchera cependant pas d'effectuer à l'occasion des comparaisons ou de sortir du territoire parisien, lorsqu'il en sera nécessaire.

Le moment particulier qu'incarnent les expositions nous est apparu le plus pertinent pour approcher la question de la réception. En effet, selon Francis Haskell, qui en a fait un de ses principaux objets de réflexion³², les expositions sont en quelque sorte des instantanés du monde de l'art, de son histoire et de la façon de les comprendre. En termes de réception, l'aspect temporaire de l'exposition la rend susceptible d'exercer sur le public une plus grande attraction, voire d'atteindre une portée considérable, par les relais dans la presse, la publicité et les publications dont elle est l'objet à ce moment précis. Par ailleurs, la réception à l'œuvre dans les expositions est particulièrement intéressante car il s'agit d'un rapport direct entre l'œuvre et le public.

Pour la constitution de cette liste, ont été sélectionnées de manière exhaustive toutes les expositions des *pop artists* en France, de 1959 à 1978, qu'elles soient en groupe ou monographiques. Cependant, nous n'avons pas souhaité intégrer les expositions collectives agrégeant aux artistes américains d'autres artistes, de nationalités ou d'approche différentes, afin de faciliter l'identification du corpus et l'étude de réception. En effet, la restriction à un corpus exclusivement Pop'Art permet l'analyse d'une critique focalisée sur cet objet, sans risque qu'il soit placé dans l'ombre d'un autre mouvement, ce qui est idéal pour l'étude des mécanismes de réception que nous entendons mener. Malgré tout, cela n'exclut pas que, dans l'analyse, nous intégrions des expositions qui ne soient pas entièrement américaines en raison de leur importance pour le traitement du sujet.

Avant d'établir la liste des expositions à analyser, une dernière étape consiste à circonscrire le groupe des *pop artists*, ce qui n'est pas chose aisée puisque les artistes ont été successivement rassemblés par la critique sous cet intitulé au fil des années et que les définitions des artistes du Pop'Art selon l'histoire de l'art n'ont cessé d'évoluer. Nous avons alors souhaité approcher au plus près de la définition du Pop'Art en vigueur à l'époque contemporaine à l'arrivée des artistes. C'est pourquoi nous avons fait le choix d'employer la définition établie par la critique d'art Lucy Lippard en 1966, selon laquelle seuls Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg,

³² Dans *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions* (trad. Pierre Emmanuel Dauzat), Paris, Gallimard, 2000, trad. 2002, Francis Haskell traite des expositions des Maîtres anciens, en fait une chronologie, étudie les tableaux présentés, les catalogues, les réactions du public et montre que ce sont ces expositions qui ont façonné notre façon de comprendre l'histoire de l'art européen.

James Rosenquist, Andy Warhol et Tom Wesselmann peuvent être considérés comme des *pop artists* américains³³. A ces cinq *pop artists*, nous avons ajouté ceux qui furent considérés comme leurs prédécesseurs : Robert Rauschenberg et Jasper Johns, mais également Jim Dine.

Des expositions de ces artistes s'est dessiné notre parcours chronologique. Ainsi, nous débiteront notre étude en 1959, au moment où la première exposition liée au Pop'Art est organisée à Paris, à la Galerie Rive Droite, autour des œuvres de Jasper Johns. Près de vingt ans plus tard, c'est ce même artiste qui clôture ce mémoire puisque 1978 est l'occasion de la première grande exposition monographique de Jasper Johns dans une institution française : le Musée National d'Art Moderne. Ces vingt ans nous donnent l'amplitude chronologique pour analyser la progressive habilitation du Pop'Art. Une première décennie nous permet de cerner l'introduction du mouvement et ses premiers moments de célébrité au travers d'expositions dans le milieu restreint des galeries parisiennes puis lors d'évènements artistiques majeurs. Un deuxième cycle de dix ans, moment de présence dans les institutions françaises, est l'occasion d'analyser la reconnaissance officielle du Pop'Art.

Une étude de réception : sources et méthodes

L'EXISTENCE DE « PASSEURS CULTURELS »³⁴

Saisir l'arrivée d'artistes novateurs et extranationaux à Paris requiert de porter une attention particulière aux mécanismes de la réception en nous intéressant non seulement à l'objet, mais à la manière dont il est implanté, et ainsi focaliser en partie notre étude sur les vecteurs, ou médiateurs culturels. Cette définition des vecteurs nécessitera dans un deuxième temps de démêler leurs stratégies afin de comprendre selon quels procédés discursifs et quelles méthodes les avant-gardes américaines sont introduites, adaptées et légitimées à Paris.

³³ Lucy LIPPARD, *Pop art, op. cit.*, p. 69.

³⁴ Notion développée dans Louise BENAT-TACHOT, Serge GRUZINSKI (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Marne-la-Vallée ; Paris, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée ; Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001.

Dans le contexte du passage des avant-gardes américaines d'une aire culturelle – les Etats-Unis – à une autre – la France – la question des transferts culturels et des vecteurs est centrale. Cependant, il s'agit là de termes minés par l'historiographie, ainsi, pour parler de vecteurs, nous emploieront l'expression de « passeurs culturels », utilisée par Serge Gruzinski dans l'ouvrage *Passeurs culturels. Mécanismes de métissages*³⁵. Ce terme insiste sur la notion de passage entre les civilisations, plaçant un accent sur les « métissages », qui s'effectuent entre elles. En cela l'idée de « passeurs culturels » est plus adaptée à cette étude que celle d'« intermédiaires culturels »³⁶ qui furent pensés de façon avant tout sociale : ce sont ceux qui « naviguent » entre le monde populaire et l'élite. Par ailleurs, l'« intermédiaire » se démarque du « passeur » ou de « l'homme double »³⁷ dans la mesure où le premier ne peut intégrer totalement la culture dans laquelle il arrive tandis que le passeur est un « miroir sans tain situé entre les producteurs [...] et leur éventuel public »³⁸.

Ainsi, nous suivront Diana Cooper-Richet qui définit le passeur comme « celui qui se trouve au contact de deux cultures émanant soit de strates sociales différentes, soit d'autres aires géographiques »³⁹. L'historienne fait également le pont entre les « passeurs culturels » et l'idée de « transfert culturel »⁴⁰ dans la mesure où ces passeurs jouent un rôle central dans l'étude des mécanismes interculturels qui façonnent une aire culturelle. Elle considère ainsi la notion de Michel Espagne sous un angle plus large, en tant qu'« échanges, parfois très inégaux [...] entre cultures »⁴¹. Les passeurs sont ainsi à la fois acteurs du passage entre les civilisations mais aussi entre les classes sociales, ce qui est tout à fait approprié à notre objet. En effet, comparant l'arrivée en France d'un objet américain, nous nous intéressons à un changement d'aire culturelle

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Michel VOVELLE et Philippe JOUTARD (dir.), *Intermédiaires culturels*, actes de colloque, Centre méridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures, Université de Provence, juin 1978, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence, 1981.

³⁷ Christophe CHARLE, « Le temps des hommes doubles » dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°39, janvier – mars 1992, pp.73 – 85.

³⁸ Diana COOPER-RICHET, Jean-Yves MOLLIER, Ahmed SILEM (dir.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, actes de colloque, organisé par les animateurs de l'École doctorale MIF de l'université de Lyon 3, de l'ENSSIB et du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles à l'Université Lyon 3, septembre 2003, Villeurbanne, Presse de l'ENSSIB, 2005, p. 146.

³⁹ *Ibid.* p. 13.

⁴⁰ Définie par Michel Espagne dans *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

⁴¹ Définition issue de la notice « Passeurs culturels » de Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 605.

géographique. De plus, le Pop'Art, objet d'art faiblement légitimé et vu comme issu d'une culture populaire entre, par le biais des expositions, salons et galeries, dans les cercles des Beaux-arts, c'est-à-dire ceux de la culture légitime d'une élite sociale, incarnant ainsi un transfert d'environnement social.

Les passeurs culturels, qu'ils soient conscients ou non de leur rôle, n'effectuent que rarement, voire jamais, le transfert d'un objet d'un contexte à un autre de façon neutre. Ainsi, il convient de nous concentrer sur les discours qu'ils émettent et leurs choix.

Pour notre étude, la question du passeur est cruciale car le Pop'Art fut introduit en France en majeure partie par le biais d'une personnalité : la galeriste Ileana Sonnabend, qui, avec son mari Michael Sonnabend, installa en France une galerie dédiée au Pop'Art américain. Effectuant le transfert originel de l'objet des Etats-Unis vers la France, ils ont offert au mouvement une diffusion continue à Paris. En tant qu'acteur presque unique de l'introduction de ces avant-gardes, la galerie véhicule un discours construit, suivi et linéaire sur ces artistes. Ainsi, pour appréhender de quelle manière furent introduites les avant-gardes américaines en France, il nous a paru essentiel de soumettre à l'analyse les catalogues d'exposition. Ils fournissent un point de vue que l'on pourrait qualifier d'« institutionnel » puisque, par leurs textes, ils mettent en scène l'angle sous lequel les galeristes ont souhaité promouvoir leurs artistes et la façon dont ils ont voulu qu'ils soient vus et compris. Ils nous renseignent ainsi sur la manière dont l'objet fut introduit en France. A ces catalogues – qu'il n'a malheureusement pas toujours été possible de retrouver – s'ajoutent les moyens complémentaires de communication institutionnelle : publicités dans la presse, affiches et invitations, qui nous permettent de porter notre regard sur la stratégie de communication déployée par les passeurs culturels.

Les catalogues fournissent la base discursive à partir de laquelle nous pouvons nous lancer dans l'interprétation des retours dans la presse : l'étude de réception en tant que telle.

SAISIR LA RECEPTION PAR LA PRESSE

S'il est aisé d'identifier des passeurs culturels, le public est quant à lui une entité complexe à saisir, un « mirage », selon l'expression de Pierre Sorlin⁴², dont on a pour seule certitude la difficulté de le définir.

Devant la complexité de définition des publics du Pop'Art – de son arrivée à sa légitimation – mais aussi la très faible fréquence de leur voix, rendant délicat d'en cerner l'articulation et la portée, nous préférons nous concentrer sur la réception du Pop'Art par un groupe clairement identifié et relativement homogène : les critiques d'art.

Si certains critiques eurent un rôle de passeur culturel en tant que proches de la Galerie Sonnabend et collaborateurs aux catalogues d'exposition, la plupart d'entre eux furent simplement les récepteurs de la stratégie de communication de la galerie et des autres organisateurs d'expositions. L'avis critique qu'ils transmettent dans la presse à un public plus large nous permet, d'une part, d'étudier l'écho des stratégies de communication des passeurs culturels, de l'autre, de définir selon quelles lignes d'argumentation les critiques fondent les bases du discours de réception global autour du Pop'Art.

Ainsi, à partir des expositions sélectionnées, nous allons effectuer principalement une étude de la réception dans la presse nationale, spécialisée ou généraliste, en analysant les réactions des critiques face aux expositions.

Pour ce faire, nous avons dépouillé de façon exhaustive sur les périodes d'exposition des publications de différentes périodicités, diffusion, cibles ainsi que de lignes éditoriales afin de tendre à reconstituer l'intégralité du spectre politique français. Dans cet objectif, nous avons sélectionné des quotidiens comme *Le Figaro*, de ligne éditoriale de droite ou centre-droit, *Combat* puis *L'Humanité* d'une gauche populaire et *Le Monde* qui se distingue par sa volonté de ne pas afficher d'appartenance politique précise. Nous avons fait de même pour les hebdomadaires en portant notre choix sur *Arts*, revue hussarde aux aspects bien-pensants et *Lettres françaises*, qui bénéficie du soutien financier du PCF.

Pour les mensuels, la sélection s'est faite différemment, le discriminant politique n'y étant pas pertinent ; ces revues se distinguent avant tout par leurs affinités artistiques et leur

⁴² Pierre SORLIN, « Le mirage du public » dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°39, janvier – mars 1992, pp.86 – 102.

degré de spécialisation. Parmi les publications qui recouvrent à peu près la totalité de la période nous avons sélectionné *Cimaise* aux accents internationaux, *Galerie des Arts* pour une vision quelque peu élitiste de l'art contemporain – malgré le fait que ce type de parution, revendiquant les « Beaux-Arts », n'avait que peu de chances d'évoquer notre sujet. *Connaissance des Arts*, plus ouvert mais se reposant sur une certaine expertise de l'analyse se situerait ainsi au « centre » de ce corpus tandis que *L'œil*, issu non plus des milieux institutionnels et critiques mais artistiques, voit l'art contemporain d'un angle plus favorable et a une volonté d'ouverture au grand public.

A ce corpus, nous avons dû ajouter la revue cosmopolite d'art contemporain *Opus International*, qui paraît en 1967, afin de pallier à la fin, dans les années soixante, d'hebdomadaires tels que *Lettres françaises* ou *Arts*. Cette revue, comme les autres parutions de l'époque, est plutôt tournée vers la nouveauté, dédiée à un art contemporain, et on en trouve difficilement le contrepoint dans les médias. Cela correspond à un renouveau de la presse artistique dans les années soixante-dix, symptomatique d'une évolution du monde de l'art et de sa critique. A ce titre, la fin des magazines bien-pensants d'après-guerre au profit de revues plus contemporaines et la rupture induite dans le schéma de réception s'avèrera tout autant significative des mentalités d'alors.

Pour finir, il nous faut préciser qu'à tous ces périodiques, dépouillés de façon systématique pendant chaque période d'exposition, sont venus s'ajouter des articles issus d'autres publications, trouvés au détour de boîtes d'archives⁴³ regroupant des coupures de presse.

LES TABLEAUX : CONTEXTE VISUEL DE LA RECEPTION

L'étude de la réaction des critiques permet d'identifier les rejets, les compréhensions, mais aussi les reconstructions et d'ainsi pouvoir cerner et analyser les mécanismes d'acculturation et de rejet du Pop'Art par la critique d'art et son milieu. Il en est de même pour l'analyse des catalogues d'exposition qui permet d'identifier quel angle de promotion est utilisé par les exposants. Ces stratégies, une fois identifiées, soulèvent la question de l'« adaptation » et de la « légitimation », deux notions qu'il convient de définir.

⁴³ Les dossiers d'artiste de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Jim Dine et Andy Warhol, Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky.

Dans son étude sur l'américanisation, Pascal Ory estime l'adaptation – dans le contexte d'une entreprise d'acculturation – comme « l'étape la plus complexe, et sans doute la plus riche de signification » et la définit comme « adapter une production non-américaine aux standards américains au motif que ceux-ci domineraient tel ou tel marché »⁴⁴. Il donne donc une définition de l'adaptation selon des mécanismes hégémoniques : l'adaptation existe sous la pression d'une culture étrangère et se distingue ainsi de la notion de « métissage » utilisée par Serge Gruzinski, qui suppose l'égalité entre les deux cultures⁴⁵. Cependant, il semble qu'un entre-deux est également possible et qu'une adaptation puisse s'exercer, en France, sur un objet américain. Deux raisons peuvent expliquer cela et tout d'abord la rencontre d'une forte résistance émise à l'encontre des Etats-Unis par la culture dans laquelle ils essaient de s'implanter. Ainsi, dans le cas de la France, où la résistance à l'américanisation est forte dans le domaine de l'art en raison du statut de capitale des Arts de Paris, il se peut qu'aux côtés de mécanismes de rejet aient été mis à l'œuvre des moyens d'adaptation, pour que la culture d'accueil ne disparaisse pas. Une deuxième raison à l'existence d'une telle adaptation serait la volonté de passeurs culturels, et donc la mise en place de stratégies visant à mêler l'objet culturel étranger à la culture d'accueil afin d'en garantir une bonne réception.

Cette idée selon laquelle l'adaptation pourrait être une stratégie, consciente ou non, de la part des passeurs culturels dans le but de modeler un objet étranger à la culture nationale invite à considérer dans un second temps l'existence d'un « processus de légitimation ». Cette notion est extrêmement connotée dans le champ de la sociologie, où elle est utilisée pour décrire le fait que la légitimité n'est pas une donnée *a priori* et immuable, mais repose sur un processus de construction et de confirmation notamment à travers un travail d'argumentation.

Cette notion de légitimité est majoritairement employée dans un contexte politique et sert notamment à l'explication des mécanismes de pouvoir tels qu'ils sont mis en œuvre et incarnés par l'Etat. A la suite des travaux de Pierre Bourdieu, la légitimité renvoie également à ce que le sociologue a appelé la « culture légitime », construite par l'éducation et qui représente le savoir admis selon un consensus axiologique par la société⁴⁶. C'est de cette notion dont nous nous rapprochons en choisissant d'utiliser ici l'idée de « légitimation », ainsi en matière de transfert

⁴⁴ Pascal ORY, « "Américanisation" : le mot, la chose et leurs spectres », art. cité, p. 140.

⁴⁵ Louise BENAT-TACHOT, Serge GRUZINSKI (dir.), *Passeurs culturels*, op. cit.

⁴⁶ Pierre BOURDIEU, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

culturel cela suppose qu'il faille modeler un objet – en l'occurrence ici le Pop'Art – pour le rendre « légitime » ; le faire entrer dans les cercles de la culture admise.

Nous retrouvons alors l'idée d'une adaptation, – Bourdieu parle d'« appropriation »⁴⁷ – mais cette fois en terme sociaux : les consommateurs de biens culturels, pour comprendre et surtout intégrer la culture dite « légitime », doivent se l'approprier. Ainsi, dans le contexte d'une acculturation, l'étape des passeurs culturels, qui adaptent l'objet culturel à son contexte, est essentielle pour sa diffusion dans la société.

Dans cette optique, l'utilisation des catalogues comme objet d'analyse apparaît une source d'autant plus importante et prometteuse car, en livrant le point de vue institutionnel, ils nous permettent de voir s'il y a ou non la recherche d'une adaptation à un public français. Cela peut être vu également au travers des tableaux que les galeristes ou commissaires choisissent d'exposer. En effet, il n'y a rien d'objectif dans l'accrochage d'un tableau et les choix opérés, notamment par Ileana Sonnabend, opératrice principale de l'introduction du Pop'Art à Paris, nous permettent de saisir d'une meilleure façon la stratégie de communication définie dans le catalogue et dont les tableaux sont le support. Ils sont également l'occasion de comprendre le contexte visuel de la réception. Cette approche, mettant en lumière l'aspect du Pop'Art qui est présenté au public, contribue à l'enrichissement de l'analyse de la réception dans la presse.

L'intégration des tableaux comme objets de recherche, inclut davantage cette recherche dans une histoire culturelle de l'art par l'utilisation d'objets d'histoire de l'art pour les inscrire dans le champ de l'histoire culturelle et de son précepte « tout est source »⁴⁸. En identifiant la présentation, dans les lieux d'expositions, de tableaux neutres ou subjectifs, figuratifs ou à tendance abstraite, anciens ou récents, nous pourrions comprendre les motifs d'appréciation, de valorisation ou de dénigrement déployés par la critique dans la presse, et ainsi définir la ligne d'appréciation autour de laquelle s'axe l'appréciation du Pop'Art, à un moment de domination de l'abstraction et de mise à mal du statut de Capitale des Arts de Paris par New York.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Tel qu'il fut énoncé par Pascal Ory dans *L'histoire culturelle* (3^e éd.), Paris, PUF, 2004 rééd. 2011, pp. 45 – 47.

De l'arrivée à la consécration : une étude des jalons de la réception

Cette recherche est donc guidée, dans un premier temps, par la volonté d'analyser les étapes de l'habilitation des artistes du Pop'Art américain dans le Paris critique et artistique en crise des années soixante, afin d'identifier dans quelle mesure la situation parisienne pu influencer sur la réception du Pop'Art et réciproquement. Dans un deuxième temps, par l'étude précise des mécanismes de l'introduction de ces artistes, nous souhaitons identifier les différences de réception entre le mouvement Pop'Art et l'individu *pop artist*, afin d'évaluer les influences mutuelles et déterminer si l'individu prend le pas sur le collectif, à un moment où le statut des avant-gardes en tant que groupe se renverse.

Ces questions demandent l'articulation de notre propos autour d'un plan en trois parties chronologiques, correspondant à trois grands moments de réception du Pop'Art, en partant de l'origine de cette introduction pour aboutir à la reconnaissance formelle de ses artistes.

Dans une première partie nous allons ainsi débiter notre étude sur les premiers temps du Pop'Art à Paris, à partir de 1959. Ceux-ci ne furent pas le fait des *pop artists* eux-mêmes mais de ceux qui furent considérés comme leurs initiateurs ; les « néo-dadaïstes » Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Ces premiers pas effectués au travers d'évènements artistiques collectifs et individuels sont discrets mais nous permettent d'appréhender une première visibilité par la critique de ces artistes ainsi que d'identifier le contexte d'introduction de ces précurseurs à Paris (Chapitre I).

Leur introduction commence à se structurer en 1962, avec l'arrivée de la Galerie Sonnabend à Paris. Principal relais de l'art new-yorkais en Europe et point de contact d'un réseau d'artistes, de critiques et de personnalités du monde de l'art, elle figure comme le principal « passeur culturel » du Pop'Art. Son ouverture, avec les expositions de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, leur confère un nouveau contexte de réception, axé sur une communication solide au travers de publicités et de catalogues enrichis. Par son action, la galerie participe à leur conférer une première reconnaissance qui pave la voie à l'introduction du Pop'Art (Chapitre II).

Après l'étude de ces précédents, nous pourrions, dans une deuxième partie, faire porter l'objet de notre étude sur le Pop'Art en tant que tel, en nous focalisant sur 1963 et 1964, deux années consécutives qui cristallisent les enjeux autour de l'arrivée du Pop'Art sur la scène artistique européenne.

Le mouvement arrive à Paris en 1963, par le biais de la Galerie Sonnabend. Présenté à la suite des néo-dadaïstes, il leur oppose une radicale nouveauté tout en s'inscrivant à leur suite. L'année 1963 est un moment-clé de l'exposition du Pop'Art puisque les artistes affiliés au mouvement exposent seuls ou dans des présentations « Pop'Art » ce qui nous permet d'étudier des approches individuelles et collectives différenciées (Chapitre III).

A la suite de cette introduction en galerie, en 1964, le Pop'Art fait son entrée dans deux événements majeurs de la scène artistique parisienne puis mondiale ; le Salon de Mai et la Biennale de Venise. Cette intégration déclenche l'agitation du monde de l'art parisien puis se transforme en véritable scandale lorsque Robert Rauschenberg, représentant des Etats-Unis et vedette du « Pop Art Show », est désigné comme le lauréat du Grand Prix de Peinture de Venise. Ces éléments érigent l'année 1964 comme l'acmé du rejet du Pop'Art, ce qui nous permet d'étudier le basculement critique qui a alors lieu et les enjeux à la fois esthétiques et politiques qui sont mobilisées lors de ces événements (Chapitre IV).

Dans une troisième et dernière partie nous nous pencherons sur la progressive habilitation puis légitimation du Pop'Art, qui fait, par le biais des individus, son entrée au musée.

Ainsi, nous nous intéresserons aux conséquences du scandale de 1964 sur la réception du Pop'Art en tant que groupe, mais aussi pour chacun de ses individus. Pour ce faire, nous mettrons l'accent sur les mécanismes qui amènent le mouvement et Robert Rauschenberg, cibles des haines des critiques, à entrer au musée en 1968, quatre ans après Venise. Cette habilitation rapide nous encourage à nous focaliser sur le dispositif discursif qui encadre le Pop'Art, à la suite de 1964, afin de cerner les évolutions et les modes de valorisation auxquels fait appel la critique (Chapitre V).

Pour finir, nous étudierons les discours qui accompagnent l'entrée des *pop artists* au musée, dans une typologie qui ne se voudra pas exhaustive mais le reflet et la conclusion de l'évolution jusque-là analysée. Nous porterons alors notre attention sur la double rhétorique d'habilitation et d'historicisation à l'œuvre lors de l'institutionnalisation des *pop artists* à partir des années 1970 (Chapitre VI).

PREMIERE PARTIE

1959 – 1963

LES PREMICES DU POP'ART

A PARIS :

La timide percée néo-dadaïste

Ce néo-Dada qui se nomme maintenant Nouveau Réalisme, Pop'Art, assemblage... [...] Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté.

Lettre de Marcel Duchamp à Hans Richter, Paris, 10 novembre 1962.

Introduction

Ces premiers pas de la seconde génération de l'avant-garde artistique américaine à Paris se font dans un contexte de large retard des Français dans la réception et la reconnaissance de l'art américain. Avant les années soixante, il n'y eut que deux grandes expositions d'art américain en France : l'une en 1938 et la seconde en 1955, toutes deux dédiées à un art américain d'avant-guerre, généralement regardé avec condescendance par les Français qui voyaient le plus souvent en celui-ci une pâle copie de la production des avant-gardes européennes et françaises.

Ce n'est qu'avec la mort de Jackson Pollock, en 1956, qu'une forme d'avant-garde américaine est enfin reconnue par les Français et que l'expressionnisme abstrait est considéré comme un mouvement faisant partie intégrante de l'histoire de l'art contemporain⁴⁹. C'est seulement en 1959, alors que Jasper Johns et Robert Rauschenberg sont exposés au MoMA lors de l'exposition « Sixteen Americans »⁵⁰ et que les premières œuvres de Jasper Johns sont exposées à Paris, que le Musée National d'Art Moderne consacre pour la première fois une exposition à l'Ecole de New York avec « Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine »⁵¹.

Quelle compréhension les Français ont-ils pu avoir du Pop'Art alors que l'expressionnisme abstrait leur était présenté comme la dernière nouveauté artistique américaine et que l'abstraction dominait la création contemporaine ? C'est en partie pour répondre à cette

⁴⁹ Jean-Paul AMELINE, « Comment les *Combines* de Rauschenberg ont conquis l'Europe : essai d'histoire culturelle (1958 – 1964) » dans *Robert Rauschenberg Combines*, Jean Paul AMELINE ed., (cat. expo. Paris, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou, 11 octobre 2006 – 15 janvier 2007), Paris, MOCA/Editions du Centre Pompidou, 2006, pp. 287 – 305.

⁵⁰ *Sixteen Americans*, Dorothy Canning MILLER ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 16 décembre 1959 – 17 février 1960), New York, MoMA, 1959.

⁵¹ *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Sam HUNTER ed., (cat. expo. Paris, Musée National d'Art Moderne, 16 janvier – 15 février 1959), Paris, MNAM, 1959.

question que, dans cette première partie, l'étude se focalisera avant tout sur les toutes premières expositions des artistes américains de la nouvelle génération de l'avant-garde américaine, ceux que la critique qualifie de « néo-dadaïstes ». Ce premier temps a été défini ici comme débutant en 1959, avec l'exposition de Jasper Johns, premier « néo-dadaïste » à présenter ses toiles à Paris, pour s'achever courant 1963, avant que ne soient présentés pour la première fois les artistes se réclamant du Pop'Art et avec la dernière exposition « néo-dada » : celle de Jim Dine, au printemps 1963.

Ces premières expositions « néo-dada », à l'heure où le Pop'Art n'existe pas encore, incarnent par leur retour à la figuration un possible renouveau de l'art américain. Avec, après leur présentation épisodique, l'arrivée de la Galerie Sonnabend qui devient le passeur culturel de cet art, le « néo-dada » revêt aussi une autre dimension. Etant placés en amont des expositions Pop'Art qui ont lieu à la galerie à partir de 1963, les néo-dadaïstes primo-arrivants font figure de pionniers du Pop'Art. Leur lecture par la critique pose ainsi les fondations de la compréhension de cette nouvelle figuration américaine.

De cette première lecture dépend l'architecture globale du discours qui est formulé par la suite sur le Pop'Art, puisque les critiques d'art commencent dès lors à se forger une idée de la nouvelle figuration américaine mais aussi car, bien plus tard, c'est la parole de ces critiques, érigés en « spécialistes », que nous sommes susceptibles de retrouver dans les discours plus institutionnalisés.

L'étude de cette première réception est donc capitale puisqu'elle est la première étape d'une diffusion du Pop'Art et permet ainsi de comprendre l'évolution de la compréhension de cet art lorsque celui-ci gagne peu à peu de nouveaux cercles de réception, jusqu'à atteindre le large public.

C'est pourquoi nous avons pour ambition, dans cette première partie, de saisir la réception et les modes de valorisation à l'œuvre à ce moment originel pour l'accueil du Pop'Art en France qu'est 1959 – 1963. Pour ce faire, nous avons divisé celui-ci de façon diachronique, en deux chapitres : d'abord, l'arrivée sporadique, altérée et discrète du nouvel art américain puis, sa présentation continue et soutenue, avec l'arrivée de la Galerie Sonnabend à Paris.

Chapitre I – Au tournant des années 60 : émergence du néo-dadaïsme sur la scène artistique parisienne

L'arrivée en Europe et plus précisément à Paris d'artistes répondant au nom de « néo-dadaïstes » ne peut être perçue de façon anodine. En parlant de « néo-dadaïsme », le spectre du mouvement Dada est invoqué et les artistes qui y sont affiliés sont placés directement dans un héritage européen et une pratique artistique avant-gardiste et subversive. « DaDa », né en 1916, est un mouvement d'envergure européenne qui fut théorisé, entre autres, par Hugo Ball et Tristan Tzara. Il se base sur la remise en cause du monde de l'art, de ses conventions et de la société dans son ensemble en exaltant l'ordinaire mais aussi au travers de l'ironie et la dérision⁵².

L'idée de dadaïsme, en plus de représenter un profond ancrage européen, revêt une forte valeur politique. Dans ce contexte, il est intéressant d'étudier l'arrivée des artistes américains « néo-dadaïstes » à Paris et dans quelle mesure cette dénomination mais aussi cette identité proche du dadaïsme pu influencer sur leur réception, comment elle fut perçue et appréhendée par la critique. Ainsi nous interrogeront l'identité dadaïste et surréaliste dans le travail de Jasper Johns et Robert Rauschenberg et sa transposition dans le contexte français. Dans un deuxième temps, au travers de l'étude de la réception critique dans la presse, nous analyseront les premières lectures de cet art nouveau afin de définir une première identité, celle qui prépare le Pop'Art .

1. Entre « néo-dada » et surréalisme : le flou formel des premières présentations

Lorsque Robert Rauschenberg et Jasper Johns, les premiers artistes de ce qui n'est pas encore alors intitulé Pop'Art arrivent à Paris, c'est par un biais américain : les premières expositions sont organisées avec le concours de Léo Castelli, leur galeriste à New York, ou encore Marcel Duchamp, artiste surréaliste français émigré à New York.

⁵² Gérard DUROZOI, *Dada et les arts rebelles*, op. cit.

Avant d'être considérés comme les initiateurs du Pop'Art, ils sont qualifiés de « néo-dadaïstes » : ce terme, utilisé aux Etats-Unis, voyage avec eux jusqu'en France où il revêt une signification encore plus profonde, faisant écho à un berceau artistique européen voire français.

Afin de comprendre le mode d'introduction de cette forme d'art radicalement différente du paysage visuel d'alors – largement dominé par l'abstraction –, nous allons reconstituer dans un premier temps, monographies, catalogues et photographies à l'appui, ses premières expositions. Ceci nous permettra également de saisir le contexte de réception dans lequel les nouveaux figuratifs américains furent présentés dans la capitale française et leur première caractérisation formelle par la critique.

A. LE MOT QUI CARACTERISE LA CHOSE : « NEO-DADAÏSME », A LA CROISEE DES ETATS-UNIS ET DE L'EUROPE

La fin des années cinquante marque aux Etats-Unis le retour à la figuration : après plus de dix ans d'hégémonie abstraite, les héritiers de l'expressionnisme abstrait, à la recherche de nouvelles formes artistiques d'expression, se prennent d'intérêt pour l'objet, sous toutes ses formes. Fragmenté ou entier, matériau brut ou mobilier issu du quotidien, parfois même sonore ou lumineux, l'objet est intégré à la toile⁵³.

Deux peintres sont à l'époque les figures marquantes de cette nouvelle initiative : il s'agit de Robert Rauschenberg et de Jasper Johns. Robert Rauschenberg est l'aîné ; né en 1925 à Port Arthur, Texas, après avoir commencé ses études au Kansas Art Institute il part les poursuivre à l'Académie Julian de Paris en 1948. L'année suivante, il rentre aux Etats-Unis où il intègre le Black Mountain College, une université expérimentale de Caroline du Nord, sous la direction du peintre abstrait minimaliste Josef Albers. Il y retourne en 1951 pour deux années, après avoir étudié à l'Art Student League de New York et y fait la connaissance d'artistes avant-gardistes tels que le musicien John Cage et le danseur Merce Cunningham dont il reste très proche, participant régulièrement à leurs spectacles ou happenings. C'est également en 1951 qu'à lieu sa première exposition monographique, à la Betty Parsons Gallery où sont montrées ses premières

⁵³ Marco MENEGUZZO (dir.), *L'art au XXe siècle. II – L'art contemporain*, Paris, Hazan, 2007, p. 39.

peintures monochromes dans lesquelles il intègre des matériaux puis des objets⁵⁴. En 1954, il rencontra dans son immeuble Jasper Johns, fraîchement revenu de son service pendant la Guerre de Corée⁵⁵. Né à 1930 à Augusta, Géorgie, Johns étudia l'art à l'Université de Caroline du Sud avant de partir pour New York où il s'inscrit à la Parsons School of Design en 1949. Lorsqu'il revient à New York en 1954, il se remet à l'art, sous l'influence de Rauschenberg et de ses amis Cage et Cunningham⁵⁶. Les deux peintres s'attachent à faire évoluer la peinture abstraite dont ils sont issus ; à cette époque, les monochromes de Rauschenberg deviennent *combine-paintings*. Ce terme, inventé par l'artiste, correspond à sa volonté de combler l'espace entre l'art et la vie⁵⁷ et décrit dans ce sens des tableaux dans lesquels Rauschenberg mêle des objets du quotidien à sa toile, sur un fond à tendance abstraite, créant ainsi des œuvres à la limite de la sculpture. Jasper Johns quant à lui, à partir d'une technique abstraite, dessine des éléments figuratifs très simples tels que des chiffres, des mots, des cibles, le drapeau américain ou encore la carte des Etats-Unis. Son travail est repéré en 1958 par Léo Castelli lors d'une des visites du marchand à l'atelier de Rauschenberg : enthousiaste, il expose dans l'année les toiles de Jasper Johns lors d'une exposition monographique à sa galerie. Le jour du vernissage le conservateur en chef du MoMA, Alfred Barr, achète aussitôt deux œuvres dont l'une, *Target with plaster casts*, est par ailleurs choisie pour illustrer la couverture d'*Artnews*⁵⁸. Aux côtés d'une dizaine d'autres articles parus à cette occasion, ce compte-rendu contribua à la bonne fortune de l'exposition, qui fut un franc succès⁵⁹.

La renommée montante de Jasper Johns et Robert Rauschenberg et la proximité de leurs recherches artistiques leur valut, au tout début des années soixante, de se trouver assemblés par la critique américaine Barbara Rose, sous un même titre aux côtés d'Allan Kaprow et Cy

⁵⁴ Branden Wayne JOSEPH, «White on White » dans *Critical Inquiry*, Vol. 27, n°1, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 90 – 121.

⁵⁵ Mary Lynn KOTZ, *Rauschenberg, Art and Life*, Harry N. Abrams, New York, 1990.

⁵⁶ *Jasper Johns : a retrospective*, Kirk VARNEDOE ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 20 octobre 1996 – 21 janvier 1997), New York, MoMA, 1996.

⁵⁷ « La peinture a ses rapports avec la vie et avec l'art, [...] J'essaie d'agir dans la brèche qui les sépare », paroles citées par Lawrence Alloway dans *Rauschenberg*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1er – 16 février ; 20 février – 9 mars 1963), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1963.

⁵⁸ Dans *Artnews*, Vol. 56, n°9, janvier 1958, à l'occasion de l'article de Fairfield Porter, « Jasper Johns ».

⁵⁹ *Jasper Johns–35 Years–Leo Castelli*, Susan BRUNDAGE ed., (cat. expo. New York, Leo Castelli Gallery, 8 janvier – 6 février 1993), New York, Harry N. Abrams, 1993.

Twombly : celui de « néo-dadaïstes ». La technique des artistes, mêlant une peinture plus ou moins abstraite à l'assemblage, est alors à cheval entre l'abstraction des expressionnistes tels que Pollock, Kline, Gorky ou Rothko, et l'approche Duchampienne ou Dadaïste de l'art qui voit dans les objets du quotidien des œuvres artistiques. La difficulté de définition de cet art, à mi-chemin entre l'abstraction et la figuration, engendra la nécessité d'inventer un nouveau mot, pour approcher au plus près la vérité plastique des œuvres.

La proximité entre les méthodes de Jasper Johns et Robert Rauschenberg et celles de dadaïstes européens comme Kurt Schwitters – l'un des premiers à pratiquer l'assemblage – conduit les critiques, à la suite de Barbara Rose, à assimiler et affilier les différents artistes. L'exposition qui eut lieu en novembre 1961 au Museum of Modern Art de New York, en est l'évènement symbolique : sous le titre « The Art of Assemblage », le conservateur William Chapin Seitz présente la nouvelle génération « néo-dadaïste » et les grands noms de Dada et du surréalisme. Ainsi, Robert Rauschenberg, Jasper Johns et d'autres artistes affiliés à la mouvance « néo-dadaïste » tels que Richard Stankiewicz ou Robert Indiana se trouvent exposés aux côtés de René Magritte, Marcel Duchamp, Dennis Oppenheim, Joseph Cornell et Kurt Schwitters⁶⁰. Ces derniers apparaissent alors comme les véritables pères spirituels de cette nouvelle tendance artistique qui érige la réalité au centre de l'œuvre.

Au tournant des années soixante, les galeristes new-yorkais et notamment Leo Castelli, représentant de la nouvelle génération d'artistes américains, commençaient à entreprendre la promotion de leurs artistes en Europe. Témoins des nouvelles créations artistiques américaines dans les années cinquante, ils souhaitent trouver l'artiste qui pourra rencontrer le succès auprès des européens, la relève de Jackson Pollock, le symbole du deuxième âge de l'art américain ainsi que du dynamisme de l'art outre-Atlantique. Le vivier néo-dadaïste semblait alors offrir le candidat idéal à cette entreprise : un artiste naturellement lié à l'Europe de par ses héritages artistiques. Ce néologisme déplace les nouveaux artistes américains de leur berceau expressionniste abstrait réel pour les placer dans une filiation purement européenne tout en injectant un contenu politique aux œuvres car Dada, comme le surréalisme, furent basés sur une certaine remise en cause du monde de l'art.

⁶⁰ *The Art of Assemblage*, William Chapin SEITZ ed., *op. cit.*

Ce terme américain ne semble cependant pas très populaire à Paris : peu usité, nous en retrouvons la première occurrence en mai 1961, soit deux ans après la première exposition « néo-dadaïste » de Jasper Johns. Nous le devons à Michel Ragon qui, dans l'hebdomadaire *Arts*, reste sceptique quant à la pertinence de cette formule pour qualifier les œuvres de Robert Rauschenberg : « Néo-dadaïsme, me dira-t-on »⁶¹.

Il convient de remarquer que Ragon, premier à utiliser ce mot, est certainement aussi celui qui l'importe en France : en 1958 il effectua un voyage à New York au cours duquel il eut l'occasion de rencontrer Jasper Johns et Robert Rauschenberg et de visiter leurs ateliers. Ils lui furent présentés par leur marchand, Léo Castelli, comme les représentants de la nouvelle vague artistique américaine, renommée « néo-dadaïste » par les critiques new-yorkais. C'est ainsi tout naturellement que Michel Ragon réutilise ce terme à l'occasion de son article dans *Arts* mais aussi avec une pointe de réserve ; par l'emploi du « me dira-t-on », il se décharge de toute responsabilité quant au choix de la formule. Cette distance peut être liée au sens que revêt la qualification « néo-dadaïste » dans l'imaginaire new-yorkais puisque cette filiation y a pour effet de nier l'originalité des artistes en les plaçant dans l'héritage des avant-gardes européennes. Le rappel de la proximité avec le dadaïsme fut même un argument de dévalorisation du travail de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, transformant leur nouveauté en plagiat⁶². Michel Ragon, vantant dans son article Robert Rauschenberg, artiste « nouveau » ne peut d'abord souffrir un tel jugement.

B. 1959 : INTRODUCTION SURREALISTE DE JASPER JOHNS ET ROBERT RAUSCHENBERG A LA CRITIQUE PARISIENNE

Si l'attention ne fut pas vraiment portée sur leur caractère « néo-dadaïste » dans les premiers temps, néanmoins, lorsque Jasper Johns et Robert Rauschenberg arrivèrent en France, leur lien au surréalisme fut particulièrement prégnant puisqu'en 1959, année de leur première

⁶¹ Michel RAGON, « L'avant-garde », *Arts*, n°821, 10 – 16 mai 1961, p. 7.

⁶² Selon Laurie Monahan. Voir « Cultural Cartography : American Designs at the 1964 Venice Biennale » dans Serge GUILBAUT (dir.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 405.

présentation à Paris, tous deux se trouvent exposés au sein d'une grande exposition surréaliste, aux côtés de personnalités du mouvement.

De décembre 1959 à janvier 1960, se tient à la Galerie Daniel Cordier *l'Exposition internationale du Surréalisme 1959 – 1960 (E.R.O.S)* à laquelle participent Jasper Johns avec sa toile *Target* (1958) mais également Robert Rauschenberg qui expose une œuvre intitulée *The Bed* (1955). Ce dernier avait été présenté à Paris pour la première fois seulement deux mois auparavant, en octobre 1959, lors de la première Biennale de Paris, où plusieurs de ses *combine-paintings* avaient été montrés au public. Tandis qu'au début de l'année, Jasper Johns avait fait l'objet d'une exposition monographique à la Galerie Rive Droite.

La participation des deux jeunes artistes américains à cette prestigieuse exposition coordonnée par André Breton et l'écrivain et critique d'art José Pierre, se fit sur la suggestion de Marcel Duchamp⁶³. Celui-ci avait pris connaissance du travail de Jasper Johns et Robert Rauschenberg à New York, où il vit depuis le début de la Première Guerre Mondiale, et en avait apprécié la nouveauté. Les artistes figurent alors parmi les « invités », seuls représentants de la nouvelle mouvance artistique américaine, et exposent aux côtés des grands noms du surréalisme et du dadaïsme tel que Salvador Dalí, Man Ray, Meret Oppenheim ou encore Marcel Duchamp. Cette exposition est par ailleurs un réel événement pour le monde de l'art d'alors et attira de nombreux critiques, ce qui contribua à nouer un lien entre les surréalistes et le travail de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, à un moment où, en France, on ne parle pas encore de « néo-dadaïsme » à leur sujet.

Ceci est surtout vrai pour Robert Rauschenberg qui focalisa considérablement l'attention des critiques français avec le *combine-painting The Bed*, œuvre qui fut mise en valeur de façon particulière dans l'exposition au travers de son accrochage : valorisée par la lumière et installée au fond d'un couloir appelé la « Grotte de l'amour », elle en incarne l'aboutissement prosaïque (cf. Figure 1).

Jasper Johns bénéficia quant à lui d'un accrochage plus effacé, *Target* ayant été accrochée simplement sur le mur, aux-côtés des œuvres des autres artistes et surtout derrière l'impressionnant *Festin* (1959) de Meret Oppenheim (cf. Figure 2). La toile, à dominante rouge, se fondait par ailleurs extrêmement bien dans le décor, certains des murs de la Galerie Daniel Cordier ayant été repeints dans un rouge similaire pour l'occasion. Seule la cible jaune et bleue

⁶³ *Jasper Johns : a retrospective*, Kirk VARNEDOE ed., *op. cit.* p. 166.



Figure 1. *L'Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*, avec *The Bed* (1955) de Rauschenberg. Photographie d'Henri Glaeser ; Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky © ADAGP, Paris, 2005.



Figure 2. *Target* (1958) de Jasper Johns derrière le *Festin* (1959) de Meret Oppenheim lors du vernissage de *L'Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*. Photographie de Roger Van Hecke © Roger Van Hecke.

ressortait de façon vive, cependant de façon moins marquante que le lit de Rauschenberg, véritablement imposé comme une des œuvres marquantes de l'exposition de part sa position au sein de l'accrochage. Ainsi en 1961, dans les lignes du quotidien *Combat*, José Pierre remarque que l'« on se souvient encore du "Lit" qu[e Rauschenberg] avait montré lors de l'Exposition internationale du Surréalisme en décembre 1959 : l'un des objets les plus provocants de cette manifestation »⁶⁴.

Cette exposition participa à la renommée naissante des deux artistes mais surtout à celle de Robert Rauschenberg. En effet, l'exposition de *The Bed* à la Galerie Daniel Cordier en cette fin d'année 1959 permit à l'artiste d'entrer de façon plus marquante dans les esprits des critiques français. Surtout, l'exposition *E.R.O.S* participa à renforcer le lien artistique entre les surréalistes et les deux Américains.

Ceux-ci n'étaient alors pas encore considérés comme des néo-dadaïstes, cependant une filiation réelle apparaît lors de cette exposition car ils y sont présentés comme des artistes surréalistes qui suivent la voie des maîtres européens. Ils apparaissent à la critique française comme issus du terreau surréaliste, Duchampien et dadaïste et cette première appréhension du travail de Jasper Johns et Robert Rauschenberg est fondamentale car il s'agit d'une des bases sur lesquelles leur compréhension par la critique s'ancre.

⁶⁴ José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, n°79, 5 juin 1961, p. 2.

C. 1959 - 1961 : PREMIERES EXPOSITIONS PERSONNELLES, AMORCE D'UNE DEFINITION FORMELLE PARTICULIERE

Jasper Johns fut le premier de la nouvelle génération d'artistes américains à être exposé en Europe. Suite au grand succès qu'obtint Léo Castelli lors de l'exposition des œuvres de Jasper Johns qu'il organisa dans sa galerie new-yorkaise en 1958, le marchand choisit de faire voyager cette exposition vers l'Europe et notamment à Paris, où l'on retrouve en 1959, presque les mêmes toiles issues des séries *Flags*, *Targets* et *Numbers*⁶⁵ qu'à New York lors d'une exposition monographique à la Galerie Rive Droite de Jean Larcade. *Target* (cf. Figure 3), présentée à l'*Exposition internationale du Surréalisme*, y est exposée à nouveau, faisant office de rappel mais aussi établissant le lien avec l'exposition surréaliste pour les critiques qui s'y étaient rendu. Cette première exposition enregistra un faible retentissement parmi la critique parisienne : seuls deux courts articles parus dans *Arts et Lettres françaises* ont pu être retrouvés et elle ne fut pas non plus un succès marchand⁶⁶, donnant raison à Kirk Varnedoe qui la décrit comme passée « virtuellement inaperçue »⁶⁷.



Figure 3. *Target*, 1958.
Huile et collage sur toile. 91.44 x 91.44 cm
Collection de l'artiste

Malgré cet accueil réservé, Jean Larcade organisa avec Leo Castelli une deuxième exposition personnelle de Jasper Johns à la Galerie Rive Droite, du 13 juin au 12 juillet 1961 intitulée « JASPER JOHNS peintures & sculptures & dessins & lithos ». Y furent présentés des

⁶⁵ Constat fait à partir de *Jasper Johns : a retrospective*, Kirk VARNEDOE ed., *op. cit.* p. 164 et Georges BOUDAILLE, « JASPER JOHNS », *Lettres françaises*, n°759, 5 – 11 février 1959, p. 11.

⁶⁶ *Paris – New York*, Pontus HULTEN ed., (cat. expo. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1er juin – 19 septembre 1977), Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, p. 177.

⁶⁷ « virtually unnoticed except for a few short reviews » dans *Jasper Johns : a retrospective*, Kirk VARNEDOE ed., *op. cit.* p. 164.

tableaux de la série des *Numbers* ainsi que des sculptures en bronze d'objets usuels⁶⁸ et selon le titre, il semble que la variété des supports et des prix eut cette fois la priorité. En faisant le choix de montrer les sculptures et les dessins de Jasper Johns, Jean Larcade et Léo Castelli mirent en exergue un nouvel aspect de l'œuvre du peintre, plus artiste dans le sens où on le montre toucher à la matière, que ce soit un crayon ou le bronze avec lequel il fit ses sculptures. Malgré cette présentation de l'artiste sous un nouveau jour, cette exposition fut accueillie de façon tout aussi confidentielle que la première ; seul un article succinct de Michel Ragon pour *Arts* a pu être relevé ainsi qu'un article de Pierre Restany dans *Cimaise*⁶⁹.



Figure 4. *Pilgrim*, 1960. Huile, crayon, papier, papier imprimé et tissu sur toile avec chaise en bois peinte. 201,30 x 136,84, 47,31 cm.

Hamburger Kunsthalle, Collection Onnasch.

Robert Rauschenberg quant à lui, suite à l'*Exposition internationale du Surréalisme*, acquit progressivement une réputation dans le milieu artistique parisien, notoriété qui prend de l'ampleur suite à sa première exposition monographique à Paris, un an et demi plus tard, en avril-mai 1961, de nouveau à la Galerie Daniel Cordier. Comme les expositions de Jasper Johns, cette première présentation monographique fut organisée en partenariat avec Léo Castelli ; douze nouveaux *combine-paintings* sont alors présentés au public.

Devant ces toiles, l'ampleur du travail de Rauschenberg, son sens matériel et sa teneur véritable ont pu être montrés au public. De très grande taille, elles incorporent toutes de façon plus ou moins spectaculaire des éléments du quotidien dans la toile :

c'est notamment le cas de *Allegory* (1959-60) à laquelle un parapluie est inséré et surtout *Pilgrim* (1960), qui intègre une chaise (cf. Figure 4). En dehors du caractère dadaïste de ces toiles dont la composition repose sur l'assemblage, la présence de *Trophy II* (1960), une toile destinée au

⁶⁸ Conclusions tirées d'après Michel RAGON, « Plus vrai que nature », *Arts*, n°827, 21 – 27 juin 1961, p. 7 et appuyées par l'affiche de l'exposition et son titre.

⁶⁹ *Ibid.* et Pierre RESTANY, « Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun », *Cimaise*, n°55, juillet – août – septembre 1961, n.p.

couple Duchamp, figure un rappel du lien entre néo-dadaïsme et surréalisme. Ces toiles attirèrent la curiosité des artistes et des critiques français cependant, malgré les moyens mis en œuvre pour exposer ces douze toiles aux dimensions démesurées à Paris, l'exposition n'eut pas le succès escompté.

En effet, malgré quelques belles parutions – dont un grand article-interview dans *Arts* par son rédacteur en chef André Parinaud⁷⁰ – l'impact au niveau de la presse fut limité. La raison principale de ce modeste intérêt fut le contexte de crise qui régnait alors à Paris : le jour du vernissage de l'exposition eut lieu seulement quelques jours après le Putsch des Généraux à Alger. La mobilisation et surtout la peur qu'un évènement similaire se produise dans la capitale, vida Paris de ses habitants⁷¹. Ainsi, si l'on en croit Daniel Cordier, cette exposition fit surtout forte impression aux jeunes artistes français et européens, mais pas aux collectionneurs car rien ne fut vendu⁷². Michel Ragon, dans *Cinquante ans d'art vivant*, parle ainsi d'un « succès de scandale »⁷³.

Si l'exposition de Rauschenberg n'a pas engendré le choc souhaité, elle fut néanmoins érigée *a posteriori* par les acteurs du monde de l'art comme un marqueur essentiel de l'arrivée des nouveaux artistes américains en France. En témoigne cet extrait du catalogue de l'exposition *Paris – New York*, qui eut lieu Centre Pompidou en 1977 :

L'*Hommage à New York* de Jean Tinguely fut sans aucun doute pour l'Amérique l'évènement le plus spectaculaire venant d'Europe en ce début des années soixante. [...] Si l'on cherche un moment comparable et parallèle à Paris, il faut le trouver chez Daniel Cordier en 1961 avec la première exposition parisienne de Robert Rauschenberg.⁷⁴

Les articles retrouvés au sujet de cette exposition ne furent pourtant pas beaucoup plus nombreux ou longs que pour l'exposition de Jasper Johns. La différence majeure vient de la

⁷⁰ André PARINAUD, « Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, n°821, 10 – 16 mai 1961, p. 18.

⁷¹ Pierre ABRAMOVICI, *Le putsch des généraux. De Gaulle contre l'armée 1958 – 1961*, Paris, Fayard, 2011.

⁷² Alfred PACQUEMENT, « Leo Castelli, Daniel Cordier, Ileana Sonnabend: Le rôle des galeries » dans *Paris – New York*, *op. cit.*, pp.174 – 175.

⁷³ Michel RAGON, *Cinquante ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950 – 2000*, Paris, Fayard, 2001, p. 337.

⁷⁴ Alfred PACQUEMENT, « La première exposition Rauschenberg à Paris : Galerie Daniel Cordier, mai 1961 » dans *Paris – New York*, *op. cit.*, p. 580. On retrouve encore cette idée dans les contributions de Pontus Hulten et Alfred Pacquement dans le catalogue de l'exposition *Robert Rauschenberg Combines*, Jean Paul AMELINE ed., *op. cit.*

parution d'une interview faisant la Une d'*Arts*⁷⁵, alors l'hebdomadaire spécialisé en arts et culture le plus important avec *Lettres françaises*.

Rétrospectivement, de par l'importance des œuvres qui y ont été montrées, l'exposition de 1961 apparaît comme un moment-clé décisif, exceptionnel, qui a dû être un vrai choc et une grande surprise pour le public parisien. C'est ainsi que Pontus Hultén, dans sa préface du catalogue de l'exposition *Robert Rauschenberg Combines*, qui eut lieu au Centre Pompidou en 2006 se rappelle :

Lorsque les œuvres de Rauschenberg furent présentées pour la première fois en Europe, ce fut stupéfiant pour beaucoup de gens. J'ai vu la première exposition à Paris en 1961. C'était quelque chose de fort et de puissant. Je ne peux pas dire que ce fut une surprise pour moi. Je me disais plutôt : « Ah, quelqu'un a enfin fait ce qu'il fallait faire ».⁷⁶

Ce souvenir est repris plus loin dans le catalogue par Alfred Pacquement qui déjà en 1977, à l'occasion de *Paris – New York*, avait rappelé l'importance capitale de cette première exposition de Rauschenberg à Paris⁷⁷. Hiroko Ikegami, dans l'analyse qu'elle tente de faire du succès croissant de Rauschenberg à l'échelle mondiale, décrit elle-même cette exposition comme ayant eu un « succès immédiat et décisif »⁷⁸.

Cette arrivée discrète des nouveaux artistes de l'art américain est contraire à l'histoire habituelle de l'arrivée retentissante, choquante, de nouveaux artistes à Paris. D'autant plus que ces artistes commençaient à jouir d'une certaine notoriété aux Etats-Unis, surtout Jasper Johns, qui est finalement celui dont la réception de l'œuvre se fait la plus discrète. Après cette exposition, le peintre doit attendre seize ans avant de présenter à nouveau ses œuvres au public français dans le cadre d'une exposition monographique. C'est Rauschenberg, dont l'exposition suit celle de Johns à la Galerie Sonnabend, qui devient la figure de proue de la nouvelle génération d'artistes américains destinée à séduire l'Europe, le « nouveau Pollock »⁷⁹.

⁷⁵ André PARINAUD, « Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, art. cité.

⁷⁶ *Robert Rauschenberg Combines*, Jean Paul AMELINE ed., *op. cit.*, p. 285.

⁷⁷ Alfred PACQUEMENT, « La première exposition Rauschenberg à Paris : Galerie Daniel Cordier, mai 1961 », art. cité.

⁷⁸ Hiroko IKEGAMI, *The great Migrator : Robert Rauschenberg and the global rise of american art*, Cambridge, The MIT Press, 2010, p.29

⁷⁹ Alfred PACQUEMENT, *Paris – New York*, *op. cit.*, p. 27.

Ces premières expositions, qui ne sont plus axées sur le surréalisme mais bien sur l'art de l'assemblage et une nouvelle figuration née de l'abstraction, en dépit de leur impact modéré permettent d'introduire le « néo-dadaïsme » à Paris et auprès de la critique. Jasper Johns et Robert Rauschenberg qui, après 1963, sont considérés comme les pionniers du « Pop'Art » en tant que premiers artistes de la nouvelle génération, sont le socle sur lequel s'érige progressivement, au fil des années soixante, exposition après exposition, la réception du nouvel art « pop » à Paris.

Ainsi, ce terreau surréaliste que nous avons identifié, auquel Jasper Johns et Robert Rauschenberg furent rattachés et dans lequel ils débutèrent leur parcours parisien, possède une valeur d'importance. Cette insertion dans la culture européenne peut avoir constitué un élément d'appréciation comme, à l'exemple des Etats-Unis, participer au mépris de la critique pour un art qui prétend sortir du carcan de l'abstraction pour finalement tomber dans la reproduction d'un art d'avant-garde vieux d'un demi-siècle.

C'est pourquoi nous allons désormais nous attarder sur la réception critique de ces artistes, voir quelles lignes d'appréciation et de lecture commencent à se dessiner en ces premiers temps de la réception de la nouvelle génération d'art américain, qui ne possède pas encore le nom de « Pop'Art ». Au moment où commence à se construire un discours autour des artistes, leur technique, leurs qualités et leur personnalité, nous verrons quelle importance put prendre le lien dadaïste.

2. « *Allier à un esprit dadaïste un grand savoir pictural classique* »⁸⁰ : *enjeux autour de l'arrivée du néo-dadaïsme dans la réception critique*

Etudier la réception critique dans les parutions de l'époque, permet dans un premier temps de saisir l'impact de ces premières expositions mais également, dans un deuxième temps, de le qualifier.

⁸⁰ Michel RAGON, « L'art actuel aux Etats-Unis », *Cimaise*, n°3, janvier – mars 1959, p. 29.

Bien que ces premières expositions bénéficièrent d'un écho modeste, les quelques articles que nous avons retrouvés, généralement très courts, concis et neutres, nous renseignent sur les vecteurs, comme nous l'avons vu pour Michel Ragon, mais aussi sur la façon dont les premiers critiques ont vu puis apprécié – ou non – les œuvres de Robert Rauschenberg et Jasper Johns.

Nous constatons alors que cette réception est axée sur deux principaux points de jugement, somme toute assez conventionnels : d'une part, la forme et de l'autre, le fond. C'est sur cette lecture bifide que nous allons désormais faire porter l'analyse.

A. DADAÏSME ET SURREALISME, OU LA NOTION D'AVANT-GARDE

Sans être directement mentionné, le néo-dadaïsme est néanmoins sous-jacent d'un certain nombre de critiques, par la mention directe de Dada ou d'artistes du surréalisme.

Cependant, force est de remarquer que dans les premiers temps, comme le montre la critique de Michel Ragon de 1961, lorsqu'il mentionne pour la première fois, le « néo-dadaïsme »⁸¹, celui-ci revêt d'abord, comme aux Etats-Unis, une connotation négative.

De fait, lorsqu'André Parinaud, lors de l'interview qu'il fait de Rauschenberg pour *Arts* en 1961, invoque les précédents dadaïstes et surréalistes en remarquant « faites-vous autre chose que continuer Dada ? », c'est pour décrédibiliser davantage la démarche de l'artiste. En filigrane, il transforme la nouveauté des propositions de l'Américain en une sorte de plagiat d'une forme artistique née longtemps auparavant en Europe, retournant contre l'artiste sa dénomination de « néo-dadaïste ».

De la même manière, toujours en 1961, José Pierre, dans *Combat*, s'insurge : « Voilà nos Néo-Dadaïstes : de fausses audaces au service des nouveaux riches »⁸², contestant toute forme d'avant-garde dans cet art. Livrant une critique positive de Rauschenberg, il est alors intéressant de voir qu'en mentionnant le néo-dadaïsme, José Pierre fait référence aux Nouveaux Réalistes français tels qu'Yves Klein et Jean Tinguely et place Rauschenberg, pourtant considéré aux Etats-Unis à l'origine de ce courant, en opposition : « Il en va tout autrement avec le jeune

⁸¹ Michel RAGON, « L'avant-garde », *Arts*, art. cité.

⁸² José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, art. cité.

Américain Robert Rauschenberg »⁸³. Il rappelle alors à son lectorat l'exposition surréaliste, présentant Rauschenberg comme l'un des avatars de ce mouvement.

Le rapprochement à Dada et au surréalisme se retrouve dans le champ lexical autour de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, au travers de l'humour et l'ironie.

Ceux-ci composent le corps principal de l'article de Luce Hochtin – critique d'art proche des surréalistes – à propos de Jasper Johns en 1959 : elle identifie son travail à un « ironique défi à la peinture en cours » et souligne que l' « humour domine [s]es toiles »⁸⁴. Ce faisant, elle pose dès le départ une question fondamentale quant à la compréhension et l'appréciation du néo-dadaïsme, puis du Pop'Art : Dans quelle mesure ces artistes, leur peinture et leur message peuvent-ils être pris au sérieux ? Cette question soulève régulièrement le débat et définit les lignes de partage entre ceux qui se font les défenseurs du Pop'Art et ceux qui s'en érigent plutôt comme les pourfendeurs. Derrière cette dichotomie, se retrouve un double-discours autour du caractère humoristique des artistes : soit ils sont compris dans un sens positif comme des artistes qui prennent le monde dans lequel ils vivent avec humour pour mieux le mettre en scène et le questionner, soit ils sont vus, sur un plan négatif, comme une plaisanterie que l'on ne peut prendre au sérieux et encore moins considérer comme de l'art.

Ce deuxième type d'argument est celui qu'emploie Georges Boudaille dans *Lettres Françaises* : pour lui, il n'est justement pas question de prendre Jasper Johns trop au sérieux. Avec dérision, il livre une courte critique assez négative dans laquelle il prend ou fait mine de prendre les sujets des toiles de Jasper Johns au pied de la lettre et, à partir des thèmes des tableaux, il dresse un portrait systématique et schématique de l'Américain : « Ce peintre américain est un nationaliste ardent, passionné de tir qui apprend à compter »⁸⁵. Georges Boudaille ne repère aucune ironie dans l'œuvre de Jasper Johns, ce qui fait la fait basculer d'une farce amusante – selon Luce Hochtin – à une forme de prosélytisme pro-américain. C'est du moins ce qu'évoque la critique de Georges Boudaille, lorsqu'il caricature Jasper Johns en le qualifiant de « nationaliste ardent »⁸⁶. Les toiles exposées à Paris, issues des séries *Target* ou *Stars and Stripes*, ont pu pâtir d'avoir véhiculé l'impression d'une apologie de la culture

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Luce HOCTIN, « Les Expositions », *Arts*, n°707, 28 janvier – 3 février 1959, p. 12.

⁸⁵ Georges BOUDAILLE, « A travers les galeries », *Lettres françaises*, n°759, 5 – 11 février 1959, p. 11.

⁸⁶ *Ibid.*

américaine de la part de l'artiste. Cependant, si l'exposition de 1959 ne trouva que peu d'échos auprès du public français, celle de 1961 bénéficia d'un retentissement encore moindre et cette fois-ci, les drapeaux n'étaient pas présentés, donc ne peuvent porter le blâme de l'échec.

La critique que Michel Ragon écrit pour *Arts* à l'occasion de l'exposition de Johns en 1961 est plus positive que ses jugements précédents : il n'y fait pas d'appréciation péjorative quant à la technique picturale de l'artiste. Cependant, il compense cette absence d'intérêt formel en insistant sur l'impression d'humour, tout comme Luce Hoctin en 1959, lorsqu'il conclue : « c'est un excellent gag »⁸⁷.

Rauschenberg fait quant à lui de l'« humour », il opèrerait ainsi sur le mode de la dérision tout en restant vindicatif puisqu'on parle aussi de la « violence » de cet humour⁸⁸. L'humour, la dérision, autant de modes artistiques qui rattachent Rauschenberg et Jasper Johns aux avant-gardes françaises des années vingt comme les dadaïstes qui remettaient en cause la société et ses normes et Duchamp, qui, avec ses *ready-made*, érigeait les objets du quotidien au rang d'œuvres d'art afin de moquer le monde de l'art, son marché et ses académismes⁸⁹.

En témoigne la distinction faite par José Pierre entre Rauschenberg et le néo-dadaïsme. Y émerge l'idée d'une fausse nouvelle avant-garde dadaïste, incarné par le « néo-dadaïsme », à laquelle il ne faudrait pas amalgamer les réels héritiers de Dada, la véritable avant-garde, représentée, entre-autres, par Rauschenberg.

José Pierre instille l'idée de l'avant-gardisme de l'artiste, idée que Michel Ragon n'avait pas hésité à évoquer dans son article explicitement intitulé « L'avant-garde »⁹⁰. Cette question, André Parinaud l'avait posée au cours de son interview mais Rauschenberg y avait coupé court, déclarant : « le mot 'avant-garde', c'est de la bouse de taureau... »⁹¹.

Il convient ici d'effectuer une précision essentielle : l'« avant-garde » est une notion française, chargée en France d'une forte valeur politique. L'art d'avant-garde y est un art contestataire, subversif, engagé. Ces aspects se retrouvent dans le choix du terme même, puisque

⁸⁷ Michel RAGON, « Plus vrai que nature », *Arts*, art. cité.

⁸⁸ Le terme d'humour est directement présent dans les textes de Françoise Choay et d'Alain Jouffroy qui le qualifient de « tendu et violent » dans *Rauschenberg*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

⁸⁹ Le dadaïsme se démarque néanmoins par un caractère particulièrement subversif et nihiliste, une volonté de choquer, voir Gérard DUROZOI, *Dada et les arts rebelles*, *op. cit.*

⁹⁰ Michel RAGON, « L'avant-garde », *Arts*, art. cité.

⁹¹ André PARINAUD, « Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, art. cité.

l'« avant-garde » signifie à la fois, en termes militaires, la partie d'une armée qui marche la première et, en termes politiques, un groupuscule d'opposants.

Or, ce concept ne recouvre pas les mêmes significations aux Etats-Unis, où le terme français est repris, déchargé des considérations sémantiques originelles. Il faut donc bien noter que l'« avant-garde », telle qu'elle est entendue dans le contexte américain, n'a rien à voir avec la notion française : toute tension politique évacuée, elle devient simplement synonyme de rupture et de mouvement (vers l'avant) dans l'art.

André Parinaud fait néanmoins de Rauschenberg, dès le titre de son article, un marginal, un « misfit de la peinture new-yorkaise »⁹² ; un artiste en marge, hors de la tradition, éventuellement d'avant-garde.

Il est par ailleurs à l'issue de son interview assez peu capable de définir Rauschenberg. Les réparties alambiquées du peintre, qui ne répond jamais directement aux questions qui lui sont posées, ont engendré l'incompréhension. Bien que le ton de l'article reste globalement neutre, avec des échanges plus ou moins positifs, André Parinaud, à certains moments, pose des questions qui semblent volontairement avoir pour but de décrédibiliser l'artiste, comme lorsqu'il demande : « voulez-vous insinuer que vous ne savez pas ce que vous voulez dire et que vous ne cherchez rien de ce que l'on veut trouver dans vos toiles ? »⁹³. Avec cette remarque, André Parinaud ne semble pas sûr de devoir prendre Robert Rauschenberg au sérieux, un peu au même titre que Georges Boudaille qui, dans *Lettres françaises*, avait révélé son hermétisme face à l'œuvre de Jasper Johns en dressant un portrait ridicule de l'artiste.

Face au contenu prosaïque des œuvres, les critiques ont besoin d'un contenu sous-jacent auquel se raccrocher : humour, qualités picturales, sens politique. Or, en affiliant Robert Rauschenberg puis dans une moindre mesure Jasper Johns à l'avant-garde française, qui se positionnait toujours en rupture ou en réaction à un ordre établi, une réelle épaisseur discursive est créée.

Par ailleurs, au fil du temps et des critiques, le lien entre Rauschenberg, Jasper Johns et le dadaïsme apparaît si évident que toute réticence envers ce terme est progressivement abandonnée. Nous retrouvons le terme de « néo-dada », plus tard, non plus seulement au sujet de

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

Robert Rauschenberg, mais aussi de Jasper Johns⁹⁴. Ce faisant, un autre sens lui est donné, notamment par Michel Ragon qui est le principal critique à l'employer : le terme se charge d'une valeur positive, insérant les artistes dans la culture locale, il valorise leur démarche et leur donne une couleur européenne. Comme il fut le cas pour l'expressionnisme abstrait, il n'est pas interdit de considérer que l'usage des filiations permet de réinjecter une européanité dans cet art et ainsi contester l'existence d'un art américain innovant dans la mesure où celui-ci n'existerait pas sans la tradition d'avant-garde française⁹⁵.

Malgré cela, le néologisme essaime timidement à Paris : si, après Michel Ragon, José Pierre l'emploie à son tour au sujet de Rauschenberg⁹⁶, le mot ne semble cependant pas se populariser davantage et il disparaît tout à fait en 1963, après les premières expositions de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, pour faire place à un nouveau néologisme ; le « néo-réalisme ».

B. LA DIFFICILE DEFINITION FORMELLE : EST-CE DE L'ART ?

Au tournant des années 1960, dans un paysage visuel dominé par l'abstraction, la question de la forme et du retour à la figuration se trouve logiquement au cœur de la critique. Cependant, celle-ci se trouve posée crûment, comme en témoigne cet extrait de l'article écrit au sujet de Jasper Johns par Georges Boudaille pour *Lettres françaises* en 1959 :

Ses sujets sont, en effet, le drapeau des Etats-Unis, une cible et des chiffres soigneusement alignés dans leur ordre arithmétique. Il faut noter qu'il les colore aussi bien que des artistes dont l'inspiration n'est pas aussi variée et qui n'ont qu'un thème unique pour toutes les œuvres. Mais ceci est-il de l'art ?⁹⁷

Le critique, tout comme ses collègues partageant cet avis, ne se formalise pas tant du retour à la figuration ni n'évoque même l'abstraction. Ce qui le gêne, c'est véritablement la trivialité de la technique et du sujet ; la peinture en elle-même, dont il ne sait si elle peut-être appelée « art » au même titre qu'une toile de Soulages. Le critique n'apporte aucun élément de réponse à sa question, la laissant suspendue, posée aux lecteurs en guise de point final. Malgré que ce soit à

⁹⁴ Michel RAGON, « Plus vrai que nature », *Arts*, art. cité. et « L'Amérique à Paris », *Arts*, n°891, 15 – 21 novembre 1962, p. 13.

⁹⁵ Idée développée par Serge Guilbaut dans le chapitre IV « Le succès international » de *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, *op. cit.* pp. 212 – 252.

⁹⁶ José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, art. cité.

⁹⁷ Georges BOUDAILLE, « JASPER JOHNS », *Lettres françaises*, art. cité.

celui qui lit l'article de se faire sa propre opinion, l'interrogation biaise déjà la façon de considérer le travail de Jasper Johns, en termes d'art ou de non-art.

Dans le cas de Robert Rauschenberg la question est latente est d'autant plus prégnante qu'elle est moins frontale. Ainsi, dans l'interview que mène André Parinaud, le journaliste commence son entretien en opposant clairement l'art de Rauschenberg à la tradition, lui demandant « Avez-vous déjà peint d'une manière plus traditionnelle ? »⁹⁸.

Rauschenberg ne délivra aucune réponse à ce questionnement, préférant expliquer la philosophie qui guide sa peinture, aussi le journaliste revint régulièrement, par à-coups, à cette idée. Interrogeant d'abord si l'art de Rauschenberg représente la décadence ou le début d'une nouvelle ère picturale il finit par demander si l'œuvre de Rauschenberg doit être considérée « comme une expérience intime ou comme une œuvre d'art ? »⁹⁹.

Cette question, qui se posait déjà face aux drapeaux, numéros et cibles de Jasper Johns, s'impose de nouveau face aux *combine-paintings* de Robert Rauschenberg. Si l'assemblage a pu bénéficier d'un cadrage conceptuel depuis les recherches artistiques de Jean Dubuffet ou Kurt Schwitters, la frontière entre peinture et sculpture y reste ténue. De plus, la méthode de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, qui intègrent à leur toile des objets réels mais aussi des déchets, sortis de la rue ou du quotidien, pose en plus de la question de la peinture pure et de la technique, celle du sujet, de l'objet que l'on peut, ou non, décernement élever au rang d'Art.

L'entretien d'André Parinaud et les questions qu'il y pose ne font cependant pas l'unanimité : ainsi, José Pierre les qualifie d'une « insondable sottise »¹⁰⁰. L'écrivain et critique fustige ici l'interprétation qu'André Parinaud livre des œuvres de Robert Rauschenberg, et notamment de *Pilgrim* (1960), tableau dans lequel est intégrée une chaise. De tous les tableaux présentés, c'est celui qui pose le plus frontalement la question du *combine-painting* (cf. Figure 4). Cette œuvre, sur laquelle Daniel Cordier avait choisi d'ouvrir son catalogue, devint à ce titre le point marquant de l'exposition¹⁰¹ et fut reprise comme illustration dans l'article-interview

⁹⁸ André PARINAUD, « Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, art. cité.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, art. cité.

¹⁰¹ Alfred PACQUEMENT, « La première exposition Rauschenberg à Paris : Galerie Daniel Cordier, mai 1961 », art. cité.

d'André Parinaud. Dans son article pour *Combat*, José Pierre utilise cet argument pour expliquer que Rauschenberg non seulement « dépasse l'ambition relativement superficielle de l'*action painting* chère aux peintres américains, mais il la complète ». La démarche de Rauschenberg, renouvelant l'expressionnisme abstrait, apparaît donc comme une réelle nouveauté, contrairement à ce que sous-entendait André Parinaud en évoquant Dada.

Face à la question de l'avant-gardisme, se pose celle de la création originale, de l'art, telle qu'elle avait été posée à l'occasion de l'exposition de Jasper Johns : est-ce de l'art ? Si André Parinaud ne prend jamais position dans ce sens, Michel Ragon, José Pierre et Claude Rivière vont en revanche dresser le portrait d'un Rauschenberg peintre en défendant sa technique et ses qualités picturales. Cette entreprise de valorisation de Rauschenberg comme artiste dans le sens traditionnel du terme était déjà lisible dans le catalogue où David Myers parle de « véritable artiste » et finit sa contribution sur l'image mythique de l'artiste-créateur, « travaillant dur » dans « son grenier solitaire »¹⁰². Dans la presse, les mises en valeurs prennent différentes formes : José Pierre voit dans l'œuvre de Rauschenberg l'association du geste à la pensée, établissant ainsi l'artiste non seulement comme un vrai peintre mais aussi comme un penseur, voire un philosophe. Claude Rivière quant à lui, affirme catégoriquement « Rauschenberg est un peintre. Il sait son métier »¹⁰³, mettant ainsi en avant le côté technicien, artisan, de Rauschenberg, dans son article. Il conclut en le comparant à un musicien et n'hésite pas à lui attribuer le qualificatif d'« artiste ». Michel Ragon quant à lui vante les « qualités de plasticien évidentes »¹⁰⁴ de Rauschenberg.

Dès 1959, au retour de son voyage à New York, Michel Ragon avait dressé un double constat : « Robert Rauschenberg, [...] alli[e] à un esprit dadaïste un [...] grand savoir pictural classique » tandis que « Johns peint mal mais certainement exprès »¹⁰⁵, semblant ainsi avoir fixé son avis sur les peintres. Cependant, c'est en 1961 que s'opère une première valorisation esthétique de l'œuvre de Jasper Johns par le biais de Pierre Restany. Selon le critique, la seconde exposition Galerie Rive Droite permet enfin de saisir la démarche de l'artiste. A ce titre, il

¹⁰² *Robert Rauschenberg*, Daniel CORDIER ed., (cat. expo. Paris, Galerie Daniel Cordier, 27 avril – mai 1961), Paris, Galerie Daniel Cordier, 1961, n.p.

¹⁰³ Claude RIVIERE, « VIOLENCE ET FRENESIE : Mannoni, Rauschenberg, Chastanet et Cadoret », *Combat*, n°5275, 12 juin 1961, p. 6.

¹⁰⁴ Michel RAGON, « L'avant-garde », *Arts*, art. cité.

¹⁰⁵ Michel RAGON, « L'art actuel aux Etats-Unis », *Cimaise*, art. cité.

conclut : « son métier est sûr et ses ressources techniques sont nombreuses »¹⁰⁶, façonnant de la sorte Jasper Johns comme artiste, selon le même procédé qui fut à l'œuvre pour Rauschenberg.

Malgré cela, l'idée de Michel Ragon selon laquelle Jasper Johns a mésutilisé l'art pictural a dessein trouve une certaine postérité dans les discours où elle est l'appui d'une argumentation basée sur la compensation de la pauvreté technique du tableau par son contenu réfléchi, voire politique, polémique, subversif.

C. JASPER JOHNS, ROBERT RAUSCHENBERG ET LA SUBVERSION

Aux côtés d'une valorisation essentiellement esthétique, se met en place une valorisation plus discursive qui vise à injecter un contenu politique aux œuvres des artistes présentés dans la galerie afin de mettre en avant le fait qu'elles aient, en plus ou en dépit d'un caractère esthétique manifeste, un sens.

Il est possible de parler de politisation dans le sens où, à l'origine, le travail des artistes étudié ne se veut ni contestataire, ni politique¹⁰⁷. S'ils forment une avant-garde dans la mesure où ils se sentent en rupture avec l'abstraction picturale alors dominante, ils n'ont pas pour autant la volonté de s'inscrire, comme les surréalistes et les dadaïstes, dans une forme d'activisme artistique.

La question de l'humour, dont nous avons déjà étudié l'omniprésence dans la critique, renvoyant à l'ironie dadaïste, est aussi un thème qui introduit l'idée d'une politisation. Ainsi, quand au cours de son interview André Parinaud demande à Rauschenberg quelle est la part d'humour dans sa peinture et que celui-ci ne répond pas de façon tranchée, le rédacteur pose alors sans transition la question de la révolte de l'artiste puisque, de l'humour à la contestation il n'y a qu'un pas ; l'ironie. Le journaliste semble à la recherche de clés de lecture, il tente de reconstituer le contexte dans lequel évolue l'artiste, quitte à tendre à le placer dans des catégories pré-établies telles que « révolutionnaire » ou « misfit » (marginal). Cette insistance est révélatrice de la volonté de rattacher Rauschenberg à un certain mouvement contestataire, voire à

¹⁰⁶ Pierre RESTANY, « Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun », *Cimaise*, art. cité.

¹⁰⁷ Cette idée transparaît dans l'interview de Rauschenberg par André Parinaud, « Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, art. cité.

un combat politique à résurgence marxiste ou en tout cas résolument à gauche, au travers de questions idéologiquement orientées telles que : « concevez-vous la provocation comme une paire de gifles au bourgeois [...] ? »¹⁰⁸. Ce type de catégorisations politiques ne peut avoir de sens pour un citoyen Américain, dont le monde politique est divisé entre Républicains et Démocrates, tous à droite de l'échiquier politique français, et où le communisme, dans un contexte de Guerre Froide, est un sujet d'effroi. Loin de s'affirmer comme un révolté, Rauschenberg affirme qu'il ne se veut pas politisé.

Cette idée est bien moins développée dans le cas de Jasper Johns, dont on dispose d'articles moins prolixes. Malgré tout, se trouve bien chez lui l'idée d'un « défi à la peinture en cours », selon les mots de Luce Hoctin. Ceci ajoute à l'idée d'une réflexion sur le monde qui les entoure, celle selon laquelle les toiles de Rauschenberg et Jasper Johns seraient aussi une réaction au monde de l'art, de la même façon que le furent les dadaïstes.

A ce titre, il est intéressant de remarquer qu'il n'est jamais fait mention des abstraits si ce n'est, tout au plus, pour signaler que Robert Rauschenberg et Jasper Johns ont fait école chez eux. Ce sont Dada et Marcel Duchamp qui sont les seuls antécédents mentionnés et, en dépit des accointances formelles, notamment en matière d'assemblage, il est criant que c'est finalement pour leur lecture politisée du monde de l'art et de la société que la parenté entre les deux générations est établie. Ainsi, Dada replace le « néo-dadaïsme », cet objet américain nouveau, non pas dans un contexte visuel mais dans un environnement discursif, politique, rassurant.

L'entrée de Jasper Johns et Robert Rauschenberg à Paris se fit de façon discrète, mais leurs premières expositions furent l'occasion de familiariser le monde de l'art parisien à leurs œuvres. Sans que leur art soit défini verbalement – le mot « néo – dadaïsme » n'étant que rarement employé – il apparaît néanmoins dans la forme et dans les discours comme relativement homogène, avec une forte assimilation au surréalisme. Cette première étape introductive, quelque peu diffuse, prend une toute autre dimension à partir de 1962, lorsque ouvre à Paris un lieu spécialisé dans les nouvelles formes d'art américain ; la Galerie Sonnabend.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Chapitre II – Vers le Pop'Art : 1962, arrivée de la Galerie Sonnabend, premières inflexions dans les discours

Un grand changement a lieu en 1962 lorsqu'Ileana Sonnabend, ex-femme de Léo Castelli, vient installer sa galerie d'art à Paris, accompagnée de son mari. Auparavant, entre 1959 et 1961, les expositions de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, au sein de différentes galeries parisiennes, étaient organisées en partenariat avec Léo Castelli, alors le principal passeur culturel de cette première introduction « néo-dadaïste ». Elles furent le reflet d'une volonté du marchand d'art américain de montrer ses artistes mais dépendaient de l'action des galeristes français. Ainsi les moyens de promotion employés lors de cette première phase de visibilité de la nouvelle génération artistique américaine à Paris différaient de ceux que le marchand utilisait aux Etats-Unis.

Quand Ileana Sonnabend et son nouveau mari Michael arrivent à Paris, relais direct de Léo Castelli en France, ils importent avec eux les méthodes du galeriste new-yorkais, avec lequel Ileana a longuement travaillé. La Galerie Sonnabend, dédiée à l'art américain, est animée par une volonté de compréhension et d'appréciation de la part du public français qui repose sur une communication réfléchie, des moyens conséquents et une grande force de conviction. Ainsi, elle s'impose à Paris comme un passeur culturel majeur, d'abord du « néo-dadaïsme », puis du Pop'Art. L'exposition des jeunes artistes américains de façon suivie, cohérente et structurée représente une étape unique et capitale dans leur introduction à Paris ; elle sous-tend un nouvel angle de communication, organisé et précis, qui joue un rôle majeur dans l'évolution des discours.

Pour célébrer l'ouverture de la galerie, le couple met à l'honneur Jasper Johns, premier de la nouvelle génération d'artistes américains à avoir été exposé en Europe. La galerie, qui s'affirme dès le départ comme le lieu des nouvelles tendances de l'art américain, pose ainsi Jasper Johns en position d'importance, voire de pionnier.

Les différents moyens et méthodes mis en place pour la promotion des artistes américains ont un résultat quasi-immédiat puisque dès sa deuxième exposition, la galerie réussit à focaliser l'attention de la presse, au travers d'un artiste qui s'affirme dès lors comme l'étoile montante de l'art américain : Robert Rauschenberg.

1. 1962, « une ère nouvelle pour les rapports de l'art américain avec l'Europe »¹⁰⁹ : l'arrivée des Sonnabend à Paris

En 1962, alors que le Pop'Art faisait une entrée fracassante à New York et que la France rendait hommage à l'expressionnisme abstrait avec une grande rétrospective sur Rothko au Musée National d'Art Moderne, Ileana et Michael Sonnabend, s'installaient à Paris. En 1977, lorsque Daniel Cordier, revient sur l'inauguration de la galerie Sonnabend, c'est pour l'ériger comme un véritable tournant pour la connaissance de l'art américain en France :

Il est important de faire apparaître cette coupure à partir de l'ouverture de la Galerie Sonnabend, qui correspond à la découverte et à une nouvelle appréciation de l'art américain par l'Europe.¹¹⁰

En effet, s'il existait d'autres galeries dédiées à l'art américain à Paris et en Europe, la galerie des Sonnabend avait une identité particulière au sein du paysage artistique français puisqu'au début des années soixante elle est la seule galerie consacrée aux nouvelles tendances de l'art américain, notamment au Pop'Art. Elle ne trouve d'équivalent que bien plus tard, à la fin des années soixante-dix, quand elle ferme à Paris pour rouvrir à New York. A ce titre, la Galerie Sonnabend devient en Europe un passeur culturel majeur de la découverte du nouvel art américain : en contact avec Pontus Hultén, directeur du Moderna Museet de Stockholm ou Willem Sandberg et Edy de Wilde, successivement en poste au Stedelijk d'Amsterdam, elle attire également un public de collectionneurs – tels que Giuseppe Panza – et d'artistes européens¹¹¹. C'est pourquoi nous allons désormais nous attacher à retracer le contexte des toutes premières expositions de la galerie, celles qui mènent le lieu à la reconnaissance et au Pop'Art.

¹⁰⁹ Daniel Cordier dans *Paris – New York, op. cit.*, p.176.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Collection Sonnabend : 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend*, Jean-Louis FROMENT, Marc SANCHEZ ed., (cat. expo. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 30 octobre 1987 – 15 février 1988 ; Bordeaux, CAPC, 6 mai – 21 août 1988), Bordeaux, CAPC Musée d'Art contemporain, 1988.

A. UNE NOUVELLE GALERIE AMERICAINE : GALERIE SONNABEND, UN PASSEUR CULTUREL MAJEUR

Issus du milieu des galeries new-yorkaises – où Ileana Sonnabend a d’abord travaillé avec son premier mari au sein de la Castelli Gallery – le couple prit la décision de partir promouvoir les artistes émergents de New York en Europe. Après avoir hésité entre Rome et Paris, c’est finalement dans la capitale française que le couple s’établit, en 1962 : pensant rester seulement six mois, ils louent d’abord le local de la galeriste Marcelle Dupuis, au 37 quai des Grands Augustins, sur les bords de Seine. Cette courte période est estimée par les Sonnabend comme le temps nécessaire pour promouvoir auprès des parisiens les nouvelles créations artistiques américaines, dans le but que celles-ci soient mieux connues en Europe¹¹².

Ileana Sonnabend, au sein de sa galerie, travaillait en très étroite collaboration avec Léo Castelli et la Castelli Gallery. Le galeriste, par sa position stratégique au sein du milieu artistique new-yorkais fut un relais indispensable entre la galerie parisienne et les artistes américains, faisant parvenir à Ileana Sonnabend les œuvres. Restés en très bons termes, Ileana Sonnabend et Léo Castelli disposaient d’un fond commun pour les artistes qu’ils représentaient tous deux et ainsi se conseillaient, s’accordaient sur les prix et organisaient des expositions communes.

L’action de la Galerie Sonnabend fut remarquable par les moyens de promotion et de communication importants mis en œuvre pour chacune de ses expositions. De fait, en plus de créer des affiches promotionnelles comme cela se faisait dans la plupart des autres galeries parisiennes – comme on a pu le voir à la Galerie Rive Droite – les Sonnabend les faisaient placarder dans Paris, notamment sur les mâts publicitaires¹¹³. Une réelle campagne de communication était menée pour les expositions, comme en témoignent également les nombreuses publicités que l’on retrouve dans les publications de l’époque telles que *Arts*, *Combat*, *Galerie des Arts*, *Lettres françaises*, *L’œil* ou encore *Le Monde*.

Dans les quotidiens et les hebdomadaires, ces publicités prenaient le plus souvent la forme d’un simple encart avec le nom de l’artiste et les informations formelles relatives à l’exposition. Nous pouvons noter au travers de ces annonces une réelle volonté de la part

¹¹² Les informations chronologiques sont issues de *Collection Sonnabend*, Jean-Louis FROMENT, Marc SANCHEZ ed., *op. cit.*

¹¹³ Hiroko IKEGAMI, *The great Migrator : Robert Rauschenberg and the global rise of american art*, *op. cit.*, p. 43.

d'Ileana Sonnabend d'attirer l'œil des lecteurs en les rendant les plus attractives possible. En effet, celles-ci étant toutes de même dimension et en noir et blanc, Sonnabend cherche à démarquer sa proposition de celle des autres galeries. Dans ce but, ses annonces sont le plus souvent sur fond noir – et non blanc, comme le sont la plupart –, l'usage des majuscules y est récurrent et un effort est fait sur la typographie ainsi que sur la disposition du texte : le résultat, comme nous pouvons le voir sur la Figure 6, réussit bel et bien à mettre l'annonce en valeur mais donne aussi à la galerie une image moins classique, plus jeune et originale que celle des autres galeries annonceuses.



Figure 5. Publicité pour la galerie, avec les noms des artistes représentés, parue à l'occasion de Noël dans *L'œil*, n°120, décembre 1964.



Figure 6. Encart publicitaire pour l'exposition de Roy Lichtenstein à la galerie, en première page d'*Arts*, n°919, 5 – 11 juin 1963.

Les publications mensuelles, n'offrant que rarement le temps de communiquer sur une exposition – leur durée est généralement inférieure à un mois –, sont l'occasion pour les Sonnabend d'informer le public sur l'action de la galerie de façon générale. Leurs larges dimensions et la possibilité d'utiliser la couleur incitent les galeristes à promouvoir leur programmation au travers de visuels correspondant à l'identité de la galerie : des publicités aux couleurs vives et à l'imagerie « pop » (cf. Figure 5) attirent l'œil et sont l'œuvre d'un graphiste. Le nombre de ces annonces dans les publications nous renseigne sur l'intérêt porté à la communication au sein de la galerie et l'investissement tant en temps et en argent qui y fut consacré. Un budget important était alloué à la publicité, dans l'optique de mener une campagne de communication la plus efficace possible, dans le temps court – six mois – imparti au départ.

Un autre moyen de communiquer sur l'action de la galerie fut les plus classiques invitations aux vernissages des expositions. Les cartons d'invitation que nous avons pu consulter révèlent que les Sonnabend les faisaient parvenir à des personnalités et des institutions du monde de l'art telles que Pontus Hultén, M. et Mme Hoog – tous deux conservateurs des Musées nationaux –, Claude Laugier, écrivain d'art, Raymond Charmet, critique d'art ou encore le Centre de Documentation du CNAC¹¹⁴. Nous devons par ailleurs la connaissance de ces informations à Yves Kovacs, habitué de la galerie Sonnabend, qui a versé un fonds au MNAM contenant de nombreuses invitations et coupures de presse issues de la galerie.

Pour finir, la grande originalité de l'action de la Galerie Sonnabend se trouvait dans ses catalogues d'exposition. Véritables livrets, riches en analyses et en reproductions d'œuvres, Ileana et Michael Sonnabend essayaient d'y donner plusieurs points de vue. La parole y était donnée à des critiques comme Michel Ragon, Otto Hahn et Alain Jouffroy, mais aussi à des personnalités du monde de l'art telles que Lawrence Alloway et Edward F. Fry ou des écrivains et artistes ainsi qu'il en fut de José Pierre et Jean Jacques Lebel. La plupart du temps, les contributeurs étaient français, et les personnalités étrangères n'intervenaient jamais seules au sein d'un catalogue : ainsi, les Sonnabend s'efforçaient de restituer une vision proprement française de l'art des Américains qu'ils venaient présenter, tout en privilégiant une pluralité des discours, afin d'assurer la meilleure compréhension possible de cet art par le public¹¹⁵.

Cette volonté des propriétaires de la galerie Sonnabend de donner à l'art américain une voix forte et claire, de grande portée, joue un rôle d'une importance majeure dans la réception de cet art en France qui, de « néo-dadaïsme », commence à s'imposer progressivement sous le terme de « Pop' Art ».

¹¹⁴ Invitations trouvées dans les dossiers d'artistes de Robert Rauschenberg (BV AP Rauschenberg Boîte 2), Andy Warhol (BV AP Warhol Boîte 7), Jasper Johns (BV AP Johns Boîte 2), Roy Lichtenstein (BV AP Lichtenstein Boîte 1), Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky.

¹¹⁵ *Paris – New York, op. cit.* p. 176.

B. L'INAUGURATION : L'EXPOSITION JASPER JOHNS ET LE DEBUT DE L'« OFFENSIVE »¹¹⁶

Ileana Sonnabend inaugure sa galerie – qui porte encore le nom de Marcelle Dupuis, la propriétaire – le 15 novembre 1962, avec l'exposition d'environ onze toiles de Jasper Johns. Nous n'avons pu retrouver le catalogue de l'exposition, cependant en croisant les informations et à l'aide des photographies du lieu prises par Harry Shunk, nous pouvons affirmer que lors de cette exposition furent présentés des tableaux issus des séries *Flags*, *Targets* et *Numbers* aux côtés d'œuvres recourant à l'assemblage, plus abstraites et dadaïstes que celles présentées auparavant et plus proches des *combine-paintings* de Rauschenberg¹¹⁷.

Ces photographies nous offrent l'opportunité de revenir sur la scénographie de l'exposition, outil d'analyse intéressant pour mieux comprendre la réception des œuvres de Jasper Johns en étudiant l'impact que la disposition des œuvres dans la salle a pu créer sur le public. Il est vrai que, dans une galerie, les termes de scénographie ou de parcours sont de bien grands mots, d'autant plus que les Sonnabend, ne pensant pas rester longtemps à Paris, s'installèrent dans un espace assez petit. La galerie, située au premier étage de l'immeuble du 37, quai des Grands Augustins était composée d'une salle quadrilatérale d'environ 20m² dans laquelle s'insérait une petite niche de moins d'un mètre de profondeur pour deux mètres de largeur. S'ajoutait une petite entrée de moins de 10m² par laquelle on entrait dans la galerie à l'aide d'un escalier. Nous pouvons supposer que la problématique de la galeriste, quand elle pensa la disposition de ses tableaux, fut surtout la rentabilisation de l'espace : plus d'œuvres pouvant être exposées signifiant une plus grande diversité des œuvres présentées et un plus grand potentiel de vente.

Lors de l'exposition Jasper Johns, en montant les escaliers pour arriver dans la galerie, le premier tableau que croisait le regard du visiteur était l'immense *Flag* (1958). Accroché au-dessus de la cage d'escalier, il conférait à celui qui entrait dans la galerie sa première impression (cf. Figure 7). Sans avoir la possibilité de le voir dans son ensemble, le visiteur pouvait clairement discerner qu'il s'agissait-là d'une adaptation pseudo-abstraite du drapeau américain :

¹¹⁶ Michel RAGON, « L'Amérique à Paris », *Arts*, art. cité.

¹¹⁷ Voir Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 28 – 29.

le visiteur est mis dans l'ambiance dès son arrivée. La montée des marches le menait à l'entrée de la galerie, où il était accueilli par Ileana Sonnabend dont le bureau faisait face à l'escalier. Cette première pièce était organisée de façon assez sobre, avec un tableau de la série *Numbers* intitulé *Figure 8* (1959), et des assemblages. De cet espace le visiteur avait un aperçu de la deuxième salle dans laquelle, en entrant, il se retrouvait face à un autre drapeau américain, posé en miroir de celui du-dessus de l'escalier : *White Flag* (1955) (cf. Figure 8). A sa droite se trouvait une toile de la série des *Targets* déjà présentée à Paris à deux reprises ; en 1959 à la Galerie Rive Droite lors de la première exposition personnelle de l'artiste puis à la galerie Daniel Cordier à l'occasion de l'exposition *E.R.O.S.* A sa gauche pouvaient être observés un autre tableau de la série des *Flags* et un tableau de grande taille intitulé *Jubilee* (1959), où sont inscrits des noms de couleurs sur un fond abstrait noir et blanc¹¹⁸.



Figure 7. Vue de l'entrée de l'exposition de Jasper Johns, Galerie Sonnabend, en 1962, depuis la deuxième salle. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.



Figure 8. Vue de la salle principale de l'exposition de Jasper Johns, Galerie Sonnabend, en 1962, depuis la première salle. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

L'environnement dans lequel ces toiles ont été disposées répond à la volonté de présenter les œuvres dans un espace neutre : le client doit pouvoir imaginer la toile chez lui, dans sa chambre, son bureau ou son salon. L'espace aménagé autour des œuvres afin de les singulariser s'inscrit donc aussi dans cette nécessité : le client doit avoir la possibilité d'admirer une œuvre sans être visuellement incommodé par un élément alentour. Les toiles sont accrochées sur un fond blanc, estimé le plus neutre possible, conformément à la convention en art contemporain¹¹⁹. Par ailleurs, il est possible d'observer sur les photographies qu'afin de ne pas gêner le regard et

¹¹⁸ Voir Scénographie, Annexes, Volume II, p. 14.

¹¹⁹ Qui s'est répandue depuis que le MoMA de New York en a lancé l'initiative dans les années vingt.

pour un aspect plus esthétique, les cimaises et autres moyens d'accrochage voyants ont été exclus au profit d'un accrochage au clou plus discret.

La mise en lumière semble elle aussi faite pour allier valorisation de l'œuvre et neutralité : la Galerie Sonnabend dispose d'un plafond lumineux, ce qui permet un éclairage fort et uniforme des œuvres, mettant en valeur la toile dans sa totalité ainsi que sa texture particulière et ses couleurs souvent vives. Les quatre fenêtres donnant sur la Seine dont la galerie est dotée, associent voire substituent à cet éclairage une lumière naturelle, plus douce, pour un environnement lumineux plus en accord avec celui d'un appartement classique.

La présentation des œuvres de Jasper Johns par la galerie Sonnabend à l'occasion de son inauguration ne peut être comprise si l'on néglige le souvenir des deux expositions précédentes de l'artiste ayant eu lieu en France. En effet, Ileana Sonnabend, en lien direct avec Leo Castelli, est tout à fait consciente de l'échec marchand que furent les premières expositions Jasper Johns à Paris à la Galerie Rive Droite et doit avoir par conséquent pensé cette nouvelle exposition de Jasper Johns, afin d'assurer son succès. Ainsi, les œuvres présentées à cette occasion sont très diversifiées et livrent une forme de rétrospective du travail de l'artiste puisque ses séries les plus anciennes tout comme ses recherches les plus récentes sont exposées. Cette présentation d'œuvres datant de 1955 à 1962 – année de l'exposition – resitue le travail de Jasper Johns dans un temps long et lui confère une continuité, une ampleur, qui légitiment la présentation de son travail et visent certainement rassurer les collectionneurs.

Bien que les œuvres les plus récentes et inédites soient les quatre assemblages, tous exécutés entre 1960 et 1962, nous notons que ce ne sont pas ceux-ci qu'Ileana Sonnabend a choisi de mettre en avant : l'espace d'exposition est structuré en un axe central défini par les deux grands formats de la série des *Flags* – 1m x 1m50 pour *Flag*, 1m80 x 3m60 pour *White Flag* – ce qui les met particulièrement en valeur et en fait les deux pièces majeures de l'exposition. Par ailleurs, Sonnabend mise également sur des tableaux déjà connus à Paris comme ceux de la série *Numbers* ou *Target* et *Flag on orange field* qui avaient été exposés Galerie Rive Droite. Ce choix de mettre l'accent sur des séries déjà connues et de réutiliser des tableaux déjà vus à Paris eu certainement pour but de créer chez le public un sentiment de familiarité pour l'artiste et son travail. En effet, selon Ileana Sonnabend, une des causes principales de l'échec des expositions Jasper Johns et Robert Rauschenberg à la Galerie Rive

Droite et chez Daniel Cordier, aurait été l'invisibilité antérieure de ces artistes et de leurs œuvres dans le paysage artistique français, qui leur a conféré une image de débutants¹²⁰.

Néanmoins, il est à noter que ce choix d'accrochage est assez ambivalent ; là où l'affiche de l'exposition (cf. Figure 9) annonçait une exposition assez sobre, faisant la part belle au dessin, avec des œuvres basées sur l'intégration d'objets, l'on trouve finalement présentés comme pièces principales de très grands tableaux ayant pour sujet le drapeau national des Etats-Unis. Ce contraste entre la campagne d'affiches et la réalité de l'exposition de la galerie, peut avoir créé la surprise des visiteurs, *a fortiori* à une période où l'abstraction était encore omniprésente dans l'environnement pictural considéré comme avant-gardiste.

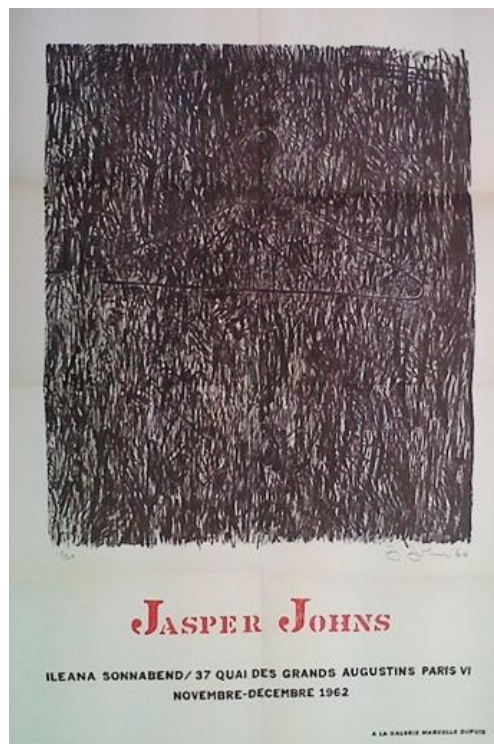


Figure 9. Affiche de l'exposition Jasper Johns pour la galerie Sonnabend. Dossier d'artiste Jasper Johns Boîte 2 (BV AP Johns), Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky.

C'est lors de sa deuxième exposition, en février-mars 1963, que la Galerie Sonnabend se forge véritablement une réputation sur la scène artistique parisienne.

C. LE LANCEMENT : LE CHOC DE LA DOUBLE EXPOSITION ROBERT RAUSCHENBERG

Ileana Sonnabend choisit de découper l'exposition « Rauschenberg » en deux temps de deux semaines chacun. Le premier est celui des « Premières œuvres », celles datées de 1954 à 1961, le deuxième est celui des « Secondes œuvres », créées entre 1962 et 1963. La galeriste revient ainsi sur le travail précédent de l'artiste mais choisit également de mettre en avant de nouvelles créations, présentant le début 1963 et le moment de l'exposition comme une période

¹²⁰ « si on le prenait presque pour un débutant et qu'on trouvait les prix trop élevés, c'est parce qu'il avait manqué de continuité », « Je pense que c'est parce que l'on a pas eu l'occasion de les voir de façon suivie. Il est très difficile de se lancer dans un achat dès la première confrontation avec une œuvre », Ileana Sonnabend dans *Paris – New York*, *op. cit.*, p. 175 et 177.

charnière dans la vie de l'artiste, démarquant déjà un moment rétrospectif dans son processus créatif.

Dans la première exposition, les douze tableaux exposés sont des *combine-paintings*. Ce ne sont pas tout à fait ses premières œuvres, plutôt abstraites et monochromes, cependant ce sont ses premières créations affranchies de l'expressionnisme abstrait (cf. Figure 10).



Ci-dessus : Figure 10. *Charlene* (1954), exposée lors du premier accrochage. Huile, fusain, papier, tissu, coupures de journal, bois, plastique, miroir et métal sur quatre panneaux de carton homasote montés sur bois avec lampe électrique. 226,06 x 284,48 x 8,89 cm.

A droite : Figure 11. *Glider* (1962), exposé lors du second accrochage. Huile et sérigraphie sur toile . 244 x 153 cm.



Pour l'exposition qui suivit, Ileana Sonnabend présenta le nouveau travail de Rauschenberg, soulignant ainsi une évolution voire une véritable rupture dans son processus créatif. Ces toiles, similaires aux *combine-paintings* dans l'esprit, sont radicalement différentes dans la forme. Les objets du quotidien, s'ils restent l'objet principal de Rauschenberg, sont intégrés dans la toile sous forme d'image, grâce au procédé en deux dimensions de la sérigraphie (cf. Figure 11).

Bien que de 1959 à 1961 environ une dizaine de *combine-paintings* aient été présentés, dont des pièces importantes telles que *Bed*, *Pilgrim*, *Rebus* ou *Allegory*, parmi les vingt-six toiles exposées en 1963, aucune n'avait encore été montrée en France. C'est un aspect entièrement nouveau du travail de l'artiste américain qui est révélé au public français en 1963.

L'angle choisi pour présenter Rauschenberg fut ainsi radicalement différent de celui pris pour l'exposition du travail de Jasper Johns. Là où celui-ci bénéficia d'une rétrospective l'ancrant dans une recherche artistique longue, Robert Rauschenberg fut quant à lui mis en avant pour sa nouveauté et son renouvellement. Peut-être que les Sonnabend estimèrent Rauschenberg assez connu pour pouvoir proposer autre chose aux collectionneurs. Quoiqu'il en soit, face à ces observations, tout laisse à penser que des œuvres nouvelles aux yeux français furent choisies dans un but précis, probablement afin de régénérer l'image de son artiste et marquer les esprits. Derrière ce choix se cache peut-être également le spectre de l'exposition monographique organisée par Daniel Cordier : il est vraisemblable que les galeristes aient, selon une manœuvre marchande, voulu proposer des œuvres nouvelles, susceptibles de plaire davantage aux acheteurs.

Lors de la première exposition, en entrant, le visiteur était surpris : il tombait nez à nez avec la chèvre du *combine-painting Monogram* (1955-59), cerclée dans son pneu, comme le restitue la photographie ci-dessous (cf. Figure 12), qui fut prise à hauteur de la montée d'escalier. Le spectateur, après avoir observé les toiles de petite dimension disposées sur les murs de la première salle, entra ensuite dans la grande pièce pour se trouver face à la plus grande et la plus impressionnante toile de l'exposition : *Charlene* (1954), *combine-painting* de 2m20 sur 3m20, intégrant entre autres des coupures de journaux, du tissu, du bois, du métal, du plastique, du miroir et une lampe électrique (cf. Figure 10)¹²¹.



Figure 12. *Monogram* (1955-59), lors du premier accrochage de l'exposition de Rauschenberg à la Galerie Sonnabend, 1^{er} – 16 février 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.



Figure 13. Vue du deuxième accrochage de l'exposition de Rauschenberg à la Galerie Sonnabend, 20 février – 9 mars 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

¹²¹ *Rauschenberg*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.* Voir aussi Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 30 – 33.

Pour la deuxième exposition, la disposition était moins surprenante, les œuvres exposées revenaient à la double dimensionnalité et l'ensemble était moins hétéroclite (cf. Figure 13). Nous disposons également de moins d'informations pour retracer le parcours mais il semble qu'une fois de plus les pièces les plus importantes aient été placées sur les grands murs du fond de la galerie, face à la lumière naturelle, tandis que les œuvres les plus petites furent disposées sur les petits murs restants et entre les fenêtres. Le visiteur était cette fois-ci accueilli par Ileana Sonnabend dont le bureau était disposé face à l'escalier. En entrant dans la pièce principale, il se trouvait face à l'une des trois plus grandes toiles : *Glider* (1962), dont la composition faisait écho à la toile située juste en face d'elle, *Short Stop* (1962). La taille de la pièce laisse à penser que sur le mur situé à sa gauche ainsi que dans le renforcement étaient disposés les deux autres grands tableaux ; *Almanac* (1962) et *Calendar* (1962)¹²².

Par les choix scénographiques d'Ileana Sonnabend, nous est révélée la double visée, à la fois valorisante et marchande, de l'exposition. C'est ainsi que l'accrochage est établi afin de mettre en valeur les pièces les plus importantes (et coûteuses).

Cependant, plus que cela, il semble que la galeriste prit le parti de choquer, laissant pour la première exposition la chèvre de *Monogram* accueillir les clients là où d'ordinaire elle se tient elle-même derrière son bureau. Un pari qui semble avoir réussi puisque dans *Le Monde*, Jacques Michel commence son article en restituant cette vision initiale : « Lorsque vous pénétrez dans la galerie, une magnifique chèvre du Cachemire empaillée [...] vous reçoit l'air terriblement sérieux dans ses oripeaux »¹²³.

Après le choc du premier accrochage, le décalage entre l'attente des visiteurs – que l'on peut imaginer déjà venus pour la plupart lors de l'exposition des « Premières œuvres » – et la seconde exposition, présentant au public des œuvres sérigraphiées aux couleurs douces et à la composition manifestement soignée, fut probablement total. Les « Secondes œuvres », dont l'ensemble était homogène en couleurs et formats, procurait une impression de calme et de sérénité, voire d'assagissement de l'artiste.

La présentation d'une double exposition des œuvres de Rauschenberg, l'acheminement d'œuvres difficilement transportable, le choc infligé par Ileana Sonnabend au public parisien,

¹²² Voir Scénographie, Annexes, Volume II, p. 15 et 16.

¹²³ Jacques MICHEL, « Rauschenberg », *Le Monde*, n°5618, 8 février 1963, p. 9.

tout cela va de pair avec une campagne de publicité énorme pour les moyens habituels des petites galeries : ne pensant pas rester longtemps à Paris, la galeriste n'économisa aucun coût en publicité pour parvenir à son objectif.

Ainsi lors de l'exposition furent dépensés 1,500\$ en affiches qui furent installées jusque sur les mâts – comme ce peut être le cas pour les expositions des musées – et 600\$ en annonces dans la presse spécialisée et quotidienne¹²⁴. Pendant ce temps, Michael Sonnabend se chargeait de la publicité dans le milieu artistique en clamant dans les endroits fréquentés par les intellectuels, tels que la Coupole, l'arrivée de Rauschenberg, transformant celui-ci en évènement pour le milieu artistique et intellectuel parisien¹²⁵.

Ileana Sonnabend mit également à disposition de son public un catalogue de qualité, dans lequel les aptitudes techniques de l'artiste ainsi que son apport à la réflexion artistique étaient valorisés au travers de textes extraits de diverses parutions (livres, revues...). Celles-ci attribuaient de nombreux collaborateurs à la galerie, y accolant des noms prestigieux comme ceux des critiques Michel Ragon et Alain Jouffroy ou encore de Lawrence Alloway, conservateur du musée Guggenheim de New York. Aux textes étaient jointes des illustrations en noir et blanc, singularisant certaines œuvres parmi la totalité des toiles exposées.

A l'issue de cette exposition, les critiques découvrent un Rauschenberg plus abordable sur le plan esthétique, la deuxième exposition atténue le scandale et le choc de la première. Les présentations précédentes de l'artiste, qui avaient amené des critiques favorables, ont pu contribuer à créer une petite renommée à l'artiste, permettant la compréhension plus large de son œuvre voire débloquent pour lui un nouveau public. Cette exposition est un pas de plus vers la reconnaissance de l'œuvre de Rauschenberg en France mais également celle qui lance la toute nouvelle Galerie Sonnabend sur la scène artistique parisienne.

¹²⁴ Chiffres issus de Hiroko IKEGAMI, *The great Migrator : Robert Rauschenberg and the global rise of american art*, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁵ *Ibid.*

2. 1963 et l'exposition Rauschenberg : premiers éléments de reconnaissance pour le Pop'Art

Avec les présentations audacieuses du travail de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, la Galerie Sonnabend rencontre un succès croissant et s'impose comme un lieu de visibilité et un vecteur majeur de la reconnaissance à Paris de l'avant-garde américaine.

Elle marque également l'atténuation du décalage de la France en matière d'art américain. L'arrivée du couple Sonnabend à Paris et l'installation de leur galerie en 1962, coïncide avec l'année où le Pop'Art explose véritablement aux Etats-Unis : les expositions s'y multiplient, et notamment à la Castelli Gallery. Pendant ce temps, la France découvre les premiers artistes du mouvement, grâce à l'action des Sonnabend qui introduisent de cette façon le public français au Pop'Art.

A. UN FAIBLE ECHO POUR L'EXPOSITION JASPER JOHNS : LE LANCEMENT RESERVE DE LA GALERIE

A l'occasion de l'exposition-inauguration de 1962, seuls deux furent publiés, enregistrant ainsi un impact à peu près similaire que pour les deux premières expositions de Jasper Johns. Pour la présentation de 1962 à la Galerie Sonnabend, les deux articles retrouvés ont tous deux été écrits par Michel Ragon : l'un pour *Arts*, le deuxième pour *Cimaise* – comme en 1959 et 1961. L'appréciation précédemment livrée par ce critique avait été favorable : Michel Ragon connaît le travail de Jasper Johns de longue date car, depuis qu'il a fait la connaissance de l'artiste lors de son voyage à New York en 1958, il en a suivi toutes les expositions à Paris.

Ces deux articles ne nous permettent pas d'étudier l'évolution de la réception critique des toiles de Jasper Johns de façon générale. Cependant, au travers de la personnalité de Michel Ragon, qui commente les expositions de l'artiste depuis 1959, nous pouvons mettre en évidence quelques variations dans l'appréciation de Jasper Johns. Premier à avoir été présenté à Paris et choisi pour inaugurer la Galerie Sonnabend, la compréhension de sa réception est essentielle à notre étude dans la mesure où il est le point d'origine à partir duquel se développe la présentation des artistes néo-dadaïstes puis « pop ».

En 1961, Ragon avait placé Jasper Johns dans la mouvance du « néo-dadaïsme », à la suite de Robert Rauschenberg, mais aussi dans son ombre : le critique reconnaissait le sens de l'humour de Johns mais le jugeait mauvais peintre en comparaison¹²⁶.

L'année suivante, c'est toujours un Jasper Johns plein d'humour dont Michel Ragon fait le commentaire cependant, celui-ci apparaît comme un artiste plus affirmé. Ainsi, le critique revient sur son premier jugement à propos du peintre en insistant sur ses qualités d'artiste et la qualité technique de son travail. Aux côtés de l'« humour »¹²⁷ de Jasper Johns, Michel Ragon évoque ses « incontestables qualités plastiques », concluant : « C'est un vrai tempérament et un vrai peintre »¹²⁸.

Le critique réaffirme à cette occasion le caractère « néo-dada » de Jasper Johns, en faisant même l'« [...] un des plus vivants éléments de la jeune Ecole de New York, orientée vers le néo-dadaïsme »¹²⁹ et « l'un des plus intéressants certainement de la jeune Ecole de New York [...] »¹³⁰. Ce faisant, il mentionne Robert Rauschenberg : avec eux « l'Ecole de New York apporte en effet quelque chose »¹³¹, reconnaissant ainsi la novation du travail des deux artistes.

Dans ce discours, Jasper Johns reste quelque peu dans l'ombre de Rauschenberg bien qu'il soit affirmé à son tour comme un des nouveaux espoirs du nouveau mouvement pictural américain. Cependant, le critique établit une hiérarchie qualitative entre les deux peintres, comme en témoigne son annonce dans *Cimaise*. Ragon y présente les œuvres de Johns comme le précédent de la future exposition Rauschenberg¹³², rendant compte par la même occasion d'un sentiment d'attente vis-à-vis de ce dernier.

Le fait que seul Michel Ragon ait pris la plume pour parler de l'ouverture de la galerie Sonnabend avec l'exposition Jasper Johns montre que l'inauguration ou plutôt la réouverture de la Galerie Marcelle Dupuis ne passa pas pour un évènement d'importance auprès des critiques d'art et, en tout cas, qu'elle n'intéressa que peu la presse.

¹²⁶ Michel RAGON, « L'art actuel aux Etats-Unis », *Cimaise*, art. cité.

¹²⁷ Michel RAGON, « L'Amérique à Paris », *Arts*, art. cité.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Michel RAGON, « L'actualité », *Cimaise*, n°62, novembre – décembre 1962, p. 78.

¹³¹ Michel RAGON, « L'Amérique à Paris », *Arts*, art. cité.

¹³² Michel RAGON, « L'actualité », *Cimaise*, art. cité.

Ces deux seuls articles illustrent les très faibles retombées médiatiques de l'exposition. Ileana Sonnabend avait pourtant mis en œuvre une communication conséquente, mobilisant un investissement financier important, comme en témoigne la une d'*Arts* ci-contre (cf. Figure 14). En effet, alors que les annonces étaient usuellement placées dans les pages Arts, pour l'inauguration de la galerie un encart publicitaire fut placé à l'emplacement privilégié que représente la couverture du magazine.



Figure 14. Encart publicitaire pour Jasper Johns en première page d'*Arts*, n°890, 14 – 20 novembre 1962.

Organisée dans la foulée de l'arrivée du couple Sonnabend à Paris, cette exposition n'eut peut-être pas l'occasion d'être aussi bien préparée que le fut celle de Robert Rauschenberg. Mise en avant en tant qu'exposition de la Galerie Marcelle Dupuis présentée par Ileana Sonnabend, son identité était un peu trouble et plus de temps aurait certainement été nécessaire pour que la nouvelle de la réouverture de cette galerie se répande.

La mise en scène d'Ileana Sonnabend, qui reprit les tableaux de Jasper Johns déjà exposés à Paris, présentait également le risque de laisser les critiques avec des tableaux déjà vus et dont les séries elles-mêmes peuvent provoquer un sentiment de redondance. Cependant, la critique de Michel Ragon véhicule le sentiment inverse : pour lui, cette exposition rend enfin compte de l'intérêt du travail de Jasper Johns et de sa technique. Trois ans après sa première exposition à Paris il apparaît chez Sonnabend comme l'un des pionniers de l'avant-garde artistique américaine, un peu après Rauschenberg.

Le succès de cette exposition de Jasper Johns, difficile à estimer, semble assez restreint et ne contribue pas à lancer la carrière de l'artiste en France. Bien au contraire, une fois l'exposition de la Galerie Sonnabend clôturée, il faut attendre 1978, soit seize ans, avant qu'une nouvelle exposition monographique soit dédiée à l'œuvre de Jasper Johns. Par ailleurs, c'est avec le double accrochage des œuvres de Robert Rauschenberg que la Galerie Sonnabend se forge réellement un nom au sein du monde artistique parisien.

B. LE SUCCES DE ROBERT RAUSCHENBERG ET L'AVENEMENT DE LA RENOMMEE

Les retours au sujet de l'exposition Rauschenberg sont beaucoup plus importants que ceux concernant celle de Jasper Johns. Nous recensons en totalité sept articles : deux parus dans des quotidiens nationaux, *Le Monde* et *Combat*, deux autres dans des hebdomadaires culturels renommés, *Arts* et *Lettres Françaises*, et trois derniers dans les mensuels spécialisés *Cimaise*, *Galerie des Arts* et *XXe siècle*. Il semble que l'on puisse parler pour la première fois réellement d'impact médiatique pour une exposition d'art « néo-dadaïste » américain.

La première exposition eut beaucoup de succès. Après tant de préparatifs, les efforts du couple Sonnabend portèrent leurs fruits : au vernissage, la foule se pressait pour voir l'exposition, attendait dehors malgré le froid¹³³ et les critiques étaient présents (cf. Figure 15). Le succès marchand fut par ailleurs au rendez-vous, confirmant les choix audacieux d'Ileana Sonnabend en matière de scénographie et faisant coïncider l'entrée de Rauschenberg sur la scène européenne avec son inscription dans des collections nationales. En effet, la galeriste vendit les deux pièces majeures de son exposition à des musées : *Charlene* au Stedelijk Museum d'Amsterdam tandis



Figure 15. Robert Rauschenberg au vernissage de son exposition à la Galerie Sonnabend, le 1^{er} février 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

que *Monogram* séduisit Pontus Hultén, du Moderna Museet de Stockholm¹³⁴.

L'exposition des « Seconde œuvres » ne fut pas un tel succès commercial cependant elle remporta un succès critique encore plus net puisque tous les auteurs ayant attendu la deuxième exposition pour publier leur appréciation la valorisèrent par rapport à la première. L'article de Marie-Thérèse Maugis dans *Lettres françaises* est à ce titre tout à fait révélateur : opposant « les peintures dites

¹³³ Hiroko IKEGAMI, « A triumph in Paris : engineering Rauschenberg's global market », *The great Migrator : Robert Rauschenberg and the global rise of american art*, op. cit. p. 44.

¹³⁴ Interview d'Ileana Sonnabend par William L. Weiss en 1995 pour les Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., traduit par l'auteur et cité dans *Ibid.*

périssables et qui, [...] ont mal vieilli » de la première exposition aux « peintures récentes de Rauschenberg [qui] possèdent tous les caractères de l'œuvre destinée à durer »¹³⁵, elle met en évidence la rupture entre les deux types de productions picturales. Michel Ragon, dans son article pour *Arts*, fait de même, résumant schématiquement ce qui a été donné à voir au public : « la première [exposition] [...] est axée sur ce que l'on peut appeler le scandale » tandis que « la seconde, [...] se rattache aux dessins très beaux de Rauschenberg »¹³⁶.

Au travers de la seconde exposition, l'on note la possibilité d'une revalorisation de l'œuvre de l'artiste. Une nouvelle facette de Robert Rauschenberg semble se présenter : Marie-Thérèse Maugis relève dans les œuvres récentes « raffinement », « poésie sauvage et rare »¹³⁷ là où il n'y avait que « violence, ironie et [...] souveraine désinvolture »¹³⁸ dans les premières.

Par ailleurs, Rauschenberg semble déjà revêtir une certaine importance, une légitimité : ce « n'est pas un inconnu à Paris »¹³⁹, écrit Michel Ragon, en introduction de son article pour *Arts*. Ce n'est plus un débutant mais désormais, selon le critique, un artiste confirmé dont les œuvres sont présentées au public parisien. Gérard Gassiot-Talabot, dans *Galerie des Arts*, insiste sur le même point lorsqu'il accuse du retard de la France en matière de découverte des avant-gardes en déplorant : « Rauschenberg a été connu en France relativement tard »¹⁴⁰. Désormais, Rauschenberg a un statut confirmé à Paris, statut qui entérine le succès de sa double-exposition chez les Sonnabend.

De fait, si en 1961 André Parinaud pouvait encore s'interroger sur le caractère artiste de Robert Rauschenberg, deux ans plus tard, aucune interrogation ne subsiste ; il s'agit bien là d'un artiste accompli, les critiques sont unanimes. Michel Ragon réitère son affirmation de 1961 : Rauschenberg est un : « extraordinaire plasticien »¹⁴¹, jusqu'à l'insérer dans un certain classicisme académique, en parlant dans le catalogue de son « grand savoir pictural classique »¹⁴².

¹³⁵ Marie-Thérèse MAUGIS, « Rauschenberg », *Lettres Françaises*, n° 967, 28 février – 6 mars 1963, p. 13.

¹³⁶ Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, n°902, 6 – 12 février 1963, p. 13.

¹³⁷ Marie-Thérèse MAUGIS, « Rauschenberg », *Lettres Françaises*, art. cité

¹³⁸ Gérald GASSIOT-TALABOT, « RAUSCHENBERG, la marée de l'objet », *Galerie des Arts*, n°4, février 1963, p. 36.

¹³⁹ Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, art. cité.

¹⁴⁰ Gérald GASSIOT-TALABOT, « RAUSCHENBERG, la marée de l'objet », *Galerie des Arts*, art. cité.

¹⁴¹ Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, art. cité.

¹⁴² Il ajoute que « tout ce qui est peint par lui est bien peint » dans *Rauschenberg*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

De même, dans la revue *Cimaise*, Gérald Gassiot-Talabot le qualifie d'artiste « traditionnel », valorisant l'appréciation qualitative de l'artiste qui « a opéré une vaste réintégration de l'objet [...] sans renoncer pour cela attributs de la composition et du travail pigmentaire traditionnels »¹⁴³. Marie Thérèse Maugis, dans *Lettres Françaises*, insiste sur le savoir-faire de Rauschenberg, son caractère artisan, décrivant sa technique comme celle d'un moine enlumineur, elle remarque le : « soin avec lequel il porte sur la toile avec une lenteur patiente, des images [...] ». Dans *Le Monde*, Jacques Michel, en plus d'insister sur le « sens sûr » de la couleur de Rauschenberg, rappelle également sa « sensibilité », lui conférant en plus de la technique, une âme d'artiste. Jean Dypréau renchérit dans *XXe siècle* avec cette formule percutante : « Rauschenberg anti-peintre est un peintre-né »¹⁴⁴.

La valorisation esthétique du peintre, repérée à l'échelle de Michel Ragon pour Jasper Johns, est ici criante. Pour Rauschenberg, la question de l'art ne se pose plus : il s'agit réellement d'un peintre.

A l'occasion des premières expositions nous avons pu constater qu'à la question formelle, s'ajoutait une valorisation discursive ; Jasper Johns et Robert Rauschenberg, affiliés au dadaïsme et au surréalisme, étaient par la même occasion valorisés pour leur humour à la tendance subversive.

En 1963, l'humour et l'ironie sont toujours des éléments omniprésents du discours critique. Ainsi, dans *Le Monde*, Jacques Michel explique que les toiles de Robert Rauschenberg « semble[nt] procéder d'un certain humour, d'un goût des facéties »¹⁴⁵. Cependant, une profondeur est donnée à la dérision cynique de Rauschenberg qui, s'il fait de l'humour, n'est pas pour autant amuseur pictural mais traite, par la peinture mais aussi par le rire, de sujets profonds : par son art il pousse « un immense éclat de rire dont la civilisation fait les frais »¹⁴⁶. Pour la première fois, une direction est donnée à son art – et à son humour – et l'article de Gérald Gassiot-Talabot pour *Galerie des Arts* est tout à fait symptomatique de ce procédé discursif :

¹⁴³ Gérald GASSIOT-TALABOT, « Rauschenberg », *Cimaise*, n°63, janvier – février 1963, p. 111.

¹⁴⁴ Jean DYPREAU, « Rauschenberg », *XXe siècle*, n°21, mai 1963, p. 24.

¹⁴⁵ Jacques MICHEL, « Rauschenberg », *Le Monde*, art. cité.

¹⁴⁶ Gérald GASSIOT-TALABOT, « Rauschenberg », *Cimaise*, art. cité.

[...] l'iconographie à laquelle il fait appel, [...] les points sur lesquels il a fait porter ses attaques appartiennent de façon manifeste au contexte social et humain des Etats-Unis. Mais à travers cette entité nationale, tout un ordre de civilisation taylorisée, aseptisée, rationalisée, se trouve brutalement concerné. Il est naturel que le pays le plus avancé sur les voies de l'automatisation et de l'hygiène, de la normalisation des fonctions de production et d'échanges ait provoqué la réaction la plus furieuse, la plus profanatrice, la plus convulsive.¹⁴⁷

Rauschenberg le « misfit », comme l'avait intitulé André Parinaud en 1961, a désormais pris le pas sur le « jeune Américain »¹⁴⁸ qui avait été présenté chez Daniel Cordier. L'insolence et la philosophie revêtent alors une dimension politique, une « peinture sociale »¹⁴⁹, pour reprendre les termes de Jacques Michel.

Rauschenberg – ainsi que des critiques comme José Pierre l'avaient auparavant exprimé et comme l'artiste le dit lui-même dans son interview avec André Parinaud – n'a aucune intention de se faire un « cri de révolte »¹⁵⁰ mais se contente de créer, directement affecté par son environnement. Dès lors, il s'agit dans ce discours d'une construction critique, qui vise à injecter un contenu discursif à l'artiste, à mettre en avant le fait que son œuvre possède non seulement des qualités esthétiques mais également une signification profonde.

Ce faisant, l'humour est placé au service de la remise en cause de la société et de ses normes, rattachant davantage le néo-dadaïste aux avant-gardes françaises et européennes des années vingt, à l'instar de Marcel Duchamp, qui érigeait les objets du quotidien au rang d'œuvre d'art afin de moquer le monde de l'art, son marché et ses institutions. Cependant, là encore, la critique pose Rauschenberg en rupture : « Dans l'encombrement provoqué par les formulations néo-dadaïstes et néo-réalistes, Rauschenberg ressort de la marée de l'objet, non seulement par la date de ses premières options, mais surtout par la violence, l'ironie et la souveraine désinvolture de ses intentions »¹⁵¹. Mis à distance du néo-dadaïsme, Rauschenberg apparaît comme une tête de file, un pionnier.

Le succès de l'exposition contribue à asseoir la réputation de Rauschenberg mais également de la galerie auprès de la critique française. Le peintre, peu plébiscité dans son propre pays où il restait dans l'ombre de Jasper Johns, devint l'artiste américain le plus apprécié par la

¹⁴⁷ Gérald GASSIOT-TALABOT, « RAUSCHENBERG, la marée de l'objet », *Galerie des Arts*, art. cité

¹⁴⁸ José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, art. cité. et Claude RIVIERE, « VIOLENCE ET FRENESIE : Mannoni, Rauschenberg, Chastanet et Cadoret », *Combat*, art. cité.

¹⁴⁹ Jacques MICHEL, « Rauschenberg », *Le Monde* art. cité.

¹⁵⁰ José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, art. cité.

¹⁵¹ Gérald GASSIOT-TALABOT, « RAUSCHENBERG, la marée de l'objet », *Galerie des Arts*, art. cité.

population française. C'est par ailleurs au travers de sa célébrité à l'international que Rauschenberg établit progressivement sa réputation aux Etats-Unis.

A l'issue de l'évènement, le peintre fait figure de pionnier du nouvel art américain qui émerge en ce début de décennie. A ce titre, Michel Ragon note qu'il est bel et bien : « l'artiste qui, depuis Pollock, a réussi à donner à l'Ecole de New York une nouvelle jeunesse »¹⁵².

C. DU SURREALISME NEO-DADA VERS LE POP'ART

Après les expositions de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, acteurs à tendances surréalistes du retour à la figuration, la Galerie Sonnabend commence à s'ancrer dans une identité américaine néo-dadaïste précise, que Michel Ragon souligne lorsqu'il l'introduit dans *Cimaise* en ces termes dès 1962 :

Ileana Sonnabend a pris en mains la galerie Marcelle Dupuis pour y montrer le néo-dadaïsme américain que certains appellent le néo-castellisme.¹⁵³

Proche de la galerie, connaissant la relation étroite entre Ileana Sonnabend et Leo Castelli mais aussi les deux premières expositions programmées par les galeristes dès l'ouverture, Michel Ragon met alors en valeur l'arrivée à Paris d'une galerie entièrement consacrée à une forme d'art inédite venue d'Outre-Atlantique : le néo-dadaïsme.

En exposant Jim Dine à la suite de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, la galerie poursuit dans cette voie. Artiste américain lui aussi rattaché *a posteriori* à un certain néo-dadaïsme, Dine apparaît, sinon comme le successeur, du moins comme l'un des émules de ces deux pionniers du nouvel art américain, ce qui renforce l'identité néo-dadaïste de la galerie.

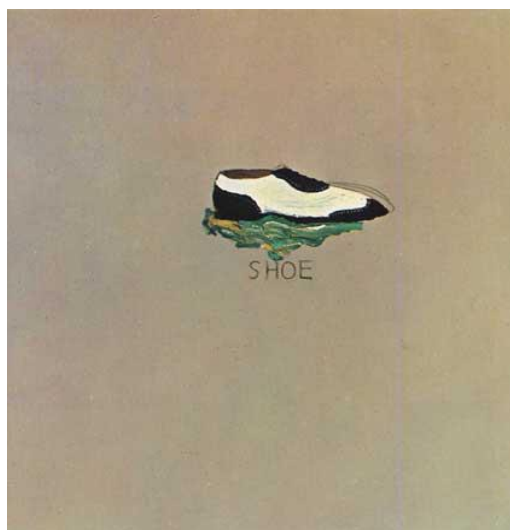
Né en 1935 à Cincinnati, Ohio et ayant exposé pour la première fois à la Reuben Gallery de New York en 1960, Jim Dine est le cadet des deux artistes. Il y a néanmoins une véritable homogénéité entre les trois peintres : issus de la scène artistique new-yorkaise, ils ont commencé à créer dans les années cinquante, en se détachant du courant alors dominant de l'expressionnisme abstrait. Ils se tournèrent vers la figuration, en utilisant un système

¹⁵² Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, art. cité.

¹⁵³ Michel RAGON, « L'actualité », *Cimaise*, art. cité.

symbolique ancré dans le réel et le quotidien. Les peintures de Jim Dine ne dépareillent pas de celles de Johns et Rauschenberg : il s'agit de toiles abstraites sur lesquelles un objet a été incrusté, à la manière des *combine paintings* ou de toiles représentant un objet avec un jeu de matière très appuyé, à la manière des toiles de Jasper Johns. Cependant, à la différence de Rauschenberg, Jim Dine met à l'honneur dans ses toiles un seul et unique objet à la fois¹⁵⁴.

Lors de l'exposition Galerie Sonnabend, étaient présentées des toiles à tendance néo-dadaïste, intégrant un objet¹⁵⁵. Seule une toile dénotait de façon curieuse : *Shoe* (1961), où une chaussure est simplement dessinée, peinte et légendée sur un fond blanc (cf. Figure 16). Cette toile n'est pas sans rappeler le surréalisme de Magritte et sa toile *La Trahison des images* (1929) – où était inscrit, en-dessous du dessin d'une pipe, « Ceci n'est pas une pipe » – mais elle présente surtout une différence radicale avec ce qui avait été présenté à la galerie auparavant. Affranchie des codes de



**Figure 16. *Shoe*, 1961.
Huile sur toile, 162,5 x 131cm.**

l'assemblage, elle présente non plus une chaussure, mais sa représentation, dans un retour à la figuration picturale assez sobre préfiguré par Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Johns, recourant modérément l'assemblage, utilisait les effets de matière abstraits provoqués par les empâtements de la peinture pour représenter des symboles usuels tels que les chiffres ou les drapeaux tandis que Rauschenberg se servait de la sérigraphie pour superposer des images. Avec *Shoe*, Jim Dine ne figure pas des symboles mais bel et bien des objets de la vie courante, en l'occurrence une chaussure, et sans effet technique particulier : à la manière d'un croquis, il le reporte sur la toile, tel quel, préfigurant les nouvelles formes artistiques qui émergent au même moment à New York et qui sont réunies sous l'appellation « Pop'Art ».

Ainsi, si la présentation de Jim Dine présente une continuité avec les précédentes expositions à caractère « néo-dadaïste », elle semble également faire le pont entre ce néo-dadaïsme et le nouveau Pop'Art, qui fait couler l'encre à New York depuis déjà 1962. En

¹⁵⁴ *Jim Dine*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 13 mars – avril 1963), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1963.

¹⁵⁵ Voir Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 33 – 34 et Scénographie, Annexes, Volume II, p. 17.

témoigne encore une fois un des textes de Michel Ragon qui, après avoir introduit le terme « néo-dadaïste », est le premier à mentionner le « pop-art » en février 1963, lors de l'exposition de Rauschenberg¹⁵⁶.

Cette identité, entre néo-dadaïsme et Pop'Art, fut également relayée par le biais du catalogue de l'exposition dans lequel les Sonnabend sélectionnèrent des articles de personnalités issues de l'avant-garde et du surréalisme¹⁵⁷. Ainsi l'écrivain et poète français Alain Jouffroy, proche de Marcel Duchamp, Roberto Matta et Jean-Jacques Lebel, contribua spécialement au catalogue de l'exposition avec une analyse de l'œuvre de Jim Dine. Nicolas Calas, poète grec très actif au sein de la communauté surréaliste européenne immigrée à New York et Gillo Dorfles, peintre et philosophe italien qui fut l'un des fondateurs du mouvement de l'art concret en Italie, tous deux critiques d'art avant-gardistes, y collaborèrent également.

Par ailleurs, ces contributeurs présentèrent tous, à ce moment, un vif intérêt pour les innovations artistiques américaines des années soixante : Alain Jouffroy fut l'un des premiers soutiens français du Pop'Art, tandis que l'intérêt de Gillo Dorfles pour les nouvelles formes artistiques l'encouragea à diriger un ouvrage intitulé *Kitsch*, sur le mauvais goût en art, incluant notamment l'essai « Avant-garde et kitsch », de Clement Greenberg¹⁵⁸ dans lequel il est question du néo-dadaïsme et du Pop'Art. Un même intérêt de la part de Calas le poussa à écrire sur l'évolution et la redéfinition des ambitions du surréalisme en ce début des années soixante. Au sein de cet engouement, Lawrence Alloway occupe quant à lui une place majeure : membre de la première heure de l'*Independent Group* – groupe de recherche artistique londonien organisé autour d'une réflexion sur les changements culturels de l'époque, la culture de masse et ses relations à l'art – c'est sous sa plume que serait né le terme « *pop art* », ce qui en fait non seulement l'un des soutiens mais même un des créateurs du mouvement.

Il n'est pas anodin que les textes choisis soient issus de critiques européens. Bien que la plupart vivent entre les Etats-Unis et leur pays d'origine, certains étant même installés Outre-Atlantique, il est probable qu'Ileana Sonnabend ait privilégié leurs textes afin d'essayer de restituer pour son public français une approche européenne, acculturée, de l'art de Jim Dine.

¹⁵⁶ Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, art. cité.

¹⁵⁷ *Jim Dine*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

¹⁵⁸ Clement GREENBERG, « Avant garde and Kitsch », *Partisan Review*, n°6, automne 1939, pp. 34 – 39. Repris dans *Art and culture*, Boston, Beacon Press, 1961.

Aucun des quatre critiques n'emploie le terme de néo-dadaïsme au cours de son essai cependant la question du surréalisme ressurgit ponctuellement. Ce lien, les critiques d'art en détachent Jim Dine et ainsi Jouffroy déconstruit toute forme de filiation à cette utilisation de l'objet, celui-ci ayant été selon lui :

[...] réintroduit dans la peinture, non comme élément plastique (il l'avait été par les cubistes), ni aux fins d'une mise en dérision de la peinture, comme les dadaïstes l'ont souvent tenté, moins encore comme un symbole ambigu, à la manière de Magritte et de certains surréalistes, mais dans le pur souci de rejoindre la vérité de l'objet lui-même.¹⁵⁹

La démarche de Jim Dine, ne se reconnaissant aucun antécédent, apparaît alors résolument neuve. Jouffroy insiste : elle est « *comme hors de portée de l'art* ». De fait, lorsque Jim Dine est comparé à un artiste, c'est plutôt à Rembrandt, pour son dandysme¹⁶⁰.

Il est probable qu'Ileana Sonnabend ait convoqué les textes de ces éminences du surréalisme pour éviter la comparaison systématique de l'œuvre de Dine à ce mouvement ou encore à son héritier, le néo-dadaïsme, d'autant plus que, comme nous l'avons vu, celui-ci n'a pas toujours eu bonne presse. Cette volonté hypothétique de détacher les nouvelles formes artistiques américaines de l'héritage surréaliste, à l'heure où le Pop'Art explose outre-Atlantique, peut-être également l'amorce par Sonnabend de la transition que la galerie opère, dès 1963, vers ce nouvel art américain. De fait, l'idée injectée chez Jim Dine d'une peinture qui rejoint « la vérité de l'objet lui-même »¹⁶¹, fait grandement écho aux recherches du Pop'Art.

Il en est de même dans la presse où, tout comme dans le catalogue, les chroniques sont consacrées à la catégorisation du rôle de l'objet dans l'œuvre de Jim Dine, sans mentionner la filiation surréaliste. Ainsi, pour Jean-Jacques Lévêque, l'objet de Dine est un symbole¹⁶², idée qu'un auteur qui n'a pas laissé son nom complète dans *Le Monde* : c'est un symbole de la « mythologie moderne »¹⁶³. Cette idée du symbole est cependant soumise à débat car selon la correspondante américaine de *Cimaise* Dore Ashton, Jim Dine ne livre pas des symboles mais

¹⁵⁹ *Jim Dine*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

¹⁶⁰ Nicolas Calas dans *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Jean-Jacques LEVEQUE, « JIM DINE, Accusation du réel », *Arts*, n°908, 20 – 26 mars 1963, p. 13

¹⁶³ Auteur inconnu, « JIM DINE », *Le Monde*, n°5654, 22 mars 1963, p. 9.

l'objet dans son incarnation la plus triviale¹⁶⁴. Dans les deux cas, cette argumentation trouve un écho dans les critiques qui sont écrites plus tard au sujet du Pop'Art : l'idée d'une critique du monde moderne, telle qu'on l'avait trouvée chez Rauschenberg, couplée à un prosaïsme extrême, en sont les marqueurs essentiels, et il est particulièrement intéressant de les retrouver en ce début d'année 1963, moment charnière entre les présentations néo-dadaïstes et celles du « pop » au printemps de la même année.

Parallèlement à ce débat sur l'objet, notons que les mêmes valorisations discursives que celles identifiées au sujet de Robert Rauschenberg et Jasper Johns sont présentes, dans le catalogue comme dans la presse. Ainsi, dans *Arts*, Lévêque parle d'« exercices poétiques » et d'une peinture « souvent teintée d'humour »¹⁶⁵ tandis que dans *Le Monde* il est expliqué que Jim Dine exprime davantage « des instants poétiques » que « des valeurs picturales » bien qu'« il le fa[sse] en tant que peintre »¹⁶⁶.

A l'issue de ces trois expositions, une évolution du discours autour des néo-dadaïstes est notable. Ces artistes, qui introduisent à Paris l'arrivée du Pop'Art, avaient d'abord été présentés parmi les surréalistes, dans un contexte artistique qui ne mettait pas particulièrement en valeur leur origine américaine. Il en est autrement avec la Galerie Sonnabend, qui se revendique comme une galerie américaine et donne corps à une présentation et une réception homothétique du nouvel art américain. Grâce à la renommée dont la galerie bénéficie déjà en mars 1963 dans le monde de l'art parisien, depuis le succès de l'exposition de Rauschenberg, cette homogénéité – qu'elle ait été pensée ou non – participe véritablement à forger dans la critique un discours autour du « néo-dadaïsme », construit sur les éléments récurrents que sont les qualités picturales, l'ironie et une certaine subversion.

Ceci est toujours notable dans l'exposition qui suit celle de Jim Dine, en avril-mai, lors de laquelle sont exposées les œuvres de Mario Schifano. Cet artiste italien pratiquant le collage, est encore pour beaucoup héritier de Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Néanmoins, son langage figuratif issu de la vie courante, le rapprochant du Pop'Art tant dans le discours que dans la

¹⁶⁴ Dore ASHTON, « Du bouclier d'Achille au Junk-Art », *Cimaise*, n°64, mars – juin 1963, pp. 52 – 73.

¹⁶⁵ Jean-Jacques LEVEQUE, « JIM DINE, Accusation du réel », *Arts*, art. cité

¹⁶⁶ Auteur inconnu, « JIM DINE », *Le Monde*, art. cité.

forme, lui vaut par la suite d'être considéré comme l'un des membres éminents de l'incarnation italienne du mouvement.

Ces premières impressions jettent les grandes lignes d'une image qui s'impose par la suite comme une grille de lecture indispensable pour comprendre la nouvelle vague d'artistes Pop'Art qui, à la suite de l'exposition sur Mario Schifano, « débarque » véritablement en France.

Le tournant du néo-dadaïsme vers le Pop'Art, perçu au travers de l'exposition de Jim Dine, franchit un nouveau pas avec celle de Schifano. A sa suite, en mai 1963, Ileana Sonnabend lance une nouvelle exposition intitulée « Pop Art Américain », première consacrée au mouvement en France et à imposer par ailleurs l'étiquette « Pop Art » au public français.

DEUXIEME PARTIE

1963 – 1964

LE « RAZ DE MAREE » POP'ART

DEFERLE EN FRANCE

Toute personne qui pense fortement fait scandale.

Honoré de Balzac, *Pensées* (1799 – 1850).

Introduction

Les antécédents néo-dadaïstes rendent impossible l'identification d'une date de naissance du Pop'Art et les historiens de l'art s'accordent à dire que le mouvement n'a pas de date de naissance unique. 1962 peut néanmoins être identifiée comme un moment-clé de son histoire : le critique Clement Greenberg date presque immédiatement cette année comme celle où « le Pop'Art acquit la notoriété »¹⁶⁷, de même qu'Irving Sandler note plus tard qu'elle est celle de « l'émergence du Pop'Art »¹⁶⁸.

Aux Etats-Unis, c'est en effet au cours de cette année qu'eurent lieu à New York les expositions « *New Realists* » à la Galerie Sidney Janis et « *Pop Art* » à la Pace Gallery, marquant chacune la reconnaissance du mouvement par le milieu artistique.

La première présente ceux qu'elle appelle les « Nouveaux Réalistes », reprenant en anglais le nom du groupe français fédéré par le critique d'art Pierre Restany¹⁶⁹. Ceux-ci y sont exposés, aux côtés d'autres artistes figuratifs européens, mais aussi d'une large sélection de « nouveaux réalistes » américains, *a priori* dans le but de promouvoir les nouveaux développements de l'art occidental. La contribution européenne y fut cependant éclipsée par les figuratifs américains, futurs « *pop artists* ». En effet, à l'occasion de cette exposition, ce nouvel art américain, auparavant vivement critiqué par les professionnels, apparaît comme plus novateur,

¹⁶⁷ Dans « Après l'expressionnisme abstrait », paru en anglais dans *Art international* en octobre 1962 et publié dans Clement GREENBERG (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Editions Territoires, 1979, pp. 10 – 20.

¹⁶⁸ Irving SANDLER, *Le triomphe de l'art américain. 2 : Les années soixante* (trad. Frank Strachitz), Paris, Editions Carré, 1970 trad. 1990.

¹⁶⁹ Le 16 octobre 1960 celui-ci publie le *Manifeste du Nouveau Réalisme* fédérant Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Jean Tinguely, Martial Raysse, Daniel Spoerri et Jacques Villeglé. Un nouveau manifeste, intitulé *40° au-dessus de Dada* paraît en 1961, Yves Klein se détache alors du groupe tandis que s'y ajoutent César, Gérard Deschamps, Mimmo Rotella et Niki de Saint-Phalle.

pertinent, neuf et intéressant que les propositions européennes. Selon Lucy Lippard, c'est avec « *New Realists* » que le Pop'Art fut officiellement consacré comme « peinture à la mode »¹⁷⁰.

La seconde exposition, qui eut lieu à la Pace Gallery, est héritière de l'exposition de Sidney Janis et marque symboliquement le pas franchi par les milieux d'art américains en attribuant officiellement le nom de « Pop Art » à la nouvelle création américaine.

Par ailleurs, c'est également en 1962 que sont présentés individuellement les *pop artists* : dès 1961 Tom Wesselmann est présenté à la Tanager Gallery de New York puis suivent en 1962, dans d'autres galeries new-yorkaises, Jim Dine, Roy Lichtenstein, James Rosenquist et Andy Warhol, qui figurent *a posteriori* parmi les artistes les plus reconnus du mouvement.

Ainsi, à la fin de cette année, par l'action de ces deux galeries de la côte est américaine, mais aussi un certain nombre d'expositions monographiques menées en amont, un certain groupe d'artistes est clairement identifié comme du Pop'Art. Il essaime alors à travers le continent puisque, dès l'année suivante, sont organisées différentes expositions sur ce mouvement : « Pop goes the Easel » est mise en place à Houston, Texas, et plus tard dans l'année c'est jusqu'en Californie qu'il est présenté avec l'exposition « Pop Art USA » à Oakland.

En France, celui-ci arrive presque simultanément, grâce à l'action de la Galerie Sonnabend : dès mai 1963, est présentée à Paris une exposition intitulée « Pop Art Américain », la première à présenter sous ce titre les artistes américains en France.

Avec ses premières expositions, la Galerie Sonnabend a posé les bases de l'identité des artistes dont elle se fait progressivement la représentante en France. Pour le public de la galerie, qui a vraisemblablement vu les quatre expositions précédentes, Johns, Rauschenberg, Dine et Schifano ont eu un rôle introductif pour le Pop'Art. Ils font figure de précurseurs, faisant du néo-dadaïsme le terreau d'où le nouvel art a puisé ses racines.

C'est pourquoi après nous être intéressés aux prémices du Pop'Art à Paris, nous allons désormais nous intéresser à son introduction. Toujours en nous attachant à reconstituer au mieux les expositions et leur contexte de réception, il s'agira ici de comprendre le mode d'introduction du Pop'Art à Paris, les mécanismes d'introduction et de valorisation de celui-ci, et l'évolution de son appréciation sur deux années cruciales : 1963, l'année de son arrivée et 1964, l'année de son scandale.

¹⁷⁰ « Le Pop art à New York » dans Lucy LIPPARD, *Pop art, op. cit.*, pp. 82 – 84.

Chapitre III – 1963 : « Longue vie au pop ! »¹⁷¹, enthousiasmes critiques

C'est en 1963, un an seulement après l'explosion du Pop'Art aux Etats-Unis que celui fait son arrivée en France. Suite à l'exposition Schifano, Ileana Sonnabend clôture sa présentation néo-dadaïste en important à Paris les nouveaux artistes de la Castelli Gallery à l'occasion de l'exposition « Pop Art Américain ». A leur suite, furent présentés Roy Lichtenstein, Andy Warhol ou encore James Rosenquist, qui comptent aujourd'hui parmi les grands noms du Pop'Art.

En nous intéressant à la réception de l'introduction collective puis individuelle du Pop'Art, nous identifieront et analyseront la façon dont il fut compris, interprété et éventuellement apprécié, lors de son arrivée à Paris. Nous étudieront d'abord sa première exposition collective – « Pop Art Américain » – avant de nous pencher ensuite sur les présentations individuelles qui s'en sont ensuivies. Ceci nous permettra d'analyser l'éventuelle continuité entre la réception du « néo-dadaïsme » et celle du « Pop'Art » au travers du discours critique et de ses critères d'appréciation.

1. 1963 : le moment « pop »

L'introduction collective du Pop'Art à Paris s'incarne de façon manifeste dans l'exposition qui a lieu du 9 au 22 mai 1963 à la Galerie Sonnabend. Réunissant les new-yorkais Lee Bontecou, John Chamberlain, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol et Tom Wesselmann, elle présente de façon concentrée la nouvelle figuration américaine sous une identité précise : le « Pop Art Américain ».

Avant cet épisode particulier, quelques moments précurseurs, extérieurs aux présentations néo-dadaïstes eurent ponctuellement lieu. En étudiant ces premières percées collectives des *pop artists* à Paris puis l'exposition de la Galerie Sonnabend qui y introduisit officiellement le Pop'Art, nous essaieront de comprendre comment celui-ci fut présenté et quel discours

¹⁷¹ José PIERRE, « Longue vie au pop ! », *Combat-art*, n°105, 9 décembre 1963, p. 2.

commence à se construire autour. Gardant les précédents néo-dadaïstes à l'esprit, il s'agira d'étudier cette nouvelle lecture, structurée autour d'une nouvelle identité picturale, tout en identifiant les éventuels liens discursifs avec le néo-dadaïsme, et notamment le recours à la filiation surréaliste.

A. L'AVANT- 1963 : LA TIMIDE PERCEE DU « POP'ART »

Si l'exposition « Pop Art Américain » organisée par la Galerie Sonnabend en mai 1963 symbolise véritablement l'arrivée du Pop'Art à Paris dans la mesure où elle est la toute première à réunir dans la même salle des artistes de cette mouvance et sous cette étiquette, nous pouvons cependant en repérer quelques précédents.

Entre le XVIII^e Salon de Mai où Jasper Johns expose aux côtés de Robert Rauschenberg, et « Pop Art Américain » en 1963, les jeunes artistes américains ont continué à apparaître ponctuellement au sein d'expositions collectives. Ainsi, Johns et Rauschenberg, après le Salon de Mai de 1962, exposèrent pour la première fois en France non plus parmi les surréalistes mais auprès d'autres artistes américains, du 6 juin au 10 juillet 1962 dans « Dessins Américains contemporains », au Centre Culturel Américain.

Fondé en 1934 par les membres de la Cathédrale américaine et dirigé jusqu'en 1964 par un révérend, l'*American Center* dépasse dès le début des années 60 sa vocation philanthropique première pour devenir un centre d'avant-garde et de contre-culture. C'est également le point de chute de la jeunesse américaine à Paris et un lieu qui a vocation à aider la jeune création américaine mais aussi la promouvoir auprès des Français : de nombreux événements tels que des concerts, des performances scéniques ou encore des expositions sont ainsi organisés¹⁷².

L'été 1962, une exposition présentant les dessins de la création contemporaine américaine fut organisée au Centre par le conservateur du Museum of Modern Art de New York, William Lieberman¹⁷³. Dans l'avant-propos du catalogue, celui-ci explique que son choix : « a volontairement été limité aux vingt dernières années », afin de permettre à « trois générations

¹⁷² Nelcya DELANOË, *Le Raspail Vert, L'American Center à Paris 1934-1994. Une histoire des avant-gardes franco-américaines*, Paris, Editions Seghers, 1994.

¹⁷³ Conservateur du département des Dessins et Estampes au MoMA, il est aidé d'Elaine Johnson, conservatrice adjointe de cette même institution.

d'artistes [d'être] représentées »¹⁷⁴. Cependant, il précise également avoir accordé la primauté de l'espace d'accrochage aux « précurseurs et [...] protagonistes de la "nouvelle peinture américaine" qui, dans les années d'après-guerre, [ont] si fortement infléchi le cours de la peinture à travers le monde »¹⁷⁵, tels que Blume, Gorky, Kline, Motherwell, Pollock ou Tobey. Il s'agit donc d'une présentation qui se veut une représentation quasi-exhaustive de la création américaine depuis l'après-guerre à 1962 mais qui laisse malgré tout une place plus modérée à la nouvelle création.

De fait, la présentation en elle-même ne cède pas beaucoup de place à la jeunesse et à la nouveauté : les artistes présentés sont en majorité rattachés à des anciens courants de la figuration ou de l'abstraction. Parmi les jeunes artistes seuls Johns, Rauschenberg et Larry Rivers appartiennent à de nouvelles tendances artistiques cependant, le support même du dessin atténue la nouveauté de leurs propositions. Ainsi, Larry Rivers apparaît au faîte de la tradition avec ses études de Georges Washington qui reprennent les codes de la peinture de genre la plus hiératique. Rauschenberg, véhicule une image plus novatrice bien que classique avec *Monument*, toile présentée chez Daniel Cordier en 1961, où l'artiste superpose des images reproduites au crayon, à la façon de décalcomanies, avec précision et technique. *0 through 9*, le dessin de Jasper Johns issu de la série *Numbers* montre quant à lui un tracé sûr et créatif en dépit de la trivialité inhérente à son sujet. Comme *Monument* de Rauschenberg, il s'agit d'un dessin déjà présenté en France en 1961 : il avait même à cette occasion été sélectionné par Jean Larcade pour orner l'affiche promotionnelle de l'exposition, choix que renouvelle Liebermann en le plaçant en couverture du catalogue.

« Dessins Américains contemporains », par son caractère généraliste, réinsère les néo-dadaïstes dans un contexte américain mais les introduit également à un public plus large que celui des galeries. Par ailleurs, par le choix qui y est fait de présenter l'art américain par le biais du dessin, l'exposition permet de mettre davantage en avant le sens technique de Robert Rauschenberg et Jasper Johns et d'ainsi légitimer davantage leur démarche auprès des critiques.

Si nous avons vu précédemment que les artistes obtinrent une certaine considération pour leurs qualités picturales, certains critiques d'art peuvent être demeurés sceptique, comme

¹⁷⁴ *Dessins américains contemporains*, William LIEBERMAN ed., (cat. expo. Paris, Centre Culturel Américain, 6 juin – 10 juillet 1962), Paris, Centre Culturel Américain, 1962.

¹⁷⁵ *Ibid.*

l'explique Georges Boudaille, qui avait livré une critique plutôt défavorable de l'œuvre de Jasper Johns en 1959, mais qui écrit à la suite de cette exposition dans *Lettres Françaises* que « cet ensemble de dessins permet de mieux comprendre et donc [...] de juger avec plus d'indulgence » cette peinture américaine qui « reste un sujet de discussions passionnées ». Il conclut : « La facilité apparente, la désinvolture gestuelle de leur style n'est pas une attitude "a priori" mais le résultat de nombreuses expériences »¹⁷⁶, admettant ainsi la recherche, la réflexion derrière la composition des toiles américaines, qui n'était pas évidente à première vue.

Robert Rauschenberg et Jasper Johns sont singularisés par Michel Conil-Lacoste qui termine son article du *Monde* remarquant : « plus attentifs, plus concertés sont les signes chiffrés de Johns et les montages ou frottages composites de Rauschenberg. Pour eux encore on peut parler de dessin. »¹⁷⁷. Jean-Jacques Lévêque, parle quant à lui dans son article pour *Arts*, de Jasper Johns, Larry Rivers et Robert Rauschenberg comme des « précurseur de la "dernière vague", elle, franchement néo-dadaïste »¹⁷⁸. Cette allusion au dadaïsme, difficile à percevoir dans les dessins, prend sens chez Lévêque, qui connaissait déjà les artistes depuis leurs premières expositions. Elle témoigne également de la méconnaissance en 1962 à Paris des propositions du Pop'Art puisque le néo-dadaïsme est présenté comme l'innovation la plus récente de l'art américain.

Suite à cela c'est James Rosenquist qui fait son apparition en France, au début de l'année 1963, où il expose au cinéma Ranelagh à l'occasion de l'exposition « Vues Imprenables » qui se déroule du 30 janvier au 15 mars. Né en 1933, il est issu de la génération d'artistes qui suit Robert Rauschenberg et Jasper Johns. Après des études à la Minneapolis School of Art puis à l'Art Student League de New York, il montre ses toiles pour la première fois dans une exposition individuelle en 1962 à la Green Gallery de New York. En parallèle, il gagne sa vie en tant que peintre publicitaire. Sa peinture, radicalement figurative, est profondément marquée par ce métier puisque la méthode picturale qu'il utilise pour ses œuvres est similaire à celle qu'il utilise pour les panneaux publicitaire, ce qui lui vaut d'être assimilé à partir de 1962 au Pop'Art.

¹⁷⁶ Georges BOUDAILLE, « Dessins américains contemporains », *Lettres françaises*, n°932, 21 – 27 juin 1962, p. 13. Le critique livre la même sorte de conclusion dans « Dessins américains contemporains », *Cimaise*, n°60, juillet – août 1962, p. 86.

¹⁷⁷ Michel CONIL-LACOSTE, « Dessins américains contemporains », *Le Monde*, n°5426, 29 juin 1962, p. 8.

¹⁷⁸ Jean-Jacques LEVEQUE, « Dessins américains. Trois générations », *Arts*, n°874, 20 – 26 juin 1962, p. 11.

Le cinéma Ranelagh, dirigé par le peintre surréaliste Henri Ginnet, est doublé d'un lieu d'exposition du groupe « Phases ». Le mouvement Phases est un mouvement de réflexion et d'expression artistique surréaliste né en France dans les années 1950 et mené autour d'un magazine par un groupe élargi de peintres, poètes et écrivains européens. C'est le poète et dessinateur Edouard Jaguer qui eut l'idée de créer ce mouvement regroupant édition et exposition, dans le respect de la tradition du Surréalisme, réunissant les différents groupes ou mouvements disséminés en Europe Occidentale, en Égypte, au Japon, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud.

L'exposition « Vues Imprenables », dirigée par Edouard Jaguer, réunit les surréalistes du groupe Phases mais aussi quelques invités comme Rosenquist ou Téliémaque. Or, en 1962, le groupe est divisé autour d'un débat théorique sur l'attitude à adopter face à l'offensive que représente le Pop'Art. Les membres de Phases déclarent y déceler une « composante d'acceptation de la société telle qu'elle est, incompatible avec [leurs] propres aspirations »¹⁷⁹ et cette attitude vis-à-vis du Pop'Art entraîne également des divergences importantes entre eux et certaines personnalités du groupe surréaliste à Paris.

Cette exposition est donc intéressante pour nous car l'on retrouve le lien au surréalisme étendu au Pop'Art. Par ailleurs, les surréalistes semblent avoir été, comme aux Etats-Unis, les premiers à être sensibles aux nouvelles propositions figuratives américaines et y avoir même porté un vif intérêt puisque le Pop'Art fut pour eux un sujet de débat au moins à partir de 1963. Cependant, l'exposition « Vues Imprenables » et le lien qu'elle effectue entre le *pop artist* James Rosenquist et le surréalisme représente un moment unique. En mai, le Pop'Art est à nouveau présenté à Paris, lors d'une exposition importante à la Galerie Sonnabend, qui devient par la suite le lieu exclusif de la présentation du mouvement. La façon de considérer le Pop'Art dépend dès lors de la façon dont les Sonnabend choisissent de mettre en avant leurs artistes, et en cela l'exposition surréaliste du cinéma Ranelagh apparaît comme le dernier moment de transition vers le « Pop Art Américain ».

¹⁷⁹ *Le Mouvement Phases : revues, livres, affiches, documents depuis 1952* (cat. expo. Nice, Galerie des Ponchettes, 8 septembre – 11 novembre 1972), Nice, Galerie des Ponchettes, 1972.

B. 1963 : LE « POP ART AMÉRICAIN » S'EXPOSE A PARIS.

Lorsqu'Ileana Sonnabend inaugure son exposition « Pop Art Américain » le 9 mai 1963 quai des Grands Augustins, le succès de l'exposition Rauschenberg et une éventuelle attente vis-à-vis d'un art qui rencontre un grand succès de scandale aux Etats-Unis promettent un bel avenir à la présentation. Cette exposition programmatique, vouée à présenter le Pop'Art au public français, expose les œuvres inédites de Lee Bontecou, John Chamberlain, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol et Tom Wesselmann. De ces artistes, seul James Rosenquist avait déjà exposé en France, dans une ambiance plus proche du surréalisme que du Pop'Art.

L'imagerie présentée à l'occasion de cette exposition est radicalement différente des propositions précédentes : là où Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine ou Mario Schifano jouaient avec la matière pour intégrer l'objet dans la toile, désormais, la figuration se fait presque anti-peinture. Andy Warhol présente des sérigraphies pendant que Rosenquist et Wesselmann présentent des toiles à l'esthétique publicitaire. L'objet n'est plus le corps et le sujet de la peinture, il est image. Les sculptures de Lee Bontecou et John Chamberlain donnent une note industrielle supplémentaire à cette peinture qui semble avoir été produite par des machines tandis que les reproductions alimentaires en plâtre de Claes Oldenburg, font écho aux aliments factices du commerce. Dadaïsme et poésie semblent avoir volé en éclat : le spectateur fait face à la réalité, une réalité américaine : carrosseries de voiture, Pepsi-Cola, *ice-creams*, *hamburgers*, Marilyn Monroe...

Peu de photographies permettent la reconstitution de l'accrochage de l'exposition. La seule disponible offre une vue de la salle principale (cf. Figure 17), révélant que lorsque le visiteur entrait, il se trouvait face au tableau de James Rosenquist, *Vestigial Appendage* (1962), où les traits d'une femme sont mêlés à des jambes d'enfant ainsi qu'à une capsule de *Pepsi-Cola*. Devant la toile, sur des socles,



Figure 17. Vue de l'exposition « Pop Art Américain », présentée à la Galerie Sonnabend du 9 au 22 mai 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

sont disposées les sculptures en plâtre *Ice Cream Cone* (1962) et *Hamburger* (1962) de Claes

Oldenburg, aux côtés de *Butternut* (1963), de John Chamberlain, sculpture mêlant carrosserie et acier chromé, rappelant les éléments des grandes voitures américaines. A gauche, à l'entrée de la salle, était accrochée une œuvre sans titre de Lee Bontecou et au fond, *Marilyn Monroe in Black and White (Twenty-Five Marilyns)* (1962) d'Andy Warhol. Ce dernier bénéficia d'une importante présentation en comparaison des autres artistes car, en plus de cette toile, étaient également exposées *Twenty Marilyns* (1962), *Four Marilyns in Colour* (1962) et *Big Torn Campbell's Soup Can (Black Bean)* (1962). Hors de vue sur la photographie, nous supposons qu'elles furent disposées entre le côté droit de la salle principale et la salle d'entrée, aux côtés des œuvres de Tom Wesselmann : *Tondo* (1962) et *Still Life #51* (1962). Deux toiles issues des deux principales séries de Wesselmann : les *Great American Nudes*, présentant des silhouettes féminines lascives et nues dans des décors intimes, et les *Still Life*, natures mortes reproduisant des visions de la vie quotidienne dans un foyer aux Etats-Unis¹⁸⁰.

Face à ces toiles, il est probable que les critiques d'arts, artistes et collectionneurs, habitués visiteurs de la galerie – initiés aux propositions figuratives novatrice comme habitués à l'abstraction dominante – aient ressenti une véritable surprise face à l'exposition. Cependant, les informations au sujet de celle-ci sont rares et nous n'avons pu trouver ni invitation, ni catalogue de cette exposition, et les critiques presses sont peu nombreuses. Seules, quelques publicités dans les périodiques indiquent qu'Ileana et Michael Sonnabend ont très probablement suivi leur plan de communication habituel. Des encarts plutôt sobres signalaient l'exposition dans les journaux, rassemblant des artistes inconnus sous le titre « POP ART AMERICAIN » (cf. Figure 18). Peu originaux, ces encarts mettaient cependant en avant le nom du nouveau mouvement, permettant sa première diffusion, mais aussi sa nationalité, lui conférant une identité et le replaçant dans un contexte artistique précis.



Figure 18. Publicité pour l'exposition « Pop'Art Américain » de la Galerie Sonnabend parue dans *Arts* n°915, 8 – 14 mai 1963.

A la même période que « Pop Art Américain », une autre exposition collective d'art américain est organisée au Centre Culturel Américain de Paris. Ouvrant le lendemain de l'exposition Galerie Sonnabend et intitulée « De A à Z 1963 : 31 peintres américains choisis par

¹⁸⁰ Voir Scénographie, Annexes, Volume II, p. 18 et Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 34 – 35.

The Art Institute of Chicago », elle expose des tableaux de la nouvelle génération avec Rauschenberg, Rosenquist et Lichtenstein, mais également Robert Indiana – autre figuratif – et Frank Stella – abstrait minimaliste. Gottlieb, De Kooning ou encore Motherwell, entre autres, figurent quant à eux la génération précédente, plus renommée. Comme la précédente exposition de l'*American Center*, « De A à Z 1963 » est née de la volonté de présenter un art actuel ; organisée sous le haut patronage de l'Ambassadeur des Etats-Unis à Paris et en collaboration avec l'Art Institute de Chicago, elle est selon ses conservateurs – John Maxon, directeur du département des Beaux-arts et James Speyer, conservateur de celui du XX^e à l'Art Institute de Chicago – l'« occasion de se tenir au courant des mouvements artistiques américains »¹⁸¹. La différence avec la première exposition est assez nette : les artistes présentés sont plus jeunes et ainsi, des artistes du très récent Pop'Art sont exposés, tels que Roy Lichtenstein et James Rosenquist.

Avec le rajeunissement, la part belle est faite à l'abstraction, au travers de l'expressionnisme abstrait mais aussi de la nouvelle abstraction géométrique ou minimale. La présence de ces jeunes artistes met en évidence montre que le mouvement vers un art plus récent et avant-gardiste, d'autant plus que la figuration, si elle reste majoritairement représentée par des expressionnistes, intègre alors, aux côtés de Rauschenberg, des artistes Pop'Art.

Ces expositions, qui se veulent toutes deux des incarnations de la création américaine du début des années soixante, sont finalement davantage focalisées sur la nouvelle Ecole de New York que sur les innovations artistiques qui ont lieu au même moment. A ce titre, l'arrivée du Pop'Art à Paris présente une différence radicale avec celle des « néo-dadaïstes » Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Celle-ci se fit loin du contexte surréaliste, dans l'ombre des maîtres de l'expressionnisme abstrait et dans une ambiance profondément américaine.

Il convient désormais de voir dans quelle mesure ces divergences, préfigurées par la présentation des artistes, se retrouvent dans leur réception critique.

¹⁸¹ *De A à Z 1963: 31 peintres américains choisis par the Art Institute Chicago*, John MAXON, James SPEYER ed., (cat. expo. Paris, Centre Culturel Américain, 10 mai – 20 juin 1963), Paris, Centre Culturel Américain, 1963.

C. UNE RECEPTION DISCRETE POUR LE POP'ART

En consultant, comme nous l'avons fait auparavant, la presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle, force est de constater que l'exposition « Pop Art Américain » fut loin de soulever l'étonnement que l'on aurait pu lui prêter.

Comme nous l'avons précisé précédemment, les sources dont nous disposons à ce sujet étant extrêmement limitées, il nous est difficile de restituer les conditions de réception de l'exposition. Nous savons que ce fut à cette occasion que les premières œuvres d'Andy Warhol entrèrent dans les collections européennes ; une toile fut acquise par un collectionneur et une autre entra dans les collections du Moderna Museet de Stockholm¹⁸², ce qui indique que Pontus Hultén, directeur du musée et habitué de la galerie, vint visiter l'exposition.

Malgré cela, l'exposition se déroula dans une quasi-indifférence : seul un article, paru dans *Arts* le 15 mai, mentionne, parmi d'autres, cet événement. Notons que cet unique article est encore une fois le fait de Michel Ragon, proche de la galerie et son principal relais dans la presse. Michel Conil-Lacoste, dans son article du *Monde* du 24 mai y fait allusion en une phrase seulement, au cours de son article sur l'exposition « De A à Z 1963 ». De fait, cette dernière obtint bien plus d'échos dans la presse, et c'est avant tout à travers elle que le Pop'Art perce, « Pop Art Américain » n'ayant été vue apparemment que par une minorité et ne semblant pas avoir suscité davantage d'intérêt ou de surprise.

Ce n'est donc pas au travers de cette exposition amis par le biais d'évènements et articles annexes que nous pouvons tendre à reconstituer les débuts de l'appréciation du Pop'Art à Paris.

Les critiques qui rendent compte de cette nouvelle peinture américaine montrée à Paris livrent des rapports principalement descriptifs, dans lesquels se sent la difficulté à restituer avec les termes techniques habituels ce nouvel art, comme en témoigne la présentation de Michel Conil-Lacoste, dans *Le Monde*. Pour lui les œuvres des artistes Pop'Art sont des « sortes de photo-montages, d'objets domestiques dessinés à grande échelle, intégration de bandes dessinées, sourire de Marilyn en série, faux cornet de glace à grande échelle »¹⁸³. Adam Saulnier, dans

¹⁸² *Collection Sonnabend*, Jean-Louis FROMENT, Marc SANCHEZ ed., *op. cit.*, p. 16

¹⁸³ Michel CONIL-LACOSTE, « Américains de A à Z », *Le Monde*, n°5707, 24 mai 1963, p. 8.

Galerie des Arts, explique quant à lui que Lichtenstein peint « la publicité de masse et les "comics" », « comme s'il les avait découpés et agrandis »¹⁸⁴.

Michel Ragon, plus familier avec le travail des *pop artists*, de par sa connaissance des travaux de Robert Rauschenberg et Jasper Johns ainsi que sa proximité avec la Galerie Sonnabend, produit une critique plus poussée, la seule consacrée à l'exposition « Pop Art Américain ». Celle-ci reprend les thèmes préalablement identifiés tout en témoignant d'une évolution dans l'approche. Ainsi, tout d'abord, le critique replace les artistes dans leur filiation dadaïste, « un néo-dadaïsme du ready made »¹⁸⁵, faisant référence autant à Marcel Duchamp qu'à Robert Rauschenberg et Jasper Johns. Les néo-dadaïstes ne sont ainsi déjà plus la jeune peinture mais bien les précurseurs de celle-ci. Michel Conil-Lacoste effectue également ce lien, précisant que le Pop'Art est « issu des expériences de Rauschenberg »¹⁸⁶.

A ce titre, le Pop'Art en emprunte les traits principaux tels que le choix de sujets centrés autour de la « mythologie américaine » et l'humour, mais un humour moins corrosif, moins sérieux, puisqu'ils ne sont souvent « qu'un bon gag »¹⁸⁷ selon Ragon. Par ailleurs, contrairement à ce que sous-entendent les articles précédemment cités, où l'amas de descriptions suggère un vide de références, Michel Ragon souligne quant à lui l'usage par les *pop artists* de « moyens volontairement académiques »¹⁸⁸, reprenant ainsi le mode discursif utilisé pour les néo-dadaïstes.

Dans les articles consacrés à l'exposition « De A à Z 1963 », Adam Saulnier et Raoul-Jean Moulin livrent en règle générale une critique assez négative de l'exposition, la jugeant peu représentative de l'actualité de la peinture américaine. En revanche, tous deux mentionnent spécifiquement Rauschenberg, Rosenquist ou Lichtenstein, notant leur « force expressive »¹⁸⁹ et leur intérêt¹⁹⁰. Michel Conil-Lacoste distingue de son côté les *pop artists*, les présentant comme « la dernière invention de l'avant-garde aux Etats-Unis »¹⁹¹. Il met particulièrement en exergue la

¹⁸⁴ Adam SAULNIER, « L'Amérique domine », *Galerie des Arts*, n°9, juillet – août 1963, pp. 61 – 63.

¹⁸⁵ Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, n°916, 15 – 21 mai 1963, p. 12.

¹⁸⁶ Michel CONIL-LACOSTE, « Américains de A à Z », *Le Monde*, art. cité.

¹⁸⁷ Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, art. cité

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Raoul-Jean MOULIN, « Trente et un Américains », *Lettres françaises*, n°980, 30 mai – 5 juin 1963, p. 11.

¹⁹⁰ Adam SAULNIER, « L'Amérique domine », *Galerie des Arts*, art. cité.

¹⁹¹ Michel CONIL-LACOSTE, « Américains de A à Z », *Le Monde*, art. cité.

popularité du mouvement dans le pays dont il est issu, se contredisant presque en annonçant que le Pop'Art « est en train, outre-Atlantique, d'entrer dans les musées »¹⁹², reconnaissance nationale qui souligne presque déjà la fin de leur avant-gardisme. Le Pop'Art apparaît comme un mouvement majeur de l'art américain contemporain dont la France semble n'avoir pas encore conscience, répétant ainsi, en un sens, l'histoire de l'expressionnisme abstrait.

Ce fait est également remarqué par Michel Ragon : « L'école de New York, dans la mesure où Paris l'entrevoit, c'est seulement Hofmann, de Kooning, Gottlieb, Motherwell [...] Rothko, Pollock, Kline »¹⁹³. Au moment de l'exposition « Pop Art Américain », l'expressionnisme abstrait domine encore largement. Marc Rothko vient de faire l'objet, en 1962, d'une grande rétrospective au Musée National d'Art Moderne¹⁹⁴, suivant de peu la grande exposition consacrée à Jackson Pollock en 1959. Cependant, faisant le commentaire de la « jeune peinture américaine », Ragon remarque le décalage existant entre la perception française de l'art américain et sa réalité : « pourtant, à New York, Pollock et Rothko, c'est déjà de l'histoire ancienne »¹⁹⁵.

Cependant, si la visite des expositions « Pop Art Américain » et « De A à Z 1963 » ne suscitent pas davantage l'enthousiasme que la surprise chez les critiques, c'est aussi certainement parce que des nouvelles formes de figuration, attachées au prosaïque, ont déjà percé en France. En 1960, le critique d'art Pierre Restany publia un manifeste, dans la tradition surréaliste, fédérant les artistes Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villeglé en un groupe intitulé les « Nouveaux Réalistes ». En 1961, il écrivit un second manifeste, *À 40° au-dessus de Dada*, dans lequel il établit la filiation entre Dada, Duchamp et les Nouveaux Réalistes. Ce groupe d'artistes éclate réellement au grand jour en 1962, lors de la toute première Biennale parisienne où furent exposées les affiches lacérées et les sculptures en mouvement de jeunes artistes français tels que Raymond Hains et Jean Tinguely, encore jamais vues du grand public. Cette Biennale, où étaient également présentés Rauschenberg et Jasper Johns, marqua véritablement l'éclosion du Nouveau Réalisme comme

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, art. cité.

¹⁹⁴ *Mark Rothko*, Peter SELZ ed., (cat. expo. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, décembre 1962 – janvier 1963), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1962.

¹⁹⁵ Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, art. cité.

jeune mouvement d'avant-garde figuratif dans le monde de l'art français et lui octroya une belle visibilité, notamment pour les critiques d'art. En 1963, soit un an plus tard, les nouvelles propositions américaines du Pop'Art font écho au Nouveau Réalisme français. S'inscrivant dans le renouveau figuratif, elles ont pu apparaître comme la bouture américaine de cette « nouvelle figuration » germée sur le sol français.

A la lecture des critiques il est frappant de constater que le mot « Pop Art » en lui-même n'est que très peu utilisé. Dans les articles généraux, les artistes sont cités sans qualification, seul Michel Conil-Lacoste avance le terme de « "Pop Art" »¹⁹⁶. L'utilisant entre guillemets il semble faire une allusion directe au titre de l'exposition de la Galerie Sonnabend. Michel Ragon, sans surprise, emploie le terme, le critique ayant été le premier à l'utiliser dans un article, en février de la même année. Il emploie d'ailleurs le même « pop artists », ne mentionnant jamais le Pop'Art mais une « nouvelle figuration » qui prend « un accent nouveau avec les pop artists »¹⁹⁷.

Suite à cette discrète première présentation des *pop artists* à Paris, Ileana Sonnabend organise une nouvelle exposition de groupe, d'un genre plus rétrospectif sur l'activité de la galerie, de novembre à décembre 1963, intitulée « Dessins pop ». Les dessins de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Michelangelo Pistoletto, Roy Lichtenstein, Georges Segal, Claes Oldenburg, Lee Bontecou et Andy Warhol y sont présentés et tous les artistes exposés, excepté Pistoletto, avaient déjà fait l'objet d'une présentation à la galerie.

L'exposition de ces « Dessins pop », plus sobre et mettant en avant la technique des artistes au travers de leurs dessins, nuance leur image en donnant un aperçu différent de leur façon de peindre.

Cependant, aucune des expositions collectives de 1963 n'obtint de larges échos. C'est pourquoi nous allons désormais nous intéresser aux présentations individuelles des *pop artists* et voir en quoi ce furent avant tout les individus qui furent les principaux vecteurs du Pop'Art à son arrivée en France.

¹⁹⁶ Michel CONIL-LACOSTE, « Américains de A à Z », *Le Monde*, art. cité.

¹⁹⁷ Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, art. cité.

2. Le « *pop artist* »¹⁹⁸ à Paris : définitions individuelles

Suite à l'exposition « Pop Art Américain », Ileana Sonnabend présente les *pop artists* un à un à Paris. Le premier à être présenté à la galerie fut Roy Lichtenstein, suivi par Andy Warhol et James Rosenquist.

Après avoir analysé les retours discrets sur les expositions collectives de Pop'Art, nous avons vu que le mouvement avait été présenté dans un nouveau contexte, plus américain que surréaliste. Afin d'enrichir cette étude des premiers pas du Pop'Art à Paris, dont nous avons seulement pu dresser les contours, mais aussi dans le but d'étudier les différences de réception – ou non – à l'œuvre entre les *pop artists* ou avec le groupe en lui-même, nous allons désormais nous intéresser aux mécanismes de réception individuels.

A. EXPOSITIONS INDIVIDUELLES ET PRISE DE CONSCIENCE DU POP'ART

A la suite de l'exposition « Pop Art Américain », Ileana Sonnabend dédia son espace à la première exposition européenne de Roy Lichtenstein, qui eut lieu du 5 au 30 juin 1963.

Roy Lichtenstein est né en 1923 à Manhattan. Bien que plus âgé que Rauschenberg, il n'expose pour la première fois ses travaux à New York qu'en 1962, chez Castelli. Diplômé en Beaux-arts après avoir étudié à l'Art Student League – où Robert Rauschenberg et James Rosenquist firent également leurs études – et à l'Université d'Ohio, il devient professeur et enseigne à la Rutgers University. En parallèle de son activité, Lichtenstein gagne sa vie en tant que dessinateur et décorateur de vitrines, activité qui fut également exercée par Rauschenberg, Jasper Johns et Andy Warhol. Dans ses tableaux, il traite une iconographie tirée de la culture populaire de masse avec une technique inspirée de l'impression industrielle des publicités et surtout des *comics*. Son exposition à la Galerie Sonnabend en juin 1963 réunit des exemples variés de la production de l'artiste : portraits, extraits de bandes dessinées, natures mortes, reproductions d'œuvres d'art.

¹⁹⁸ *Ibid.*

Les mots d'Ileana, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition, indiquent le succès que fut celle-ci et surtout la foule présente lors du vernissage :

Il y avait presque autant de foule au vernissage de Roy qu'à celui de Bob. Les gens sont restés pendant des heures et ont discuté des peintures avec passion. Certains ont téléphoné pour attirer davantage de personnes et d'autres sont partis et sont revenus avec des amis. Le vernissage était bondé de 18 à 22 heures.¹⁹⁹

Ileana Sonnabend a réussi, depuis l'ouverture de la galerie, à réunir un cercle d'habitues sensibles et enthousiastes aux nouvelles propositions de l'art américain. Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un groupe spécifique de personnalités du monde artistique et intellectuel parisien qui vient en foule à la galerie depuis l'exposition de Rauschenberg et, comme on le voit dans cette citation, qui s'agrandit en périphérie de ses propres connaissances. Les mots d'Ileana ne permettent pas de savoir quelles réactions les œuvres provoquèrent lors du vernissage de cette exposition cependant, plus loin dans la lettre, la galeriste mentionne le critique Pierre Restany et son « aimable sourire légèrement jaune »²⁰⁰, preuve que tout le monde ne fut pas conquis par l'exposition.

Les informations manquent également pour nous permettre d'imaginer comment le public a pu ressentir la disposition des tableaux, néanmoins, il est possible de reconstituer l'impression générale que ceux-ci ont pu véhiculer grâce à la liste exhaustive qui en a été retrouvée. Un véritable tournant « *pop* » est marqué avec les toiles de Lichtenstein, toutes issues d'une figuration inspirée de la bande dessinée. Sur fond de trame mécanique, les sujets

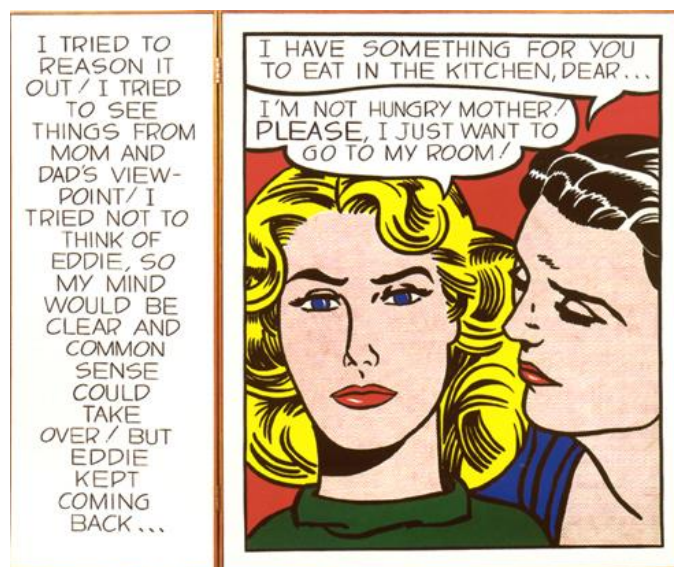


Figure 19. *Eddie Diptych*, 1962. Huile sur toile, 112 x 81cm.

¹⁹⁹ « Roy's opening was almost as crowded a Bob's. People stayed for hours and discussed the paintings heatedly. Some phoned to bring more people and others left and came back with friends. The opening was crowded from 6 to 10. », Lettre d'Ileana Sonnabend à Léo Castelli, 6 juin 1963, Leo Castelli Gallery records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. (reproduction disponible en ligne).

²⁰⁰ « Even little Pierrot le-Rest-any hung around with an aimable sourire slightly yellowish. », *Ibid.*

des tableaux représentaient, dans une belle diversité, les objets les plus banals du quotidien américain : des éléments de décoration, de la nourriture, des produits industriels, des fragments historiques...²⁰¹

Les toiles n'étaient pas de taille aussi impressionnante que celles présentées auparavant pour Rauschenberg, Jasper Johns et Jim Dine. Cependant, pour la première fois, le public se trouve confronté à des tableaux écrits en anglais – un tiers des œuvres présentées²⁰² –, ce qui peut avoir été à la fois un facteur d'engouement comme de haine pour la réception de l'œuvre. En effet, le public, face à une œuvre réaliste entièrement nouvelle par sa facture à l'aspect mécanique et le choix de ses sujets, devait livrer un premier effort de lecture, d'interprétation et de compréhension. L'utilisation de la langue anglaise densifie quant à elle l'incompréhension, en plus de renforcer l'américanité des tableaux. Pour la grande partie du public non-anglophone de l'époque, une grande frustration a pu naître de l'impossibilité de lire ce qui est écrit sur les tableaux. Bien que ces lignes ne soient pas essentielles pour saisir la globalité du travail de Lichtenstein, le visiteur, dans l'ignorance, put avoir la sensation de passer à côté d'une clé de lecture essentielle.

Ainsi, l'appréciation de ces tableaux est rendue bien plus difficile puisque, même pour une personne faisant des efforts d'interprétation, la barrière de la langue empêche sa compréhension totale. L'usage de l'anglais peut donc avoir nuit à l'appréciation de l'œuvre de Lichtenstein, d'autant plus que celui-ci n'a alors pas bonne presse dans les cercles intellectuels français.

Au début des années soixante, l'avènement de la consommation de masse en France ainsi que de nombreux produits venus des Etats-Unis ont amené dans le langage des Français l'utilisation de nombreux anglicismes : la publicité promeut un vêtement *chic* ou le *flavour* d'une boisson, la presse donne des *news* de *gang* et de *kidnapping*. On parle de *pin-up* et de *cracks*, on porte *T-shirts* et *blue-jeans* et on mange des *ice-creams* et des *hot-dogs*. Ce lent envahissement, depuis les années vingt, du vocabulaire anglophone dans la langue française, est dénoncé par la ligue de Défense de la langue française ainsi que par certaines personnalités et hommes de lettres

²⁰¹ *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 5 – 30 juin 1963), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1963, n.p. et voir Scénographie, Annexes, Volume II, p. 19.

²⁰² Voir les toiles *Arrrff* (1962), *Eddie Diptych* (1962), *Hopeless* (1963), *I Know ... Brad* (1963), *Okay, Hot Shot, Okay* (1963) ; cinq toiles avec des dialogues en anglais sur un ensemble de 15 tableaux. Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 35 – 37.

tels que René Etiemble qui, en réaction à ce phénomène, publie en 1964, *Parlez-vous franglais ?*²⁰³ Dans cet ouvrage il dénonce la popularité des mots anglo-saxons dans le vocabulaire des Français qui, selon lui, engendre un réel parasitage de la langue de Molière.

A la même période paraissent également des publicités pour la promotion du Dictionnaire Littré qui titrent « Ne parlez pas "franglais" ! Parlez français grâce à la seule édition intégrale et conforme du célèbre dictionnaire de la langue française LITTRÉ »²⁰⁴. Cependant, ces réactions pour la défense du français face à l'anglais illustrent avant tout la forte popularité de cette langue auprès de la population française, qui, contrairement aux élites, est plutôt fascinée par la « culture de masse » américaine, qui lui apporte un meilleur confort de vie²⁰⁵. Malgré tout, il est important de noter que les premières expositions des *pop artists*, ayant lieu au sein de galeries d'art, n'amènent pas un public très populaire mais plutôt des critiques d'art, des collectionneurs, des intellectuels et des artistes, tous membres d'une élite qui est alors plutôt préoccupée par l'incursion de la culture américaine dans la société française, la voyant comme une nuisance voire une menace pour l'identité nationale²⁰⁶.

L'exposition d'Andy Warhol, organisée à la Galerie Sonnabend en janvier – février 1964, représenta également un moment important dans la présentation du Pop'Art à Paris et souleva notamment des enjeux tout autre que celle de Roy Lichtenstein.

Andy Warhol, de son vrai nom Adrew Warhola, est né en 1928 à Pittsburgh, où il fit ses études et obtint un « Bachelor of Fine Arts ». Fraîchement diplômé, il part pour New York où il débute une carrière de dessinateur publicitaire, travaillant pour des magazines de mode, décorant les vitrines des grands magasins, réalisant des publicités... il développe alors l'utilisation de la sérigraphie, qui est par la suite le médium principal de ses toiles dont les sujets sont liés à l'univers de masse, de la star hollywoodienne à la boîte de soupe en conserve. Il expose plusieurs fois à New York au cours des années cinquante et acquiert une renommée dans les milieux spécialisés pour son travail publicitaire cependant, c'est en 1962 qu'il présente à New York son

²⁰³ René ETIEMBLE, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964.

²⁰⁴ Voir par exemple *Lettres françaises*, n°1028, 7 – 13 mai 1964, p. 3.

²⁰⁵ Denis LACORNE, Jacques RUPNIK, Marie-France TOINET (dir.), *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversion*, op. cit., p. 120.

²⁰⁶ René ETIEMBLE, *Parlez-vous franglais ?*, op. cit.

travail sur sérigraphie²⁰⁷. Il expose pour la première fois en Europe en 1964, à la Galerie Sonnabend, avec une exposition qui, après l'exposition Roy Lichtenstein, permet au public de découvrir un autre aspect du Pop'Art.

Déjà lors de sa présentation à l'occasion de « Pop Art Américain », au printemps 1963, Andy Warhol et ses *Marilyns* avaient choqué la propriétaire d'Ileana et Michael Sonnabend à tel point que celle-ci voulu leur interdire l'exhibition de tels tableaux dans son immeuble²⁰⁸. Malgré cet épisode, le couple Sonnabend organisa en 1964 une exposition monographique de l'œuvre d'Andy Warhol, avec des œuvres plus provocantes encore que le portrait de l'icône hollywoodienne fraîchement suicidée. En effet, cette nouvelle présentation était centrée autour de la série « Mort et Désastre (*Death and Disaster*) » : des sérigraphies de 1963 particulièrement morbides sur les thèmes des « Emeutes raciales (*Race Riots*) », des « Accidents de voiture (*Car Crashes*) », des « Chaises Electriques (*Electric Chairs*) » et autres « Désastres (*Disasters*) », qui multiplient chacune des images extraites de faits divers parus dans la presse²⁰⁹.



Figure 20. Vue de l'exposition « Warhol (Disasters) ». Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.



Figure 21. Vue de l'entrée de la galerie Sonnabend, 37, quai des Grands Augustins, avec *Bellevue* lors de l'exposition « Warhol (Disasters) », Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

²⁰⁷ En février chez Leo Castelli. Pour les éléments de bibliographie sur Andy Warhol, voir Dave HICKEY, *Andy Warhol géant*, Phaidon, Paris, 2006.

²⁰⁸ *Collection Sonnabend*, Jean-Louis FROMENT, Marc SANCHEZ ed., *op. cit.* p. 19.

²⁰⁹ *Warhol*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, janvier – février 1964), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1964, n.p. voir aussi Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 37 – 38.

La scénographie de l'exposition renforça le caractère choquant des sujets présentés : à la façon des *tabloïds*, ces journaux populaires à scandale qui font prévaloir sur le texte de grandes images « choc », les sérigraphies, très grandes, étaient accrochées sur tous les murs où, leurs images répétées recouvraient la majeure partie de l'espace(cf. Figure 20).

Pour cette exposition, dès l'entrée de la galerie, au rez-de-chaussée de l'immeuble du 37, rue des Grands Augustins, était disposée une très grande toile, de 271 x 208 cm, intitulée *Bellevue* (cf. Figure 21). Cette toile en noir et blanc répète l'image du corps au sol d'un suicidé sur lequel trois policiers et un infirmier sont penchés. Cette image tirée d'un fait divers et d'une morbidité extrême, donne le ton. La porte d'entrée de la galerie étant transparente, tout passant pouvait la voir.

Après cette première image assez violente, le visiteur montait l'escalier, dans lequel était disposée une sérigraphie encore plus imposante que la première : *Pink Race Riots*, de 328 cm de haut sur 209 cm de large. Cette grande toile aligne, sur fond rose, les images des très récentes émeutes qui eurent lieu à Birmingham, en Alabama, au printemps 1963²¹⁰. On y voit des policiers américains avec des chiens et armés de lances à incendie attaquer des Noirs-américains protestant contre la ségrégation. Ces images sont d'une violence tout autre : là où l'image du suicidé reflétait l'horreur de la solitude humaine, les clichés d'émeutes réfèrent à une violence institutionnalisée, politique. Une fois les escaliers montés, le visiteur se trouvait à nouveau confronté à l'horreur individuelle et conjoncturelle : dans la première salle étaient accrochées deux toiles présentant des accidents de voiture, instantanés d'une mort aléatoire. La première, *Orange Car Crash*, montre quatorze fois le même amas de tôle d'une voiture accidentée. La deuxième, disposée à l'extrémité gauche de la salle, s'impose moins dans le champ de vision du visiteur. Il s'agit de *Green Car Crash*, qui représente la lugubre conclusion d'une course poursuite avec la police : une voiture accidentée et face à elle son conducteur, empalé sur un poteau par la violence de la collision.

En entrant dans la deuxième salle, le visiteur faisait face à un nouveau tableau macabre : *Blue Electric Chair (double)*, la reproduction de quinze images identiques d'une chaise électrique, sur fond bleu vif, nouvelle image de la mort institutionnalisée, froide et individuelle. Cette œuvre, placée dans l'espace le plus valorisant de la galerie, est également mise en avant

²¹⁰ Jacques PORTES, *Histoire des Etats-Unis de 1776 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2010.

dans le catalogue de l'exposition. Au centre de l'habituel livret cartonné avec des textes et des reproductions d'œuvres en noir et blanc, se trouve cette fois un dépliant couleur, au format A4, reproduction de *Blue Electric Chair (double)*.

Autour de cette œuvre « phare », étaient disposées sur le côté droit de la salle d'autres reproductions d'accidents de voiture, de dimension moindre et de facture similaire aux précédentes. A gauche, deux nouveaux faits divers sordides : *Mrs. McCarthy and Mrs. Brown*, 1963, reproduction d'une coupure de journal au sujet de deux femmes empoisonnées par une boîte de thon en conserve et *1947*, image où est répétée en noir et blanc la photographie d'une femme qui s'est suicidée en sautant du haut de l'Empire State Building et qui, en arrivant au sol, s'est enclouée dans une limousine, comme sur un lit mortuaire²¹¹.

Tout au long de l'exposition, le visiteur est ainsi confronté aux différents degrés de désastre et de mort que compte la société, il est mis face au voyeurisme de la presse et à la désensibilisation à toute détresse humaine créée par la répétition inlassable d'une information.

Après l'exposition macabre et choquante d'Andy Warhol, la Galerie Sonnabend fait place en juin aux toiles plus tranquilles et délicates de James Rosenquist.

Rosenquist, né en 1933 dans le Dakota du Nord, étudia à la Minneapolis School of Art, avant de suivre les traces, sans le savoir, de Robert Rauschenberg et Roy Lichtenstein en partant étudier à l'Art Student League de New York. A la différence de ses prédécesseurs, Rosenquist ne fait pas de petits boulots comme décorateur ou designer mais devient véritablement peintre publicitaire : il est l'un des pinceaux qui donne corps aux affiches immenses qui surplombent les routes et ornent les immeubles aux alentours de New York. Ce savoir pictural publicitaire, à la technique assez traditionnelle, Rosenquist l'utilise au service d'un art personnel qui réutilise des extraits de visuels publicitaires qu'il isole pour les reproduire ou les replacer au sein de nouvelles compositions où sont balayées toutes préoccupations de perspective, échelle et couleur et qu'il expose pour la première fois en individuel en 1962 à la Green Gallery de New York.

De cette présentation de Rosenquist, nous avons pu retrouver le catalogue, cependant celui-ci permet difficilement de restituer l'installation de l'exposition. Nous savons que les toiles présentées, reproductions comme recompositions, fournissaient un bon aperçu de sa

²¹¹ Reconstitution faite à partir des photographies de Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation. Voir Scénographie, Annexes, Volume II, p. 20.

technique²¹². Après les sérigraphies d'Andy Warhol, la figuration de James Rosenquist a dû sembler plus traditionnelle auprès du public : après une technique de peinture mécanisée, il s'agissait d'un retour à l'art du pinceau.

A la lumière de ces présentations, nous allons désormais analyser les réactions de la presse afin d'identifier, au travers de ses artistes, les grandes lignes de la valorisation ou du rejet du Pop'Art.

B. « COMMENT FAIRE DE L'ART AVEC DE TELLES ATROCITES ? »²¹³ : LE PEINTRE ET LE POETE, SUBLIMATION PAR LA NOTION D'ŒUVRE

A l'occasion de ces expositions individuelles, nous retrouvons la même duplicité discursive précédemment identifiée lors des présentations collectives. Structurée d'une part autour de la valeur plastique des œuvres et de l'autre, sur leur signification, cette constante nous permet d'analyser la construction et l'évolution des discours autour du Pop'Art.

Avant d'étudier la façon dont furent comprises les œuvres, leur sens, nous allons d'abord nous pencher sur leur aspect purement artistique, comme nous invite à le faire Alain Jouffroy, qui ouvre le catalogue de l'exposition Roy Lichtenstein en prévenant :

Avec Lichtenstein, nous entrons dans une nouvelle perspective de l'art. C'est-à-dire que, pour saisir le sens de ses tableaux, il est nécessaire de vouloir d'abord dépasser par la pensée tout ce que la peinture moderne, et la poésie qui lui correspond, nous ont appris à concevoir et à aimer.²¹⁴

Devant cet art d'une radicale nouveauté pour les yeux français, il invite par ces mots les visiteurs à se détacher entièrement de leurs préjugés en art, à ne pas chercher à lier Lichtenstein à un quelconque courant artistique et donc de ne pas intellectualiser l'œuvre. Les spectateurs doivent plutôt se laisser porter par leurs sensations. Ellen Johnson, historienne et professeure d'art moderne versée dans le Pop'Art, a la même façon d'aborder la question dans le catalogue qu'Alain Jouffroy : selon elle, « Lichtenstein rend sciemment difficile aux spectateurs l'approche

²¹² *Rosenquist*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, juin 1964), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1964, n.p.

²¹³ *Warhol*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²¹⁴ *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

des qualités formelles de son travail en utilisant des sujets aussi éloignés que possible des considérations esthétiques ». Robert Rosenblum, historien d'art et professeur américain connu du monde artistique pour ses prises de position anticonformistes clôture lui aussi le catalogue en rappelant l'erreur que commet l'esprit rationnel en tentant de comprendre l'œuvre de Lichtenstein²¹⁵.

Les critiques anticipent sur l'incompréhension du public en mettant en avant le fait que celle-ci soit la réaction normale à l'œuvre de l'artiste. Celle que celui-ci a consciemment voulu provoquer en élaborant sa toile. Ce faisant, les trois collaborateurs du catalogue mettent en avant la profonde nouveauté de l'œuvre de Lichtenstein en utilisant des mots tels qu'« audace », « originalité extrême », « innovation » ou « changement total d'horizon »²¹⁶. De part cette argumentation, ils présentent Lichtenstein comme un artiste résolument avant-gardiste car en rupture pure et simple avec l'environnement artistique préexistant.

Un même mode discursif est à l'œuvre dans le catalogue de l'exposition de Warhol. Alain Jouffroy – qui en est également le contributeur –, face à la présentation difficile des « Désastres », rappelle la dimension de prise de conscience qui envahit l'œuvre de Warhol : « c'est le génie de Warhol que de nous contraindre à rallumer en nous un pur amour enfoui, que d'oser rendre à la peinture sa fonction de bain révélateur »²¹⁷.

Pour pallier à une incompréhension véhémement qui pourrait voir la galerie accusée de voyeurisme et de morbidité, une forme de guide de lecture est encore une fois proposé dans le catalogue de l'exposition, qui ouvre sur cette phrase de Jean-Jacques Lebel, écrivain et artiste plasticien contestataire contemporain des *pop artists*, connu pour ses manifestations artistiques novatrices et habitué du Centre Culturel Américain:

Warhol, dans sa série de toiles consacrées à l'accident mortel et à la répression, lance des signaux avec une telle netteté que beaucoup se refuseront à les voir.²¹⁸

Le poète américain John Ashbery effectue la même mise en garde que Jean-Jacques Lebel et explique que devant ce « sujet dangereux à aborder, parce qu'il est si proche de l'attitude "C'est

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Warhol, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²¹⁸ *Ibid.*

trop horrible" [...]. La plupart d'entre nous réagit d'abord de cette manière [...]»²¹⁹. Le caractère direct du travail de Warhol qui, pour exprimer l'idée de la normalisation de la mort, présente sur une toile à quinze reprises la même photographie d'un accidenté ou d'un suicidé, est ici mis en évidence. Il est également posé comme un éventuel problème pour le public aussi, Alain Jouffroy en anticipe les éventuelles réactions : « Comment faire de l'art avec de telles atrocités ? »²²⁰.

Cette question, qui fait écho, quatre ans plus tard à celle que posait Georges Boudaille au sujet de Jasper Johns en 1959, transparait effectivement des expositions de Roy Lichtenstein, Andy Warhol et James Rosenquist, pour apparaître un enjeu important dans la compréhension par les critiques des nouvelles expositions d'art américain.

Nous avons vu qu'au sujet du travail des néo-dadaïstes Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Jim Dine, à partir de 1961, les catalogues, afin d'affirmer leur qualité d'artistes, insistaient de façon importante sur leur talent : l'insertion de l'objet dans la toile était comprise comme un pas innovant en dehors de l'expressionnisme abstrait, demandant un talent rare et une certaine qualité poétique.

Roy Lichtenstein, Andy Warhol et James Rosenquist, en se livrant à la reproduction d'images, dépassent la question d'un savoir-faire pictural pauvre : face à leurs œuvres, dont aucun sujet n'est original, c'est jusqu'à leur capacité créatrice qui peut être remise en cause.

Ainsi, dans les catalogues nous observons une application portée à la défense des qualités picturales des artistes, insistant sur la notion de « peintre ». Pour Alain Jouffroy, Roy Lichtenstein est alors l'« un des meilleurs peintres qui travaillent à New York aujourd'hui »²²¹ tandis que Warhol est un « génie »²²², propos appuyé par John Ashbery qui qualifie ce dernier de « maître » au « talent d'une nouvelle et belle dureté »²²³. Pour Rosenquist, la mise en avant de la technicité est également à l'œuvre²²⁴ mais de façon beaucoup moins importante, ce qui

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²²² *Warhol*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Edward F. Fry, historien de l'art et conservateur au musée Guggenheim, explique que « c'est cette richesse et la subtilité de ces structures d'invention formelle, de transformation et d'allusions poétiques, qui situent Rosenquist au point le plus avancé de la peinture contemporaine » dans *Rosenquist*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

s'explique probablement par le fait que sa peinture soit, bien que publicitaire, beaucoup plus proche d'une activité picturale traditionnelle, contrairement à celle de Lichtenstein et Warhol²²⁵.

Un autre mode de valorisation vise à comparer les peintres du Pop'Art à certains maîtres et courants renommés, canonisés depuis longtemps par la critique tels que le classicisme ou Gustave Courbet, Ingres et Seurat. C'est Robert Rosenblum qui compare Roy Lichtenstein à Courbet : selon lui, Lichtenstein, comme Courbet à son époque, se voit reprocher le choix de sujets triviaux, laids et un style grossier qui ont pour résultat des toiles vulgaires qui ne sauraient être considérées comme de l'art. Courbet est pourtant, à l'époque de Lichtenstein, un maître extrêmement reconnu pour sa technique et ses sujets novateurs. Rosenblum se sert donc de cet exemple pour appeler le public à ne pas reproduire la même erreur de jugement face à Lichtenstein : celui-ci a bel et bien un « style propre »²²⁶, qui vise à reproduire la triviale imagerie mécanique avec une rigueur n'admettant, à dessein, aucune trace d'artisanat. Derrière sa technique à l'apparence industrielle se cache un vrai peintre, qui crée ses caches à la main afin d'imiter la machine ; un travail artisanal dans la plus pure tradition picturale. Ellen Johnson rattache alors la manière de Lichtenstein « à Ingres autant qu'à l'art publicitaire »²²⁷. L'historienne parle même de « calligraphie », référant ainsi à un art antique et minutieux. Selon elle, cette « volonté de créer un art qui dissimulerait la main de l'artiste aussi bien que l'art lui-même »²²⁸ renvoie également à l'art de Seurat ; une comparaison reprise dans *Arts*²²⁹.

Pour Andy Warhol il n'est pas fait mention de maîtres précis mais plutôt d'un courant qui revient de façon récurrente : le classicisme. Cette comparaison est surtout approfondie par le poète John Ashbery qui voit en Andy Warhol un « esprit classique desséchant », un « classicisme [qui] n'exclut pas les bizarreries, les excès et les romances »²³⁰. Cette idée de classicisme ne concerne pas la qualité picturale et la technique de Warhol mais vient contrebalancer la modernité de la facture de ses toiles et surtout leur morbidité en rappelant la noblesse et la profondeur de leur sujet. Ashbery utilise à de nombreuses reprises le champ lexical de la tragédie

²²⁵ Voir Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 39 – 40.

²²⁶ *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Jean-Jacques LEVEQUE, « LICHTENSTEIN, Objectivité », *Arts*, n°920, 12 – 18 juin 1963, p. 12.

²³⁰ *Warhol*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

pour renforcer cette idée du classicisme du sujet de Warhol, faisant de « l'élément polémique présent dans le tableau [...] un drame classique »²³¹. Warhol apparaît dès lors s'inscrire dans cette veine antique, en proposant une réactualisation à l'ère industrielle, les Sphinxes annihilant les héros faites voitures, les guerres Médiques devenues émeutes. Le suicide, l'accident, la mort, autant de thèmes d'une gravité intense et à la présence infatigable dans l'Histoire dans les tragédies antiques et les tableaux classiques, inscrivent les toiles de Warhol dans la culture légitime.

Rosenquist quant à lui est comparé à un peintre plus récent, Magritte, et est également placé au même plan que « ceux dont les journaux de bord s'intitulent Nadja, Le Paysan de Paris, et même La Liberté ou l'Amour ! », c'est-à-dire, André Breton, Aragon et Robert Desnos. Il est ainsi lié à un surréalisme à la fois pictural et littéraire²³². A ce titre, dès l'ouverture du catalogue, José Pierre établit une filiation entre le peintre et un vers célèbre de Gertrude Stein²³³, conférant à son travail une résonance poétique. Cet aspect se retrouve également chez Lichtenstein puisque Alain Jouffroy parle d'« un peintre, un poète véritables ». Dans le cas de Warhol, un lien non pas poétique mais littéraire s'incarne dans l'insistance sur la dimension tragique de sa peinture.

Une valorisation esthétique semble ainsi aller de pair avec une mise en exergue des qualités littéraires et poétiques des peintres. Les *pop artists*, à l'esthétique proche du publicitaire, se voient régulièrement reprocher un manque d'élaboration des œuvres, des toiles au caractère trop prosaïque et brut. L'insistance sur le classicisme, la tragédie et la poésie participe dès lors à une valorisation élevant le réel du quotidien au niveau de l'Art. Le discours institutionnel sur les Américains se caractérise alors par la mise en avant des valeurs cardinales de l'artiste telles qu'elles sont définies par la tradition et l'académisme. La dialectique à l'œuvre ici se fait essentiellement sur un mode traditionnel, que l'on pourrait presque qualifier de conservateur, qui affirme la présence du Beau et du Bien de façon intrinsèque, en mettant en avant une technique, un « métier »²³⁴.

²³¹ *Ibid.*

²³² Rosenquist, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²³³ « *Rose is a rose is a rose* » dans la contribution « James Rosenquist ou le roman de la rose », *Ibid.*

²³⁴ A ce titre, la remarque de Diderot face à un tableau de LaTour « ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture » est symptomatique de cette idée dès 1767. De façon plus contemporaine, dans *La tradition du nouveau*, *op. cit.*, pp. 85 – 134, Rosenberg consacre un chapitre au « métier de poésie » en parlant des peintres américains.

Malgré l'insistance du catalogue sur les qualités académiques et le talent pictural et technique de Roy Lichtenstein, Andy Warhol et James Rosenquist, dans la presse, peu d'articles mettent cette qualité en avant. Seule la revue *Cimaise*, revue de l'art abstrait, s'attache à décrire la qualité du travail de Lichtenstein : « Ce peintre [...] pratique un métier méticuleux et impassible, en utilisant un pointillisme régulier qui figure la trame lâche des clichés en simili, utilisés par les journaux pour les reproductions publicitaires »²³⁵. Dans *Le Monde* son « application » est également mentionnée²³⁶. Au sujet d'Andy Warhol, seul Michel Conil-Lacoste fait un effort pour comprendre sa technique cependant, celui-ci va de pair avec une certaine déception :

Warhol a beau répéter et juxtaposer sur la toile le même cliché dramatique [...] c'est surtout le photographe qui nous paraît devoir être félicité, et le fabricant de la chaise, ou la suicidée pour avoir osé le grand saut, ou l'automobiliste pour n'avoir pas freiné à temps et être venu joliment s'accrocher comme un pantin désarticulé à la branche d'un arbre. [...] Warhol peut nous séduire par son goût du cliché, par sa sensibilité aux obsessions modernes, par son brio technique à transférer sur toile des images automatiques. Mais, au bout de son processus de banalisation [...] les images sont toujours là, inchangées, ni promues ni exorcisées.²³⁷

Conil-Lacoste ne peut s'empêcher de déplorer le fait que, malgré la sensibilité de Warhol et la qualité de ses transpositions, le résultat ne semble malgré tout pas apporter grand-chose du point de vue technique à l'image de base. Tout critique n'est en revanche pas toujours aussi compréhensif, à l'instar de Jean Bouret, qui livre une critique négative plus radicale d'Andy Warhol : « Ça n'a strictement aucun intérêt sur le plan de l'art du tableau et quant à l'invention je renvoie Warhol à la collection complète de la revue "Bifur", il s'apercevra qu'on faisait tout ça en France, au moment où il naissait en Pennsylvanie »²³⁸. Bouret condense ainsi ses reproches sur les deux plans en critiquant l'absence de qualités artistiques et de génie créateur. Il livre à cette occasion la seule comparaison du corpus à Dada en mentionnant la revue *Bifur* qui, parue entre 1929 et 1931, fut dirigée par l'écrivain et peintre surréaliste Georges Ribemont-Dessaignes. Cette assimilation, que nous retrouvons sur un mode positif pour les néo-dadaïstes, devient ici une critique comme il existait aux Etats-Unis. Loin d'ancrer les *pop artists* dans une avant-garde et un paysage artistique européen, elle retire au contraire toute originalité aux artistes. Il est dès

²³⁵ Gérald GASSIOT-TALABOT, « Lichtenstein », *Cimaise*, n°64, mars – juin 1964, p. 103.

²³⁶ Auteur inconnu, « LICHTENSTEIN », *Le Monde*, n°5719, 7 juin 1963, p. 9.

²³⁷ Michel CONIL-LACOSTE, « A travers les galeries », *Le Monde*, n°5923, 31 janvier 1964, p. 9.

²³⁸ Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres Françaises*, n°1012, 16 – 22 janvier 1964, p. 13.

lors possible qu'il existait en France, comme aux Etats-Unis, une critique défavorable à l'assimilation des néo-dadaïstes puis des *pop artists* aux avant-gardes françaises que furent les surréalistes.

Contrairement aux autres critiques du corpus, nés dans les années 1920-1930 et par conséquent plus jeunes et ouverts aux nouvelles propositions artistiques, Bouret, né en 1914, semble incarner la voix d'une génération plus ancienne et d'une critique plus conservatrice. Cependant, celle-ci fait assez rarement entendre sa voix : la plupart des commentaires retrouvés dans la presse sont issus du même cercle de critiques intéressés sinon enthousiastes. Il semblerait qu'il y ait un choix de la part de certains journalistes de ne pas écrire au sujet du Pop'Art. Ainsi, dans la lettre qu'Ileana Sonnabend écrivit à Léo Castelli au sujet de l'exposition de Lichtenstein, celle-ci mentionne la présence de Pierre Restany et son « aimable sourire légèrement jaune »²³⁹ pourtant, aucune critique de sa part n'a été retrouvée. Cela semble montrer que pour l'instant, hormis quelques personnalités enthousiastes et fidèles telles que Michel Ragon, la critique d'art est relativement désintéressée par le Pop'Art présenté à la Galerie Sonnabend.

Parmi les critiques intéressés par les expositions de la galerie, Jean Bouret et Michel Conil-Lacoste sont les seuls à faire mention de la qualité picturale des tableaux cependant, celle-ci ne constitue pas le corps de la critique : ce qui dérange, c'est véritablement le sujet. Si, de l'avis lapidaire de Jean Bouret, celui-ci ne présente aucun intérêt car il réitère des idées passées, Michel Conil-Lacoste livre quant à lui un discours différent :

En passant du sujet banal et stéréotypé (boîte de conserve ou sourire de star) à l'évocation de la mort brutale (accident d'auto avec beaux cadavres, chaise électrique, désespérée écrasée au pied du building), ANDY WARHOL nous paraît avoir abandonné quelque chose d'essentiel pour un « pop artist ».²⁴⁰

Si le critique regrette que les qualités techniques d'Andy Warhol ne lui aient permis de transcender le cliché duquel il est parti pour construire son œuvre, ce n'est pas là le point essentiel sur lequel celui-ci porte sa critique. Michel Conil-Lacoste dénonce avant tout le sujet choisit par Warhol, « trop riche d'acuité tragique, et par définition individuel qu'est la mort de

²³⁹ « Even little Pierrot le-Rest-any hung around with an aimable sourire slightly yellowish. » Lettre d'Ileana Sonnabend à Léo Castelli, 6 juin 1963, Leo Castelli Gallery records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. (reproduction disponible en ligne).

²⁴⁰ Michel CONIL-LACOSTE, « A travers les galeries », *Le Monde*, art. cité.

quelqu'un »²⁴¹. Ainsi, il reproche à Andy Warhol d'avoir abandonné l'aspect collectif, de masse, populaire, propre selon le critique au Pop'Art, pour le faire basculer du côté de l'individualisme ; l'« anti-"pop art" ». Michel Conil-Lacoste connaît le Pop'Art depuis au moins 1963, année de l'exposition « De A à Z 1963 » au Centre Culturel Américain. Il en avait écrit une revue pour *Le Monde* dans laquelle il faisait également une courte allusion à l'exposition « Pop Art Américain » de la Galerie Sonnabend²⁴². Sa remarque montre qu'il a développé, à l'aune des expositions précédentes, une vision et une compréhension du Pop'Art spécifique, faisant naître chez lui une attente particulière par rapport au mouvement et à ses artistes.

Nous avons là les premiers signes d'une appréciation du Pop'Art puisque ce qui déçoit, c'est justement de ne plus le reconnaître. Même Jean Bouret, incarnation de la critique contre le *Pop'Art* ne mentionne pas ce terme exact mais parle de « soi-disant "nouveau réalisme" » à son sujet. Lichtenstein et Rosenquist, au sujet desquels nous avons retrouvé des critiques essentiellement positives, y sont rattachés, et ce dernier, le plus apprécié des critiques, est même qualifié par Michel Ragon de « plus célèbre des pop artists »²⁴³. Se dessine alors une vision française du Pop'Art plus proche de celle qui fut comprise aux Etats-Unis : un art populaire, issu de la culture de masse, qui ouvre la porte à une compréhension plus politisée de cette forme artistique.

C. LE « SPECTACLE D'UNE CULTURE DES MASSES »²⁴⁴ : REPRESENTATIONS DE LA VIE AMERICAINE CONTEMPORAINE

Si leurs qualités techniques étaient souterraines, le message des *pop artists* est quant à lui extrêmement ambigu : sont-ils des promoteurs de l'*American Way of Life* au même titre que les panneaux publicitaires dont ils reprennent l'iconographie ou, au contraire, se servent-ils de ce discours pour mieux le tourner en ridicule et le critiquer ?

Cette question, qui émergeait déjà au sujet des néo-dadaïstes et plus spécifiquement de Robert Rauschenberg, prend toute son ampleur face aux œuvres publicitaires du Pop'Art. Leur

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Michel CONIL-LACOSTE, « Américains de A à Z », *Le Monde*, art. cité.

²⁴³ Michel RAGON, « Rosenquist : être peintre c'est combattre la nature », *Arts*, n°966, 10 – 16 juin 1964, p. 8.

²⁴⁴ Auteur inconnu, « LICHTENSTEIN », *Le Monde*, art. cité

contenu, purement américain, couplé à l'aspect de plus en plus industriel des toiles, pourrait sembler comme une promotion pseudo-artistique de l'*American Way of Life*. Les critiques s'accordent cependant à nier cette idée, faisant de cette peinture de la vie américaine une sorte d'instantané d'une époque, parfois joyeux, mais souvent grinçant.

La dimension technique ne semble pouvoir suffire à valoriser l'œuvre, comme le montre l'introduction de l'article du *Monde* sur l'exposition de Lichtenstein où il est expliqué que l'œuvre présentée « peut sembler une entreprise peu sérieuse si elle est considérée seulement comme une aventure plastique »²⁴⁵. Malgré les efforts du catalogue pour mettre en exergue la technique picturale des *pop artists* sous l'angle le plus positif possible, la presse se désintéresse du propos. Gérard Gassiot-Talabot, lorsqu'il reprend les propos d'Alain Jouffroy dans *Cimaise* est à ce sujet particulièrement explicite :

Dans la fort intéressante préface qu'il consacre à Lichtenstein, Alain Jouffroy nous assure que ce peintre ne cherche pas à mettre en accusation les formes engendrées par la mythologie sociale de notre époque, mais à les hausser au niveau de l'œuvre d'art, par une décision personnelle, prise avec une sorte d'objectivité et de détachement lucides. Je ne suis pas sûr, quant à moi, que Lichtenstein ne déteste pas le monde où il vit, et n'en veuille dénoncer la vulgaire et grotesque mise en scène par les moyens de grosse évidence qu'il emploie.²⁴⁶

Dans le catalogue, il est effectivement à plusieurs reprises fait mention de la « contestation objective » et la « lucide compréhension de l'actualité » de Lichtenstein²⁴⁷ tandis que pour Warhol on parle de « vérité », de « révélateur »²⁴⁸. La confusion engendrée par le Pop'Art, qui peut apparaître comme une critique de la culture de consommation tout comme la célébration de l'*American Way of Life* invita les collaborateurs du catalogue à démontrer la neutralité des artistes, bien que cette rhétorique est beaucoup moins prégnante que l'envie de les présenter comme artistes véritables.

Les artistes du *pop* s'attachèrent effectivement à montrer le quotidien plutôt qu'à prendre parti pour l'un ou l'autre, et même cette vernacularisation de l'art n'était pas toujours pleinement consciente chez eux²⁴⁹. Cependant, malgré la présentation du catalogue, l'idée ne semble pas

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Gérard GASSIOT-TALABOT, « Lichtenstein », *Cimaise*, art. cité.

²⁴⁷ *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²⁴⁸ *Warhol*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²⁴⁹ « à l'époque j'ignorais que je voulais faire entrer les choses de tous les jours dans la peinture », Lichtenstein dans Catherine MILLET (dir.), *Pop américains*, Paris, IMEC, Artpress, 2012, p. 74.

satisfaire la critique qui se livre à une reconstruction des discours. A l'image de Gérald Gassiot-Talabot, elle préfère imaginer dans l'art de Lichtenstein une dénonciation du monde moderne taylorisé sur un mode ironique. Le champ lexical de l'ironie, particulièrement présent au sujet de Lichtenstein²⁵⁰, rappelle le discours autour des néo-dadaïste et notamment Jasper Johns. Dans leur cas, la dérision renvoyait également au mode d'action dadaïste et surréaliste qui tournait en ridicule les conventions de la société. Ainsi, Michel Conil-Lacoste, dans *Le Monde*, parle de « l'ironie de Lichtenstein devant le spectacle d'une culture des masses trop commercialisée »²⁵¹. L'insistance sur l'ironie vise également à montrer que l'artiste n'adhère pas à ce qu'il représente, mais bien que ses représentations du monde mécanisé sont des critiques à l'encontre de celui-ci. Cette injection d'une charge symbolique dans le discours des artistes rend acceptable la représentation d'objets du quotidien à l'intérêt pictural limité et leur donne même un contenu politisé.

Pour Andy Warhol et son sujet plus général sur la mort, l'approche des critiques est différente. Les toiles présentées parlent de tragédies quotidiennes trop conjoncturelles et individuelles pour pouvoir être élevées en parangon de la société. Comment dès lors inviter les visiteurs à comprendre la démarche d'Andy Warhol ? Alain Jouffroy, se souvenant des anciennes séries de l'artiste, valorise la nouveauté de la démarche : « Hier », il peignait des boîtes Campbell et Marilyn Monroe [cf. exposition « Pop Art Américain »]. « Aujourd'hui, c'est vers l'individualité du sujet que Warhol se tourne [...] »²⁵². Par la mise en avant de ce « retournement d'angle »²⁵³, les précédents sujets de Warhol apparaissent purement matériels voire superficiels tandis que son nouveau travail sur la mort et l'individu semble toucher à des thèmes beaucoup plus sérieux et universels. Ce retranchement vers l'individuel, empêchant une interprétation politisée des toiles lui fut reproché, comme nous l'avons vu, par Michel Conil-Lacoste. Malgré cela, Jean-Jacques Lévêque, dans *Arts*, voit dans les sujets des tableaux d'Andy Warhol des « évènements qui [les] concernent directement »²⁵⁴ et dans le catalogue Jean-Jacques

²⁵⁰ Gérald GASSIOT-TALABOT, « Lichtenstein », *Cimaise*, art. cité., Michel CONIL-LACOSTE, « A travers les galeries », *Le Monde*, art. cité.

²⁵¹ Michel CONIL-LACOSTE, « A travers les galeries », *Le Monde*, art. cité.

²⁵² *Warhol*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Jean-Jacques LEVEQUE, « WARHOL, L'évènement », *Arts*, n°947, 29 janvier – 4 février 1964, p. 11.

Lebel remarquait : « Warhol dresse le tableau de l'état actuel de la brutalité et de la mort »²⁵⁵. Pourtant, seul *Pink Race Riots* possède véritablement une « actualité brûlante »²⁵⁶ et surtout, collective, puisqu'il reproduit les images des émeutes de Birmingham qui eurent lieu en avril de l'année précédente et furent célèbres par leur violence mais aussi car elles virent l'emprisonnement de Martin Luther King, meneur de la cause contre la ségrégation.

Le discours de Warhol est donc davantage valorisé que son individualisme ne lui est reproché : par ses sujets, il parle du monde contemporain. Cette rhétorique injecte un aspect humain, actuel, et même ponctuellement politisé et contestataire, au contenu de l'œuvre de Warhol et c'est sur lui que les critiques misent dans le catalogue, à l'image d'Alain Jouffroy s'exclamant : « Ainsi quelle leçon ! et qui n'est pas de morale, mais de lucidité ! »²⁵⁷. Cependant, comme pour Lichtenstein, face à cette image à forte tendance politisée les collaborateurs du catalogue se font précautionneux et insistent beaucoup sur l'objectivité de Warhol face à son sujet, une objectivité qui se veut pure, sans interprétation aucune. Ainsi, la répétition de l'image éthérée, sur fond blanc ou de couleur, annule tout esthétisme, tout voyeurisme mais aussi toute complaisance.

Les critiques, à défaut de reprendre l'appréciation technique valorisée dans les catalogues, s'intéressent à la trivialité du contenu des tableaux pour, non pas rejeter l'œuvre mais bien la valoriser, comme en témoigne Robert Rosenblum écrivant, au sujet de Lichtenstein : « il est arrivé à faire entrer la laideur de ses sujets dans des œuvres d'art nouvelles dont la force et l'originalité peuvent même nous aider à nous réconcilier avec les horreurs du Brave New World dans lequel nous vivons »²⁵⁸. La vulgarité du sujet est compensée par son originalité mais surtout par les questions qu'il soulève : en traitant des objets du quotidien, c'est le monde moderne – américanisé – que ces tableaux dépeignent.

Dans les catalogues, il était déjà largement fait mention du contenu américain des tableaux : l'exposition de Lichtenstein, utilisant le « style de l'imagerie populaire américaine actuelle », se faisait « l'inventaire du kitsch américain », le « miroir fidèle de la

²⁵⁵ Warhol, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²⁵⁶ Jean-Jacques LEVEQUE, « WARHOL, L'évènement », *Arts*, art. cité.

²⁵⁷ Warhol, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²⁵⁸ Lichtenstein, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

culture populaire moderne » et allait « plus loin dans l'exploration des mœurs américaines »²⁵⁹. Quant à Andy Warhol, selon John Ashbery, les « *Death and Disaster* » sont des œuvres sur la « mort et destruction dans la vie américaine contemporaine » tandis qu'Alain Jouffroy y voit l'illustration de « la violence américaine »²⁶⁰. Dans les descriptions de l'exposition de Lichtenstein parues dans la presse les œuvres mentionnées sont : « une bombe insecticide, un hot-dog, une héroïne de comic-strip, une "Femme assise" de Picasso (modèle 37) »²⁶¹ et « cow-boys, [...] vamps exotiques et [...] hot dogs »²⁶². L'hétéroclisme des tableaux présentés semble avoir marqué la critique, qui retint notamment certains symboles de la culture américaine avec le *cow-boy*, la *vamp*, le *comic-strip* ou le *hot-dog*. Les images de sa modernité et son industrie avec le *spray* insecticide ou la reproduction mécanique d'un tableau de Picasso²⁶³ sont également évoquées tandis que des images plus neutres, telle que celle d'une paire de rideaux, n'est pas évoquée.

Ces sujets issus du quotidien américain, vulgaires et laids, suscitent l'approbation de la critique plutôt que son rejet. Ainsi, dans *Arts* Jean-Jacques Lévêque voit en Lichtenstein la « nouvelle interprétation d'une tradition artistique à la lumière du commercialisme des années 1960 »²⁶⁴. Devant une technique picturale mécanisée et donc contraire à la notion artisanale que revêt l'art de la peinture, les critiques compensent la question picturale en injectant un contenu intellectuel aux œuvres, faisant du Pop'Art la peinture de la « civilisation mécanisée »²⁶⁵.

Cette peinture de « la réalité mythologique des visions quotidiennes de l'homme d'aujourd'hui »²⁶⁶, tel que le formule Alain Jouffroy, revêt également un autre sens à l'époque et notamment en étant employé par ce critique. « Mythologies quotidiennes » est alors le nom d'un mouvement artistique créé par Jouffroy, rassemblant les artistes Erró, Antonio Recalcati, Peter Stämpfli, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque et Jacques Monory. Ces peintres français utilisent

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Warhol, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

²⁶¹ Auteur inconnu, « Minuterie », *Combat-art*, n°101, 10 juin 1963, p. 2.

²⁶² Auteur inconnu, « LICHTENSTEIN », *Le Monde*, art. cité.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Jean-Jacques LEVEQUE, « LICHTENSTEIN, Objectivité », *Arts*, art. cité.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

eux aussi l'imagerie quotidienne mais au travers d'une réflexion volontairement sociale et politique autour de la vie contemporaine et son aliénation. Le terme de « mythologie », tel qu'il est utilisé par la critique peut donc également incarner une assimilation du discours des *pop artists* à celui des artistes français, de la même façon qu'il fut fait auparavant avec le Nouveau Réalisme. Cette analogie, insérant le discours des *pop artists* dans les recherches françaises, leur donne une identité plus familière, plus facile à comprendre mais également un angle de lecture politico-social explicite.

La dimension technique apparaissant insuffisante pour légitimer et valoriser l'œuvre de Lichtenstein et Warhol, les critiques font donc primer dans leurs interprétations une analyse sur le sens des œuvres et la portée critique de leur sujet. Les toiles des *pop artists* apparaissent dès lors dans leurs articles comme la documentation profonde, sensible, et quelque peu critique, de l'Amérique d'aujourd'hui et, plus généralement, de la société occidentale contemporaine.

James Rosenquist, volontairement laissé ici en marge de l'argumentation, ne suscita pas les mêmes questions : en tant que peintre traditionnel, ses qualités artistiques furent moins difficiles à justifier. Dès lors que celles-ci lui furent reconnues, il semble que la nécessité d'insister sur un contenu discursif se fasse moins indispensable. Ceci appuie nos conclusions : les critiques, appréciant le Pop'Art de Warhol et Lichtenstein mais ne pouvant le justifier par les critères esthétiques habituels, construisirent une rhétorique politisée autour de leurs œuvres. Pour ce faire, l'affiliation dadaïste ne fut pas sollicitée, contrairement aux premiers temps de la réception, et même les néo-dadaïstes précurseurs sont passés sous silence. On affilie plus volontiers les *pop artists* aux recherches qui leurs sont contemporaines, notamment à Paris avec le Nouveau Réalisme et les « Mythologies quotidiennes », les replaçant ainsi dans un contexte artistique, mais aussi politico-social, français.

Le Pop'Art, soutenu par un noyau dur de critiques, commence à bénéficier, en 1963 – 1964, d'une petite popularité. Cependant, c'est au milieu de l'année 1964 que sa renommée explose, lui permettant pour la première fois de rencontrer un public plus large que celui de la galerie et la majeure partie des critiques d'art.

Chapitre IV – 1964 : année de l’explosion « pop »

En décembre 1963, un symposium composé des conservateurs, critiques et historiens d’art contemporain Dore Ashton, Henry Geldzahler, Hilton Kramer, Stanley Kutz, Leo Steinberg et Peter Selz se tient au MoMA, à New York. Ensemble, ils s’attèlent à la définition nominale du nouvel art figuratif qui a fait éruption l’année précédente aux Etats-Unis. Rejetant les termes « néo-dada » et « néo-réalisme » pour qualifier ce nouveau mouvement, ils décident officiellement d’appeler celui-ci d’après le terme imaginé par Lawrence Alloway : « Pop’Art », produisant ainsi véritablement l’acte de naissance du Pop’Art en tant que mouvement homogène et défini.

En France, 1964 est l’année de l’omniprésence du Pop’Art, d’abord au travers du XX^e Salon de Mai qui ouvre pour la première fois une salle entièrement dédiée à ce mouvement, puis avec sa grande présentation au public au sein du « Pop’Art Show » du Pavillon américain lors de la Biennale de Venise, deux évènements d’une importance majeure sur la scène artistique française et internationale.

Michel Ragon, se remémorant cette année qui marque l’entrée fracassante du mouvement dans le paysage artistique français se souvient :

La "crise" continue. A Paris, Daniel Cordier ferme sa galerie, en expliquant dans une Lettre ouverte pourquoi il émigre à New York
Rauschenberg, Grand Prix de la Biennale de Venise.
[...]
Le pop art qui triomphait à New York en 1963, envahit Paris en 1964. La Salon de mai ouvre grandes ses portes aux pop artists américains.²⁶⁷

Le verbe « envahir », choisi par Ragon pour décrire l’arrivée du Pop’Art est particulièrement représentatif de la façon dont elle fut ressentie par les personnes issues du milieu de l’art : Restany emploie à son tour le terme de « raz de marée »²⁶⁸. La multiplication des évènements autour du Pop’Art, que ce soient les expositions de la Galerie Sonnabend, la salle du Salon de Mai ou la Biennale de Venise montrent un véritable déferlement du mouvement sur l’Europe.

²⁶⁷ Michel RAGON, *Cinquante ans d’art vivant*, *op. cit.* p. 429.

²⁶⁸ Pierre RESTANY, « Le Salon de Mai se rajeunit par le reportage et le folklore », *Arts*, n°963, 20 – 26 mai 1964, p. 9.

Celui-ci peut avoir été ressenti comme un nouvel assaut de l'École de New York contre la culture nationale, dans la suite de celui de l'expressionnisme abstrait, après-guerre.

Cette réaction contraste radicalement avec celles précédemment constatées. C'est pourquoi nous allons désormais l'analyser en étudiant les discours de réception déployés à l'occasion du Salon de Mai puis de la Biennale de Venise.

1. Un salon « fortement américanisé »²⁶⁹ : le XX^e Salon de Mai

La XX^e édition du Salon de Mai, qui s'est tenue du 16 mai au 7 juin 1964, fut la première grande présentation du Pop'Art devant un public large : ayant lieu dans les locaux du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, c'est un événement d'importance du calendrier artistique parisien. S'y retrouve tout le monde de l'art ainsi qu'un public d'amateurs et intéressés, constituant une audience beaucoup plus large que celle brassée par la galerie Sonnabend, qui concernait alors en grande partie un cercle d'habitues.

Lors de ce Salon, sont réunis, tous les ans à Paris, des artistes internationaux. Le but en est de tenter de saisir et montrer les évolutions artistiques à l'échelle mondiale or, pour la première fois, une salle y est consacrée au Pop'Art, comprenant ses représentants majeurs : Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, James Rosenquist, Peter Saul et Andy Warhol.

A. « NOUS NE POUVONS PLUS VOUS IGNORER ! »²⁷⁰ : LE SALON DE MAI S'OUVRE AU POP'ART

Cette première présentation du Pop'Art à Paris est due, sans surprise, au travail d'Ileana Sonnabend. Ainsi, dans sa lettre du 6 juin 1963 à Léo Castelli celle-ci écrivait :

²⁶⁹ Claude ROGER-MARX, « Le Salon des Nouveaux Poncifs », *Le Figaro Littéraire*, n°944, 21 – 27 mai 1964, p. 29.

²⁷⁰ Lettre d'Ileana Sonnabend à Léo Castelli, 6 juin 1963, Leo Castelli Gallery records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. (reproduction disponible en ligne).

Les organisateurs du Salon de Mai sont venus nous dire qu'ils voulaient avoir une exposition américaine en mai prochain et ont demandé notre coopération! Comme ils l'ont dit si élégamment : « *Nous ne pouvons plus vous ignorer !* »²⁷¹.

Après moins de deux ans de présentation des nouvelles tendances de l'art américain à Paris, son écho permit aux organisateurs d'institutions plus importantes et à un plus grand impact en termes de visiteurs de s'intéresser au nouvel art américain.

La sélection des œuvres s'est faite avec les indications d'Ileana Sonnabend. Il a s'agit, avec ces huit artistes, de donner une idée générale de la nouvelle tendance artistique. Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Jim Dine représentent le « néo-dadaïsme » pionnier. Pour Jasper Johns c'est *Flag on Orange Field* (1957) qui fut retenu, œuvre de la série aux reflets nationalistes *Flags*, tandis que Jim Dine présente *Six Saws* (1962), une toile à laquelle des scies sont encollées. Concernant Rauschenberg, le parti fut pris de ne pas montrer de *combine-painting*. La toile sélectionnée repose sur son travail le plus récent, basé sur la sérigraphie et la juxtaposition d'images ; *Retroactive II* (1964), tableau figurant le portrait de Kennedy aux côtés d'un astronaute et d'un tableau de maître. Les deux derniers artistes exposés à la galerie Sonnabend sont également présents : Roy Lichtenstein avec *Whaam !* (1963), image issue du *comic-book* « *All-American Men of War* » et Andy Warhol avec *Blue electric chair* (1963), déjà montrée sous un format différent à la galerie au début de l'année. Sont également présentées des toiles d'artistes n'étant pas représentés par la galerie. Larry Rivers expose *Webster Superior* (1961), une toile d'une figuration abstraite ayant pour sujet Daniel Webster tel qu'il figure sur les boîtes de cigares américains Webster Superiores. Peter Saul expose quant à lui *Crime Boy* (1962), tableau issu d'une série naïve ou Crimeboy fait écho à Superman. Pour finir, expose également James Rosenquist, déjà présenté à Paris en 1963 au sein d'une exposition du groupe Phases et dont Ileana Sonnabend ouvre une première exposition personnelle le mois suivant. Il présente au Salon *Painting for the American Negro* (1962), une de ses seules toiles à pouvoir être considérée comme politisée. Sur ce triptyque un homme en blanc, sans tête, assis sur le crâne d'un homme noir, occupe l'espace de gauche. Au centre, une gigantesque paire de lunettes et, en dessous, une mère avec ses deux enfants, disposés devant la lentille d'un appareil photo sur lequel on peut lire « Darken, Normal, Lighten ». Des deux côtés, des personnages noirs sont peints en bleu et en rouge, la seule présence noire étant celle d'un glaçage au chocolat sur un énorme gâteau à la vanille (cf. Figure 22).

²⁷¹ « The Salon de Mai people came to tell us that they want to have an American exhibition next May and would we co-operate! As they put it so elegantly : "Nous ne pouvons plus vous ignorer !" » dans *Ibid.*



Figure 22. James Rosenquist, *Painting for the American negro*, 1962.
Huile sur toile, 203 x 533.4 cm, National Gallery, Canada.

Les huit artistes Pop'Art sont présentés dans le Salon parmi 196 artistes issus de diverses nationalités²⁷². Cependant, bien que minoritaire, la contribution des Américains cristallise les réactions de la critique, à tel point que Claude Roger-Marx décrit le Salon de Mai comme s'étant « fortement américanisé »²⁷³, en référence à la présence et surtout à l'influence des *pop artists*.

En étudiant les réactions des critiques d'art, nous retrouvons les mêmes points de débat que ceux précédemment analysés lors des expositions monographiques des néo-dadaïste et des *pop artists*. Cependant, à l'occasion du Salon de Mai, l'appréciation critique se renverse et, d'enthousiaste, devient majoritairement négative. En effet, sur les douze articles relevés, six sont négatifs, quatre neutres et trois positifs. Le mode critique reste cependant le même puisque les deux aspects que l'on retrouve majoritairement fustigés par la critique sont, dans un premier temps, la technique picturale des *pop artists* et dans un second, le sens, la portée de leurs œuvres.

La technique est le point de focalisation principal de la critique qui s'attache avant tout à démontrer que les *pop artists* sont surtout des « non-artistes »²⁷⁴. Ainsi, Pierre Mazars, critique pour le *Figaro Littéraire*, se demande si ce mouvement « va au-delà de la peinture ou bien en fait-fi »²⁷⁵ tandis que dans les *Lettres Françaises*, Georges Boudaille conclut « les Américains

²⁷² *XXe Salon de Mai*, Gaston DIEHL, André MARCHAND, Yvon TAILLANDIER ed., (cat. expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 mai – 7 juin 1964), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964.

²⁷³ Claude ROGER-MARX, « Le Salon des Nouveaux Poncifs », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

²⁷⁴ Cette expression reprend celle utilisée par Joseph-Emile Muller lorsqu'il critique le Pop'Art dans *L'Art et le non-art*, Paris, Aimery Somogy, 1970.

²⁷⁵ Pierre MAZARS, « Retour à la figure au Salon de Mai », *Le Figaro Littéraire*, n°945, 28 mai – 3 juin 1964, p. 28.

ont eu une idée mais ne sont pas des artistes »²⁷⁶. Guy Dornand, critique d'art à *Libération*, se fait plus virulent, critiquant « l'ignorance » et le « baclé [des] produits » de ceux auxquels il rechigne à donner le statut d'artistes, allant jusqu'à renommer le Salon « musée de Dupuytren »²⁷⁷, en référence à la maladie qui diminue la capacité motrice des mains. Pour la majorité des critiques, les *pop artists* se distinguent du monde artistique et des tentatives avant-gardistes de remise en cause de l'art. En effet, ils apparaissent dépourvu d'une technique picturale et d'un savoir-faire essentiels pour remettre l'art en question comme a pu le faire un artiste tel que Picasso – par ailleurs l'invité d'honneur du Salon – qui a pu se permettre de déconstruire les perspectives parce qu'il les maîtrisait parfaitement.

Le fait de ne pas répondre aux normes de la technique artistique exclu *de facto* le Pop'Art des cercles de la culture légitimée, des « Beaux-arts »²⁷⁸. Ainsi Pierre Mazars, lorsqu'il se réjouit d'un retour de la figuration, ne peut s'empêcher de signaler que celui-ci s'effectue « par la porte de service »²⁷⁹. La même idée d'un caractère populaire est développée dans *Cimaise* qui assimile le Pop'Art à du « Yé-Yé pictural » dès le titre²⁸⁰, faisant ainsi référence à l'expression caractérisant la nouvelle musique française inspirée d'Amérique, très populaire chez la jeunesse française. Certains critiques vont plus loin, allant jusqu'à dénier l'existence de tout mouvement artistique « pop », c'est le cas de Guy Dornand dans *Libération*, qui en parle comme d'un « prétendu mouvement »²⁸¹.

Pour conclure, Georges Boudaille mentionne le Pop'Art en opposition à une « grande génération de peintres américains » étant « déjà au "musée" » et est particulièrement critique vis-à-vis du mouvement car selon lui s'« il est facile de faire des images, l'art est autre chose ». L'ensemble de ces remarques montre que les *pop artists* ne sont alors pas considérés comme des artistes véritables, dignes de faire partie d'un fond ou d'être accrochés dans un musée. Cette dévalorisation picturale, technique et esthétique ne participe pas d'un mode

²⁷⁶ Georges BOUDAILLE, « Le Pop'art tout nu », *Lettres françaises*, n°1030, 21 – 27 mai 1964, p. 13.

²⁷⁷ Guy DORNAND, « Le Luna Park de Mai », *Libération*, n°6147, 4 juin 1964, n.p.

²⁷⁸ A ce titre il est probant que la *Gazette des Beaux-arts* ne daigne pas mentionner le Salon de Mai et que sa *Chronique des Arts* ne le mentionne qu'en trois lignes, renvoyant au titre virulent de l'article de Claude Roger-Marx pour le *Figaro Littéraire*.

²⁷⁹ Pierre MAZARS, « Retour à la figure au Salon de Mai », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

²⁸⁰ Marc ALBERT-LEVIN, « Le XX^e Salon de Mai ouvert au Yé-Yé pictural », *Cimaise*, n°68, avril – mai – juin 1964, pp. 68 – 73. Guy Dornand fait également cette référence à un « yéyé des arts plastiques » dans « Le Luna Park de Mai », *Libération*, art. cité.

²⁸¹ Guy DORNAND, « Le Luna Park de Mai », *Libération*, art. cité.

discursif valorisant dans un second temps le contenu de l'œuvre, comme nous l'avions vu auparavant : elle est ici purement négative. Les critiques enthousiastes, moins nombreux, développent néanmoins une rhétorique positive spécifique autour du Pop'Art, d'une façon proche à celle précédemment identifiée.

B. POP ARTISTS ET ACTIVISTES : INTERPRETATIONS PAR LA CONTRE-CULTURE

Comme dans le cas de Roy Lichtenstein et Andy Warhol, les critiques les plus enthousiastes ne cherchent pas à remettre en cause ce qui semble être une évidence. Seul Sarane Alexandrian, écrivain surréaliste et critique pour la revue d'avant-garde *L'Œil*, s'attache à démarquer l'intérêt de certains artistes de la sélection, expliquant que « seul Andy Warhol a fait une œuvre vraiment saisissante » ou que « certaines de ces personnalités ne manquent pas de talent plastique, notamment Jasper Johns »²⁸².

A contrario, les critiques les plus favorables ont tendance à valider l'absence de technique artistique tant décriée par les contempteurs du Pop'Art mais, pour en dévaloriser l'importance au profit du sens de l'œuvre, comme nous l'avions vu dans le cas des expositions personnelles de Roy Lichtenstein et Andy Warhol. Ainsi, Jean-Albert Cartier, qui écrit pour *Combat*, bien que partageant l'idée de Guy Dornand d'un travail « baclé », lit celui-ci autrement :

[...] comme si la gratuité, les simples jeux formels les avaient lassés, ils entreprennent une croisade en faveur de formes d'expression combatives, chargées de significations sociales, humaines, politiques mêmes ; bref, ils s'intéressent davantage au contenu qu'au contenant, à l'idée du tableau qu'à la manière dont cette idée est traitée.²⁸³

Ainsi, dans la continuité du mode de lecture du Pop'Art précédemment observé, les analyses positives mettent en avant l'intérêt discursif des toiles, qui prennent la forme d'un rejet politique et social de la société américaine. Dans *Combat* il y a l'idée d'une « croisade » des artistes « pop », pour des « formes d'expression combatives, chargées de significations sociales, humaines, politiques ». Ils sont opposés ironiquement à ceux, « plus sages », qui font « tout

²⁸² Sarane ALEXANDRIAN, « Le XX^e Salon de Mai », *L'Œil*, n°114, juin 1964, pp. 26 – 33.

²⁸³ Jean-Albert CARTIER, « Le XX^e Salon de Mai », *Combat*, n°6189, 18 mai 1964, p. 7.

bêtement de la peinture »²⁸⁴. Jean-Albert Cartier utilise un vocabulaire qui fait écho à celui de la contestation, de la révolte, il va même jusqu'à parler d'« activistes [...] plus soucieux d'une attitude intellectuelle, morale, politique »²⁸⁵. Cependant, en comparaison des toiles présentées à la Galerie Sonnabend lors des expositions *Lichtenstein* et *Warhol*, celles du Salon de Mai revêtent une actualité et un fond politique beaucoup plus évident, propice à être interprété comme tel tout comme à susciter les réactions les plus vives.



Figure 23. Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1964. Huile et sérigraphie sur toile, 213.4 x 152.4 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

française, francophone et ayant fait ses études à la Sorbonne, ils étaient médiatisés de façon équivalente à celle des *stars* d'Hollywood, donnant à la Maison Blanche un statut plus jeune et moderne²⁸⁷. Ce tableau, juxtaposant l'image d'un astronaute au portrait de Kennedy, fait

En effet, hormis peut-être les *Six Saws* (1962) de Jim Dine et *Webster Superior* (1961) de Larry Rivers, tous les tableaux sont emprunts d'une actualité voire d'un fond politique significatif, en témoigne l'image du Président Kennedy, telle qu'elle est réactivée dans *Retroactive II* (cf. Figure 23). L'assassinat très récent du Président, le 22 novembre 1963, y injecte une valeur tragique forte : retransmit à la télévision avec une heure seulement de décalage, ce fut une véritable « télétragédie planétaire »²⁸⁶, selon les mots du sociologue Edgar Morin qui laissent entendre la puissance de l'onde de choc, ressentie jusqu'en France. Le jeune Président John Fitzgerald Kennedy, premier catholique à la Présidence des Etats-Unis, incarnait une forme de renouveau. Avec sa femme Jacqueline, par ailleurs d'origine

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Edgar MORIN, « Une télé-tragédie planétaire : l'assassinat du président Kennedy », *Communications*, n°3, 1964, pp. 77 – 81.

²⁸⁷ André KASPI, *John F. Kennedy : une famille, un président, un mythe*, Paris, Complexe, 2007.

également écho au programme de la « New Frontier » pensé par le Président. Celui-ci désignait la Lune comme la nouvelle Frontière à repousser, en faisant l'incarnation du slogan de campagne « Move America Forward », qui visait à redonner espoir à l'Amérique²⁸⁸. La construction du tableau est donc ambiguë : au côté de la tragique image du Président assassiné, trône l'image d'une Amérique à la conquête de l'Espace, incarnant sa puissance mais aussi ses espoirs déçus.

Whaam ! (1963), l'œuvre de Lichtenstein figurant un jet de l'US Air Force lors de la Seconde Guerre Mondiale, se trouve à son tour réactualisée avec force dans le contexte de mai 1964. Les Etats-Unis viennent de s'engager dans la guerre du Vietnam et les raids aériens sur le Laos ont commencé le mois même²⁸⁹. Ce cliché de l'US Air Force n'est alors pas sans évoquer au public le conflit qui vient de s'engager au Vietnam et la puissance militaire américaine, souvent liée à l'idée d'une nouvelle démonstration de l'impérialisme américain²⁹⁰. Il s'agit donc d'un nouveau sujet à l'actualité brûlante qui ne peut qu'avoir suscité de vives réactions, qu'elles soient enthousiastes ou négatives, d'autant plus que le mois de mai 1964 fut également celui des premières grandes manifestations étudiantes contre le Vietnam²⁹¹.

Pour finir, la toile de Rosenquist, *Painting for the American negro* (1962), réfère à la dernière actualité vive ayant rapport aux Etats-Unis : la lutte des Noirs-Américains contre la ségrégation. Celle-ci est au plus fort, 1963 ayant vu successivement défiler les violentes émeutes de Birmingham, l'emprisonnement du pasteur Martin Luther King, porte-parole principal de la lutte, la Marche sur Washington puis le discours « *I have a dream* » de Luther King.

Le contexte aux Etats-Unis est à la remise en cause du modèle politique et social, ce qui affaiblit l'image de la surpuissance sur le plan international. Par ailleurs, les *sit-ins* contre le Vietnam et la lutte contre la ségrégation apparaissent pour les élites intellectuelles françaises, comme les signes d'une fêlure dans le conformisme américain, une sorte de nouvelle révolution contre le pays, son consumérisme, son individualisme social, politique, économique et culturel et les idéaux qu'il incarne en général²⁹².

²⁸⁸ « Chapitre II : John Fitzgerald Kennedy », Claude-Jean BERTRAND, « Les années soixante 1961 – 1974 », Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, pp. 37 – 44.

²⁸⁹ « Dix ans de conflit vietnamien », *L'Histoire au jour le jour 1944 – 1996*, Paris, Le Monde – Editions, 1997, pp. 452 – 453.

²⁹⁰ Denis LACORNE, Jacques RUPNIK, Marie-France TOINET (dir.), *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversion*, op. cit., p. 119.

²⁹¹ Bernard VINCENT (dir.), *Histoire des Etats-Unis*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 353 – 365.

²⁹² Denis LACORNE, Jacques RUPNIK, Marie-France TOINET (dir.), *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversion*, op. cit., p. 153.

Ainsi, ces tableaux, qui invitent à une lecture politisée du Pop'Art contre le modèle américain dominant, furent repris avec intérêt par les critiques les plus enthousiastes afin d'injecter un contenu politique et intellectuel véritable dans cet art. Ceux-ci s'avèrent surtout sensibles à la définition culturelle et politique du mouvement qui prend pour fond une société américaine industrielle, capitaliste et conformiste. Devant la confusion inhérente aux œuvres des Américains, dont il est difficile pour le public de déterminer si elles promeuvent ou non les actions des Etats-Unis ou la culture américaine, les critiques qui approuvent le Pop'Art sont ceux qui le comprennent exclusivement dans un sens contre-culturel voire contestataire, militant contre l'hégémonie contraignante de l'*American Way of Life*.

Cette valorisation s'inscrit dans la continuité des observations que nous avons faites au sujet de Roy Lichtenstein et Andy Warhol aussi, semble commencer à se dessiner une ligne d'interprétation récurrente en ce qui concerne la critique la plus positive du Pop'Art. Concédaient son inhérente mauvaise qualité picturale, les critiques la placent au second plan, s'attachant à valoriser le mouvement au travers d'une lecture purement discursive et également, en un sens, plus populaire car détachée de l'esprit « Beaux-arts ».

Cependant, cette lecture ne fait pas l'unanimité, les réactions à l'accrochage du Salon de Mai, très contrastées, nous permettent également d'esquisser l'axe argumentaire échafaudé par la critique afin de décrédibiliser le Pop'Art en tant que courant artistique.

C. « IL N'EST PAS FAIT POUR LE PEUPLE »²⁹³ : DEFINITION ET RELECTURE DU POP'ART PAR LES ELITES

La valeur discursive des œuvres est un point majeur de cristallisation du conflit entre ceux qui apprécient l'initiative du Pop'Art et ceux qui la méprisent. Pour certains, si ces artistes ne peuvent se prétendre des Picasso américains en raison de leur manque de rigueur technique, ils ne peuvent pas non plus être assimilés à des nouveaux Duchamp, méprisant la technique au profit d'un message politique ou contestataire puisqu'ils n'en possèdent pas. C'est ce que défend la critique d'art Jeanine Warnod dans le *Figaro* quand elle décrit les intentions qu'elle attribue à

²⁹³ Georges BOUDAILLE, « Le Pop'art tout nu », *Lettres françaises*, art. cité.

ces artistes : « ce n'est pas le résultat de la fantaisie, de la poésie, du rêve ou d'un certain humour comme à l'époque du dadaïsme mais l'œuvre d'artistes qui se prennent au sérieux et qui croient rénover l'art »²⁹⁴.

Face à l'ambivalence des critiques, Sarane Alexandrian livre ce qui semble être l'analyse la plus réaliste du sentiment provoqué par ces œuvres : « ce qui empêche le spectateur d'être séduit par ces expériences, c'est que leurs intentions sont impénétrables »²⁹⁵. En effet, lorsque le Pop'Art arrive en France, il est vraisemblable qu'il ait surtout été l'objet d'une profonde incompréhension, tant sur le plan technique que sur le plan cognitif, ce que semblent confirmer les nombreuses théories contradictoires échafaudées par les critiques.

Cette incompréhension mais aussi la soudaine cristallisation de l'intérêt critique provoque une volonté de comprendre et définir le Pop'Art, et celle-ci naît notamment de l'initiative des détracteurs du mouvement.

Le Pop'Art suscite ainsi des critiques duales : si certains en font un art contestataire, le parti pris opposé est de le transformer en un produit bourgeois, apprécié d'une élite intellectuelle et donc incompris voire détesté du public. Bien que purement rhétorique, cette démonstration est intéressante car elle montre que, contrairement à ce qui avait été vu dans le cas des expositions personnelles de Roy Lichtenstein et d'Andy Warhol, ici l'idée d'un Pop'Art américain « populaire », proche de ses incarnations allemandes et anglaises, n'a pas lieu. Aucun de ceux qui tentent de définir ce qu'est le Pop'Art ne le font par rapport au populaire et même les analyses positives, si elles insistent sur le contestataire, ne mettent pas pour autant en avant le Pop'Art comme une sorte d'art pour le peuple, contrairement à ce qui se faisait en Allemagne ou en Angleterre.

On explique ainsi : « "pop" signifie ici "quotidien" »²⁹⁶, ou encore que « pop'art, c'est l'abréviation américaine d'art populaire [mais] dans un sens particulier. Il n'est pas fait pour le peuple ; il ne s'adresse pas au peuple ; non, mais il prend pour matière première des formes d'expression dites populaires »²⁹⁷. Georges Boudaille utilise de son côté des

²⁹⁴ Jeanine WARNOD, « Au Salon de Mai : le "Pop'art" américain et le nouveau style européen », *Le Figaro*, n°6132, 13 mai 1964, p. 20.

²⁹⁵ Sarane ALEXANDRIAN, « Le XX^e Salon de Mai », *L'œil*, art. cité.

²⁹⁶ Michel CONIL-LACOSTE, « Le "Pop" à l'Arbre de Mai », *Le Monde*, n°6018, 22 mai 1964, p. 11.

²⁹⁷ Georges BOUDAILLE, « Le Pop'art tout nu », *Lettres françaises*, art. cité.

référentiels français pour matérialiser son propos expliquant que le Pop'Art « est à la peinture ce qu'une publication comme Hara-Kiri (qui se qualifie elle-même de bête et méchante) est au livre d'art, ce qu'une émission télévisée comme "les raisins verts" [...] est à la télévision dont on rêve », replaçant ainsi l'iconographie américaine du Pop'Art dans un contexte et une compréhension français populaire. *Hara-Kiri* est un journal satirique, créé en 1960 et qui a suscité dès ses débuts de fortes critiques et scandales tandis que les *Raisins verts* désigne une émission télévisée du même esprit que *Hara-Kiri*, créée en 1963 par Jean-Christophe Averty, et dont l'humour noir souleva tout autant la polémique. Ainsi, les idées de satire, de contestation et de populaire se mêlent autour du Pop'Art.

Un des reproches consiste au contraire à rappeler le caractère formaliste de cet art « snob »²⁹⁸ qui serait apprécié par les institutions officielles, l'élite intellectuelle et même la bourgeoisie si l'on en croit Claude Roger-Marx²⁹⁹. Ce mode rhétorique vide le « *popular art* » de son caractère populaire et incarne une réelle contradiction de la part de ces critiques dans la mesure où leurs réactions négatives se situent plutôt sur un mode élitiste, critiquant le Pop'Art car il n'arbore pas les marqueurs de l'art légitime.

La définition du Pop'Art sur le plan formel, en le situant dans le contexte artistique de l'époque, donne également lieu à la confusion. Ainsi, dans l'article de *Connaissance des arts* qui décrit une « technique dont l'ampleur s'est affirmée de part et d'autre de l'Atlantique, sous le nom de pop'art aux Etats-Unis et de nouveau réalisme en Europe »³⁰⁰, le Pop'Art est assimilé au Nouveau Réalisme. Michel Conil-Lacoste, fait de même lorsqu'il présente « le Pop'art surgit aux Etats-Unis » en précisant qu'il fut « d'une certaine façon, précédé en France (Arman, Hains, Raisse, etc.) »³⁰¹. Il s'agit là d'une reconstruction car le Nouveau Réalisme est né en Europe au tout début des années soixante, c'est à dire, exactement au même moment que le Pop'Art est né aux Etats-Unis. Pierre Restany, cofondateur du groupe du Nouveau Réalisme et auteur d'une critique à l'occasion du Salon de Mai explique à son tour que « la participation américaine s'intègre aisément » dans le Salon car elle se trouve « à mi-chemin entre les nouveaux réalistes

²⁹⁸ Georges BOUDAILLE, « Le Pop'art tout nu », *Lettres françaises*, art. cité. Jeanine Warnod mentionne également des « artistes qui se prennent au sérieux » dans « Au Salon de Mai : le "Pop'art" américain et le nouveau style européen », *Le Figaro*, art. cité.

²⁹⁹ dans « Le Salon des Nouveaux Poncifs », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³⁰⁰ Auteur inconnu, *Connaissance des Arts*, n°148, juin 1964, p. 60.

³⁰¹ Michel CONIL-LACOSTE, « Le "Pop" à l'Arbre de Mai », *Le Monde*, art. cité.

[...] et certains figuratifs »³⁰². Restany place alors le Pop'Art non en amont ou en simultané avec le mouvement qu'il a fondé, mais bien à sa suite, afin d'en marquer un peu plus l'infériorité. Claude Roger-Marx – tout comme Georges Boudaille – avertit quant à lui sur cet amalgame pour définir le Pop'Art comme étant « sans doute [le] moderne Préraphaélisme »³⁰³ des Américains, faisant référence au courant artistique de la fin du XIX^e qui se présentait comme la solution à un art anglais sclérosé par le conformisme académique en proposant un retour aux codes des anciens maîtres. Mazars, quant à lui, voit le Pop'Art comme le retour de la figuration³⁰⁴ après des années d'art abstrait et fait donc un amalgame entre le Pop'Art et la Nouvelle Figuration né en France dans les années 1950.

La multiplicité des comparaisons témoigne de la difficulté pour les critiques de définir le mouvement. Cependant, mis à part les références au Préraphaélisme et à la Nouvelle Figuration, c'est principalement au Nouveau Réalisme que le Pop'Art est amalgamé. Cette assimilation, consciente ou non, refuse l'originalité et l'avant-gardisme du Pop'Art : elle en vide le contenu, la spécificité, la nouveauté. Ainsi lorsque Jeanine Warnod observe que les *pop artists* « réagissent contre le tachisme américain en s'inspirant de Mondrian pour la construction et du dadaïsme dans l'emploi de la matière et dans les formes »³⁰⁵, ce n'est pas un moyen de valoriser les artistes mais plutôt une remise en question de l'aspect nouveau et novateur du Pop'Art tout en le plaçant sous une influence européenne. Cette filiation décrédibilise le mouvement afin de le présenter comme un produit non-original, voire même illégitime, puisqu'il récupérerait les avant-gardes européennes pour se créer une nouveauté.

La différence de réception est ici très tranchée par rapport aux précédentes expositions de Lichtenstein et Warhol mais aussi de Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Jim Dine. Les critiques sont ici majoritairement négatives et la source de leur mécontentement ne réside pas dans le caractère trop peu résolument Pop'Art des tableaux. Au contraire, à partir de cette présentation, une nouvelle définition du Pop'Art est échafaudée, sur un mode négatif, par les critiques d'art les plus réticents

³⁰² Pierre RESTANY, « Le Salon de Mai se rajeunit par le reportage et le folklore », *Arts*, art. cité.

³⁰³ Claude ROGER-MARX, « Le Salon des Nouveaux Poncifs », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³⁰⁴ Pierre MAZARS, « Retour à la figure au Salon de Mai », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³⁰⁵ Jeanine WARNOD, « Au Salon de Mai : le "Pop'art" américain et le nouveau style européen », *Le Figaro*, art. cité.

Ceci vient confirmer l'idée que, lors des expositions de la Galerie Sonnabend, en règle générale seuls les critiques enthousiastes, amis ou intéressés par les nouvelles formes d'art américain, écrivaient au sujet du Pop'Art. Au cours de l'évènement médiatisé et important dans l'agenda culturel parisien qu'est le Salon de Mai, l'intégralité de la critique fut concernée et ressentit le besoin de prendre la plume pour fustiger ce nouvel art qui n'en est, selon eux, pas un. Il est vraisemblable également que ce fut à l'occasion du XX^e Salon de Mai de 1964 que le monde de l'art français put prendre toute la mesure du retour à la figuration de ce début des années soixante.

Ainsi, apparaissent des noms que nous n'avions encore jamais rencontré dans la presse : Jeanine Warnod, Jean-Albert Cartier, Guy Dornand, Pierre Restany, Claude Roger-Marx, Pierre Mazars, Marc Albert-Levin, Sarane Alexandrian, presque tous auteurs de critiques négatives du Pop'Art. Seuls, Alexandrian, proche des mouvements surréalistes et sensible à une certaine contre-culture, et Cartier, écrivant dans *Combat*, journal de gauche libertaire et sensible à la contestation politique qu'il prête au Pop'Art, sont enthousiastes.

Parmi les critiques connaissant le mouvement d'avant et dont nous avons déjà croisé les analyses, les articles sont fidèles aux lignes précédemment dessinées. Ainsi, Georges Boudaille qui se demandait lors de la première exposition de Jasper Johns si cela était de l'art semble avoir trouvé la réponse à sa question puisqu'il est catégorique : le Pop'Art n'en est pas³⁰⁶. Michel Conil-Lacoste, qui, au sujet de Warhol, avait déploré le manque de caractère Pop'Art de ses toiles, essaie ici d'expliquer la définition de Pop'Art afin de dépasser les incompréhensions qu'il a pu susciter³⁰⁷. Jean-Jacques Lévêque, qui avait écrit des critiques tout à fait positives de Jim Dine et Roy Lichtenstein, livre une critique également positive où il décrit le Pop'Art comme une nouvelle forme d'avant-garde qui, par sa dimension ordinaire, ne suscite pas le scandale³⁰⁸.

Certains critiques mentionnent en effet le succès du Pop'Art auprès des Français : Marc-Albert Levin parle d'abord d'une « présence » du Pop'Art et plus loin de son « triomphe indiscutable »³⁰⁹. Jean-Jacques Lévêque quant à lui, écrit dans *Arts* que la salle Pop'Art « ne

³⁰⁶ Georges BOUDAILLE, « Le Pop'art tout nu », *Lettres françaises*, art. cité.

³⁰⁷ Michel CONIL-LACOSTE, « Le "Pop" à l'Arbre de Mai », *Le Monde*, art. cité.

³⁰⁸ Jean-Jacques LEVEQUE, « Pour se rajeunir le Salon de Mai fait une cure de pop-art », *Arts*, n°964, 27 mai – 2 juin 1964, p. 8.

³⁰⁹ Marc ALBERT-LEVIN, « Le XX^e Salon de Mai ouvert au Yé-Yé pictural », *Cimaise*, art. cité.

semble pas provoquer de grands scandales »³¹⁰. Il y a donc l'idée d'un consensus général autour du Pop'Art mais dont les personnes ou institutions concernées ne sont pas clairement identifiées. Seul Claude Roger-Marx pointe du doigt « la presse, l'administration, les conservateurs de musée, les attachés culturels, les services de propagande et la bourgeoisie [qui] applaudissent à qui mieux mieux » dans le *Figaro Littéraire*. Il a même l'idée, contrairement à la plupart des critiques, que le Pop'Art « gagnera bientôt l'univers entier »³¹¹.

Ainsi, même s'il est permis de penser que la mise en avant d'un tel consensus relève d'une forme de stratégie narrative pour mieux renforcer le poids ou la valeur de leur critique du Pop'Art, ces conclusions permettent d'étayer l'hypothèse selon laquelle le mouvement fut rejeté plutôt par la critique et les élites intellectuelles parisiennes que par le public en général. Ces articles dépréciatifs, livrés par un cercle de la critique d'art qui n'avait pas du tout prêté attention aux tentatives de la Galerie Sonnabend et qui n'y semble absolument pas ouvert, semblent plutôt être leur apanage. Ce rejet de l'art américain par les élites françaises ne constitue pas une exception dans l'Europe de l'époque où se dessinait, comme aux Etats-Unis, un rejet généralement orchestré par l'*intelligentsia* conservatrice³¹².

Cependant, le rejet de l'élite intellectuelle prend en mai 1964 en France une ampleur et une valeur singulières qui atteignent leur apogée un mois plus tard, lors de la Biennale de Venise.

³¹⁰ Jean-Jacques LEVEQUE, « Pour se rajeunir le Salon de Mai fait une cure de pop-art », *Arts*, art. cité.

³¹¹ Claude ROGER-MARX, « Le Salon des Nouveaux Poncifs », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³¹² Catherine Julie Marie DOSSIN, « The arrival of Pop art in Europe », dans *Stories of the Western Artworld*, *op. cit.*, pp. 120 – 124; Françoise LUTON, « Art et société dans la Grande-Bretagne des années 1950 – 1960 », dans *Peter Blake et Sergeant Pepper*, *op. cit.*, pp. 15 – 24 ; Andreas HUYSEN, « The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany » dans *New German Critique*, art. cité.

2. « Les U.S.A sonnent l'hallali »³¹³ : La Biennale de Venise et le déclenchement des hostilités françaises contre le Pop'Art américain

En juin 1964, immédiatement après l'agitation causée par la XX^e édition du Salon de Mai chez les critiques, survient la déflagration : le *pop artist* Robert Rauschenberg reçoit le Grand Prix de Peinture lors de la XXXII^e édition de la prestigieuse Biennale de Venise, incarnant le détronement de l'Europe, longtemps glorieuse, par les Etats-Unis.

L'Exposition Internationale d'art contemporain de la Biennale de Venise, en tant qu'une des plus importantes manifestations artistiques mondiales, est un rendez-vous crucial pour les artistes comme pour la critique et les collectionneurs. N'attribuant jamais son Grand Prix de Peinture de façon posthume, elle permet de saisir, tous les deux ans, les nouvelles tendances artistiques par la récompense de talents modernes et reconnus.

Internationale, cette exposition accueille les pays du monde entier, tous représentés par leur Pavillon national, dans lesquels sont organisées les expositions officielles. Pour cette édition de 1964, le Pavillon américain organisa une double exposition, sous la commission d'Alan R. Solomon, historien de l'art et directeur du Jewish Museum de New York. Cette exposition présente huit artistes : John Chamberlain, Jim Dine, Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg et Frank Stella, représentants du Minimal Art et du Pop'Art, les deux dernières tendances de l'art américain.

A. « PARIS N'EST PAS MORT »³¹⁴ : ATMOSPHERE DE « CRISE »³¹⁵ EN 1964

Comme toute manifestation artistique majeure, la Biennale de Venise a pour vocation de saisir les pulsations de l'art pour les inscrire dans le temps. Ainsi, en accord avec cette ambition,

³¹³ Raymond COGNAT, « La peinture de ces dernières années au bord de la faillite ? », *Le Figaro*, n°6161, 22 juin 1964, p. 22.

³¹⁴ Pierre RESTANY, « Le Salon de Mai se rajeunit par le reportage et le folklore », *Arts*, art. cité.

³¹⁵ Michel RAGON, *Cinquante ans d'art vivant*, *op. cit.* p. 429.

« la trente-deuxième Biennale reflète fidèlement le moment historique », selon les mots de Jean-François Revel³¹⁶.

Cette actualité vive nécessite la restitution du contexte tendu qui agitait le monde de l'art Français depuis 1962 afin de nous permettre de comprendre la réaction des critiques français à l'occasion de la Biennale de Venise. Comme s'en souvient Michel Ragon dans *Cinquante ans d'art vivant*, en 1964 le « triomphe »³¹⁷ du Pop'Art intervient dans une atmosphère de « crise »³¹⁸.

Depuis 1962, en France, cette idée de crise, qui n'est ni politique, ni économique mais artistique, émerge. En 1964, la Biennale de Venise est l'un des révélateurs de ce qui préoccupe si fortement le monde de l'art.

En 1962, année de l'arrivée de la Galerie Sonnabend, paraît en France la version traduite de *The Tradition of the New*, où Harold Rosenberg consacre un chapitre à la « chute de Paris », expliquant qu'on « a fermé le laboratoire du vingtième siècle »³¹⁹. Cette idée de la fin de la domination de l'Ecole de Paris trouve ses prémices aux Etats-Unis dès les années cinquante, avec la naissance d'une Ecole de New York originale, détachée de la création européenne.

Si l'on ne peut affirmer que l'essai d'Harold Rosenberg a été lu par les professionnels dès sa sortie, il marque néanmoins la prégnance de l'idée d'un affaiblissement de Paris au tournant des années soixante, idée que l'on retrouve, peu à peu, de façon de plus en plus prégnante dans la presse française. Ainsi, devant la mort annoncée de l'Ecole de Paris, il est vraisemblable que la plupart des critiques aient souhaité réagir en dévalorisant l'art américain, afin de mieux mettre en avant la qualité de la production parisienne. La conclusion de l'article de Pierre Restany lors du

³¹⁶ Jean-François REVEL, « XXXIIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, n°115 – 116, juillet – août 1964, pp. 2 – 11.

³¹⁷ Terme utilisé dans certaines critiques du Salon de Mai telles que : Claude ROGER-MARX, « Le Salon des Nouveaux Poncifs », *Le Figaro Littéraire*, art. cité., Jean-Jacques LEVEQUE ; « Pour se rajeunir le Salon de Mai fait une cure de Pop'Art », *Arts*, art. cité. et Marc ALBERT-LEVIN, « Le XX^e Salon de Mai ouvert au Yé-Yé pictural », *Cimaise*, art. cité.

³¹⁸ Michel RAGON, *Cinquante ans d'art vivant*, *op. cit.* p. 429. C'est un thème sur lequel insiste également Jean-François Revel dans « XXXIIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, art. cité. et qui est souligné par Léonard dans « Des dollars chez les Doges », *France Observateur*, 25 juin 1964, Alan R. Solomon papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution (reproduction disponible en ligne).

³¹⁹ Harold ROSENBERG, *La tradition du nouveau* (trad. Marchand Anne), Paris, Les Editions de Minuit, 1959 trad. 1962, pp. 207 – 218.

Salon de Mai est à ce titre particulièrement éloquente : « voilà un bon motif d'espoir pour ceux qui, comme moi, s'obstinent à penser que Paris n'est pas mort »³²⁰.

Cette remarque trouve un écho singulier le mois suivant, dans un article de Dino Abidine intitulé « PEINTURE PARIS PAS MORTE »³²¹, où le peintre réagit à la fermeture de la Galerie Daniel Cordier. Cet épisode fut quasi-traumatique pour le monde artistique parisien qui, pour la première fois, voit un de ses galeristes émigrer à New York. En effet, Daniel Cordier, suite à la difficulté rencontrée pour vendre les œuvres des artistes qu'il souhaite promouvoir – dont des artistes américains³²² – fit parvenir aux professionnels du milieu une lettre ouverte intitulée « Pour prendre congé ». Il y blâma le public parisien et surtout les collectionneurs d'un manque d'ouverture d'esprit et y critiqua la politique archaïque de l'Etat qui, par son attachement désuet aux académismes, empêche le dynamisme du marché parisien. Enfin, il conclut cette lettre par une mise en garde : « New York, si l'on n'y prend garde, pourrait bien détrôner Paris comme centre provisoire du monde »³²³. Le galeriste fait de son départ un acte quasi-politique, l'incarnation de la crise de l'art en France, comme le révèle cet extrait de *France Observateur* :

On commentait encore diversement les raisons que Daniel Cordier avait alléguées pour la fermeture de sa galerie parisienne. Et, somme toute, on lui reprochait moins d'avoir étalé au grand jour les causes morales et financières de la « mévente » actuelle que d'avoir proclamé ce que l'on redoute dans le secret depuis longtemps : que New York subtilise à Paris sa place de capitale mondiale artistique.³²⁴

Ce départ est pour le monde de l'art parisien d'alors une preuve supplémentaire de la déliquescence du statut de Paris comme pôle central du monde de l'art.

Six mois plus tard, l'hiver 1964, Pierre Cabanne publie dans *Arts* un article qui semble être la confirmation des appréhensions de Daniel Cordier. Intitulé « Comment la France a perdu

³²⁰ Pierre RESTANY, « Le Salon de Mai se rajeunit par le reportage et le folklore », *Arts*, art. cité.

³²¹ Dino ABIDINE dans « Peinture Paris pas morte. Lettre ouverte d'Abidine à Daniel Cordier, ex-marchand de tableaux », *Lettres françaises*, n°1034, 18 – 24 juin 1964, p. 1 et 11.

³²² « J'ai eu le projet d'exposer plusieurs américains [...] mais j'ai renoncé après l'échec financier des expositions de Rauschenberg et Nevelson, durant lesquelles je n'ai rien vendu. », citation extraite de l'entretien de Daniel Cordier avec Alfred Pacquement dans *Paris – New York, op. cit.* pp. 174 – 175.

³²³ Daniel Cordier dans sa lettre ouverte « Pour prendre congé », cité par Dino ABIDINE dans « PEINTURE PARIS PAS MORTE », *Lettres françaises*, art. cité., p. 1.

³²⁴ Léonard, « Des dollars chez les Doges », *France Observateur*, art. cité.

la première place sur le marché de l'art international », celui-ci est sans équivoque : « Malgré le prestige de notre capitale les chiffres sont suffisamment éloquents pour que chacun prenne conscience du danger ». Graphique à l'appui, il dresse le bilan de la situation parisienne et statue qu'en matière de marché d'art la capitale française s'est fait dépasser par Londres. Une fois de plus, l'Etat est estimé responsable de la débâcle, et notamment la politique menée par André Malraux, régie selon lui par « l'absurdité et l'arbitraire »³²⁵.

Ainsi ce « moment historique », figé par la Biennale de Venise, est celui d'un moment de doute profond de Paris. Après le succès de l'expressionnisme abstrait – premier mouvement à avoir été considéré comme une véritable avant-garde américaine – le Pop'Art entre en scène, faisant figure de « révolution »³²⁶ prête à destituer la France de son statut de Capitale des Arts. Il incarne aussi une forme de nécrose de l'art par son manque de profondeur et d'esthétique, son caractère non-artistique.

Jean-François Revel, mettant en garde son lectorat contre cette idée de crise, « devenue si familière que l'on prend l'habitude de présenter des révolutions de palais comme des bouleversements cosmiques et l'heureuse apparition de talents qui n'étaient pas totalement prévisibles comme un traumatisme insurmontable »³²⁷, démontre la prégnance de cette atmosphère de fin de règne lors de la Biennale de Venise, dont l'impact direct fut la virulence des réactions devant la victoire de Rauschenberg.

B. LE SCANDALE DES « GRANDES MANŒUVRES DU "POP'ART" »³²⁸

Lors de la Biennale de 1964, l'exposition du Pavillon américain pris des dimensions inhabituelles et surprenantes. Divisée en deux lieux, elle présentait, dans le Pavillon officiel des Giardini, le Minimal Art de Louis, Noland et Stella tandis que dans la cour, étaient présentées

³²⁵ Pierre CABANNE, « Comment la France a perdu la première place sur le marché de l'art international », *Arts*, n°986, 23 décembre 1964 – 5 janvier 1965, p. 5.

³²⁶ Jean-François REVEL, « XXXIIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, art. cité.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, n°948, 18 – 24 juin 1964, p. 29.

une œuvre de chacun des artistes du « Pop'Art ». Cette présentation sommaire était l'introduction officielle à une installation autrement plus impressionnante : le « Pop Art Show », organisé par la délégation américaine dans l'espace plus grand de son Consulat, hors des lieux officiels. Pour cela, ils avaient dû obtenir une dérogation exceptionnelle, un traitement de faveur mal vu par la critique qui considéra comme impudente la sollicitation d'organiser une seconde exposition :

Les Américains, en 1964, ont envahi Venise avec une énergie toute missionnaire. Non contents d'exposer dans leur pavillon, à l'intérieur des jardins de la Biennale, ils ont organisé une gigantesque rétrospective de leurs deux vedettes, Jasper Johns et Rauschenberg, [...] dans le palais de l'ancien consulat.³²⁹

Une véritable rétrospective avait en effet été organisée, articulée autour de deux groupes d'artistes : les « *Germinal Painters* » et les « *Young Painters* ». Au sein de ce « Pop Art Show », Rauschenberg occupait une place importante, présenté en tant que « *Germinal* », ses *combine-paintings* tout comme ses sérigraphies les plus récentes, étaient exposées, à la façon de l'exposition à succès de 1963 à la Galerie Sonnabend (cf. Figure 24).

Ileana Sonnabend et Leo Castelli avaient été directement impliqués dans la mise en place de cette présentation aussi il est possible que cette stratégie ait été adoptée dans l'idée de s'approcher au plus près des goûts européens, qui avaient paru satisfaits à l'issue de la double exposition de 1963. En tout cas, se ressent dans la mise en place de l'exposition la volonté, dès le départ, de placer la focale sur Robert Rauschenberg, ce que confirme l'organisation en parallèle de l'évènement d'une exposition de l'artiste à Paris, Galerie Sonnabend, au mois de mai.



Figure 24.
Robert Rauschenberg
 devant l'installation de
 son exposition au Pavillon
 américain de la Biennale
 de Venise.
 A gauche, des combine-
 paintings dont *Charlene*.
 A droite, *Retroactive II*,
 l'une de ses plus célèbres
 sérigraphies.
 Photographie d'Harry
 Shunk © Shunk-Kender
 Roy Lichtenstein Founda-
 tion.

³²⁹ Jean-François REVEL, « XXXIIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, art. cité.

Cette présentation alternative, sortant du cadre habituel et officiel de Venise, ne fut cependant pas pour plaire à la critique qui, rétrospectivement, l'accusa comme la première « manœuvre »³³⁰ de « l'offensive »³³¹ menée par le Pop'Art pour remporter le Grand Prix, au détriment de Paris.

Dans la grande majorité des articles de presse parus à l'occasion de cette XXXII^e Biennale de Venise, nous constatons une omniprésence d'un champ lexical lié à la guerre et à l'envahissement : les critiques parlent de « commando », « opération », « colonisation », « invasion », « missionnaire », « coup », « attaque »³³². Ce vocabulaire se répand jusque dans les titres des parutions ; dans le *Figaro Littéraire*, Pierre Mazars intitule son article « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" »³³³ tandis que *Lettres françaises* titre « A la biennale de Venise. L'offensive américaine contre l'école de Paris »³³⁴. Cette utilisation d'un vocabulaire guerrier indique que, pour la critique française, la présentation américaine à la Biennale de Venise fut ressentie comme une véritable agression.

Ainsi, lorsque Rauschenberg se vit attribuer le Grand Prix de la Biennale de Venise, l'évènement suscita l'indignation dans la presse, « provoqu[ant] un grand scandale », comme il est rapporté dans *Connaissances des Arts*³³⁵.

Les raisons de cet esclandre furent multiples. Dans *Cimaise*, Gérald Gassiot-Talabot justifie le recours à un vocable belliqueux en expliquant que « la récente publicité stratégique de la Galerie Castelli [les] autorise à employer ce langage militaire »³³⁶. Léo Castelli avait en effet fait publier une publicité qui, dans ce contexte hostile, prenait des accents conquérants : la carte

³³⁰ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³³¹ Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, n°1035, 25 juin – 1er juillet 1964, p. 1.

³³² Dans Raymond COGNAT, « La peinture de ces dernières années au bord de la faillite ? », *Le Figaro*, art. cité. ; Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, n°968, 24 – 30 juin 1964, p. 16 ; Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, art. cité. ; Auteur inconnu, *Connaissance des Arts*, art. cité. ; Jean-François REVEL, « XXXII^e Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, art. cité. ; Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXII^e Biennale de Venise », *Cimaise*, n°69 – 70, juillet – octobre 1964, pp. 104 – 105.

³³³ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³³⁴ Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, art. cité.

³³⁵ Auteur inconnu, *Connaissance des Arts*, art. cité.

³³⁶ Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXII^e Biennale de Venise », *Cimaise*, art. cité.

de l'Europe y était figurée et Londres, Paris, Kassel et Venise étaient marquées du nom des artistes représentés par la Castelli Gallery de New York, comme si elles avaient été conquises par le Pop'Art (cf. Figure 25). A ce contexte visuel inquiétant, s'ajoute l'arrivée des œuvres américaines par US Air Force, donnant l'impression d'un réel assaut militaire³³⁷.

Cependant, en parallèle des audaces publicitaires du galeriste new-yorkais, la presse mentionne surtout les « manœuvres » du gouvernement américain pour s'attirer cette victoire. Tout d'abord, l'Administration fédérale était officiellement impliquée dans l'exposition des artistes américains, ce qui choqua les critiques et les officiels présents : dans *Lettres françaises*, Georges Boudaille ne manque ainsi pas de remarquer que « l'organisation et la propagande artistiques [des Etats-Unis] sont assurées par l'*United States Information Agency* »³³⁸, une agence contrôlée par le gouvernement américain et chargée de la diffusion d'une image positive des Etats-Unis dans le monde, d'où l'idée de « propagande ». Les Etats-Unis étaient alors reconnus pour leurs capacités en matière d'industrie et d'innovation scientifique mais généralement méprisés, ou vu avec condescendance, sur le plan artistique et notamment en Europe. Depuis l'après-guerre, le gouvernement s'attachait à améliorer cette image, quand il prit conscience de l'intérêt de l'art dans le rayonnement culturel américain et commença à capitaliser sur le succès et le talent des expressionnistes abstraits³³⁹. En 1964, la Biennale de Venise apparaissait comme un moment privilégié pour prouver la capacité des Américains à être autant producteurs d'Art majeur que d'art mineur et ainsi redorer leur réputation à l'étranger. Par ces



Figure 25. Publicité de Léo Castelli à l'occasion de la Biennale de Venise parue dans *L'œil*, juin 1964.

³³⁷ Voir les photographies du déchargement d'œuvres d'un avion de l'U.S. Air Force pour la 32^e Biennale de Venise, 1964 / photographe non-identifié. Alan R. Solomon papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution (reproduction disponible en ligne).

³³⁸ Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, art. cité.

³³⁹ Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, op. cit.

visées politiques claires, la présentation américaine apparut au monde de l'art européen – et surtout français – comme une manifestation de leur impérialisme³⁴⁰.

Celui-ci s'incarna particulièrement dans la conduite du conservateur Alan R. Solomon qui fit distribuer des tracts lors de la Biennale sur lesquels était affirmé : « Tout le monde reconnaît que le centre mondial des Arts est passé de Paris à New York »³⁴¹. Réveillant les angoisses des critiques Français quant à la profondeur de la crise et sa réalité, il souleva prodigieusement leur indignation contre cet acte qui fut estimé « impertinent et fat »³⁴², ce qui vint ajouter à la crispation ambiante.

Progressivement, chez les critiques français, l'agacement lié à la sensation d'être la cible d'une tactique offensive américaine laissa progressivement la place à la colère devant ce qui semblait être la mise en place d'un véritable complot de la part des Américains.

Des doutes perçaient déjà quant à la victoire américaine avant la proclamation du Grand Prix, à la fin juin. Pierre Mazars, dans son compte rendu de la Biennale du 18 juin, demandait : « En dehors de la France, quel est le pays le mieux placé [pour gagner le Grand Prix]? ». Sa réponse immédiate est : « L'Amérique ! » et il en détaille les raisons :

D'abord parce qu'elle n'a jamais été comblée : ensuite parce qu'elle se donne beaucoup de mal, jusqu'à faire une exposition parallèle dans les locaux de son ancien consulat. Enfin parce que le Trésor américain a renfloué, cet hiver, la lire italienne, grâce à des injections de millions de dollars.³⁴³

Pierre Mazars ne mentionne pas une seule fois les qualités esthétiques des artistes américains dans son analyse des différents motifs de victoire de l'Amérique. Le critique souligne l'opération logistique organisée pour monter une deuxième salle en dehors de la sphère officielle habituelle de la Biennale et, surtout, l'effort financier fait auprès de l'Italie dans une situation économique délicate. Ce dernier argument se trouve également mis en avant et expliqué par Pierre Mazars dans l'article qu'il écrit le 25 juin : la Biennale est menacée, « cette année, on a failli la supprimer [...] une Biennale coûte deux cents millions de liras et les Américains ont promis

³⁴⁰ Laurie J. MONAHAN « Cultural Cartography : American Designs at the 1964 Venice Biennale », art. cité., pp. 369 – 416.

³⁴¹ Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, art. cité.

³⁴² Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXIIème Biennale de Venise », *Cimaise*, art. cité.

³⁴³ Pierre MAZARS, « Irruption du Pop'art et retour du figuratif », *Le Figaro Littéraire*, n°948, 18 – 24 juin 1964, p. 28.

d[']aider... »³⁴⁴. Ces allusions sur la nature du soutien américain laissent planer le soupçon de corruption sur le gouvernement américain qui semble prêt à tout pour parvenir à ses fins.

Ce climat tendu s'amplifia davantage suite à l'opprobre jeté par le Pape sur la Biennale, la décision inattendue du Président italien de ne pas venir l'inaugurer et atteint son apogée au moment de la victoire de Robert Rauschenberg. La veille de la sélection officielle, le président du jury de la Biennale décide finalement de refuser d'accorder le Grand Prix à un artiste exposé hors du lieu officiel et donc, de ne pas venir visiter le « Pop Art Show » installé dans le Consulat américain. L'équipe américaine, qui misait sur Rauschenberg pour la victoire, décida alors de déplacer ses toiles afin de les installer dans le lieu de sélection officielle des Giardini. Ce déplacement nocturne des toiles, par le moyen de gondoles, fut rapporté le lendemain dans les journaux et donna lieu à des relais dramatique de la part des critiques, à l'instar de Pierre Mazars qui s'exclame : « Alors vole l'horrible, l'incroyable nouvelle ; un enlèvement a été perpétré ce soir », avant de conclure, scandalisé : « Ils ont osé ! Ils se permettent tout ! »³⁴⁵.

Les Français ne furent cependant pas les seuls à critiquer la victoire de Rauschenberg et la presse américaine fut notamment très critique face à celle-ci, se focalisant sur le scandale suscité plutôt que sur le prestige du prix³⁴⁶.

En Europe les réactions furent plus diverses, beaucoup défendirent la cohérence et la qualité de la salle américaine comparée aux autres, arguant qu'elles ne constituaient pas une force d'opposition valable. Ce fut le cas de quelques italiens, mais aussi des suédois qui ne furent pas surpris par la nouvelle, certainement grâce à l'action menée par Pontus Hultén au sein du Moderna Museet : Rauschenberg, présenté à deux reprises, y était une figure connue. La presse allemande fut une des rares à acclamer la victoire ainsi que l'invasion du Pop'Art mais selon Hiroko Ikegami, chacun partageait néanmoins un agacement lié à la déclaration du commissaire américain Alan R. Solomon.

La fierté des Français et leur rivalité face à New York ne semble donc pas être la seule raison pour la vendetta qu'ils déployèrent, il semble qu'il y eut une profonde réaction

³⁴⁴ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³⁴⁵ *Ibid.* Pour l'impact de ces tractations voir l'article de Laurie Monahan, « Cultural Cartography ... », art. cité.

³⁴⁶ Selon Hiroko IKEGAMI, « A spectacle in Venice : inside and outside Rauschenberg's victory », *The great Migrator : Robert Rauschenberg and the global rise of american art, op. cit.*, pp. 57 – 101.

conservatrice contre le Pop'Art comme le montre également le rapport du Service d'Information Américain à Rome : les critiques dénoncèrent alors la « nouvelle école rendue désormais "respectable" par la victoire de Monsieur Rauschenberg à Venise »³⁴⁷.

C. LE « COUP DE FORCE »³⁴⁸ : LE POP'ART TRIOMPHANT ET CONSPUE

Les Français avaient présenté leur artiste, Bissière, hors-compétition. Ce n'est donc pas la victoire des Etats-Unis – à laquelle au final ils s'attendaient plutôt – mais bien la manière dont celle-ci a été obtenue et surtout, ce qu'elle incarna, qui fut difficile à accepter pour la critique française.

En insistant largement sur les « manœuvres »³⁴⁹ et les « intrigues »³⁵⁰ américaines, les critiques soulignèrent avant tout les conditions troubles de la victoire de Rauschenberg. A la lecture d'articles comme celle de Georges Boudaille, qui voit dans l'implication de l'USIA une preuve supplémentaire de la « propagande » mise en œuvre par les Américains afin d'effectuer « une sorte de coup de force dont le but non dissimulé est de ravir à Paris une suprématie qui leur est insupportable »³⁵¹, il apparaît fondamental que cette victoire résulte pour la plupart des critiques d'une attaque d'ordre hégémonique de la part des Américains à l'encontre de l'Ecole de Paris. Nous retrouvons cette idée incarnée le 25 juin dans une caricature de *France Observateur*, où l'on voit un Rauschenberg figuré en Superman s'envoler de Venise,

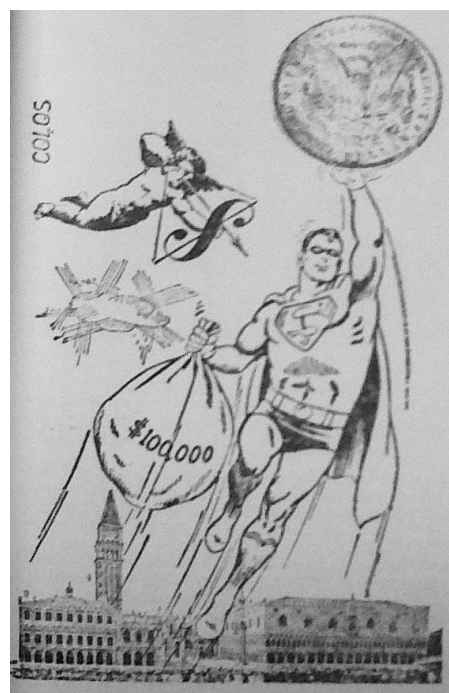


Figure 26. Caricature issue de l'article de Léonard « Des dollars chez les Doges », *France Observateur*, 25 juin 1965.

³⁴⁷ « this new school now made "respectable" by Mister Rauschenberg's victory at Venice », United States Information Service à Rome, Rapport sur la Biennale de Venise à l'USIA de Washington, 6 juillet 1964, Venice Biennale records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., cité dans *Ibid*.

³⁴⁸ Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, art. cité.

³⁴⁹ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³⁵⁰ Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, art. cité.

³⁵¹ Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, art. cité.

portant le sceau de l'Amérique haut, un gros sac supposément rempli de dollars à la main, véritable symbolisation de cette idée d'un vol perpétré par l'Amérique à Venise (cf. Figure 26).

A ce titre, l'indignation soulevée par le discours d'Alan R. Solomon, commissaire de l'exposition du Pavillon américain, insistant sur le déplacement du centre mondial de l'art de Paris vers New York³⁵² est révélatrice. Dans ce contexte de crise avérée, la victoire de Rauschenberg à Venise fut la consécration d'un art américain dont la France s'obstinait à ignorer l'innovation depuis l'après-guerre mais aussi – et, pour la critique, surtout – la fin officielle du rôle de Paris comme capitale mondiale de l'Art.

Le développement d'une rhétorique selon laquelle le Grand Prix attribué à Rauschenberg serait une authentique usurpation de la part des Etats-Unis induit la contestation des qualités picturales de l'artiste. En effet, puisque sans les tractations mises en œuvre par son pays, Rauschenberg n'aurait pas reçu ce prix, il est sous-entendu qu'il ne le mérite pas. François Pluchart, en exergue de son article pour *Combat*, résume la situation :

Quels cris ! Quel tumulte ! Quelle indignation ! Quel tapage ! La Biennale de Venise fait, pour une fois, grand bruit. Le fait est là : on a donné le prix de peinture à un monsieur qui ne fait qu'accessoirement de la peinture, et qui le sait, et qui le dit. La chose mérite qu'on s'y attarde quelque peu.³⁵³

Pluchart nous éclaire sur la question picturale soulevée par l'attribution du Grand Prix de Peinture à Robert Rauschenberg et le problème paradoxal qu'elle incarne. Cependant, la critique est l'un des seuls à commenter en profondeur les qualités artistiques de Rauschenberg : dans les articles, quand il s'agit de commenter sa victoire, ce sont les Etats-Unis qui sont les récurrents sujets des phrases.

De fait, ce n'est pas Rauschenberg qui apparaît comme le grand vainqueur de cette XXXIIe édition de la Biennale de Venise mais bien « L'Amérique, pays sans passé, sans hérité, sans traditions artistiques »³⁵⁴ et, à travers elle, le courant qui a mené l'individu et sa nation vers la victoire : le Pop' Art.

³⁵² Citée par Michel Ragon dans *Cinquante ans d'art vivant*, *op. cit.* p. 429.

³⁵³ François PLUCHART, « Ces mouvements qui sont immobiles », *Combat*, n°6225, 29 juin 1964, p. 7.

³⁵⁴ *Ibid.*

Celui-ci se trouve au centre des critiques, qui contestent la possibilité d'attribuer la victoire au « génie des "pop'artistes" »³⁵⁵ tout en prenant soin de moquer la démarche plastique du Pop'Art, notamment par des descriptions ridicules, à la manière de Pierre Cabanne qui dépeint l'exposition comme un rayon de supermarché : « la marchandise est variée, elle va de l'appareil à douches avec papier hygiénique et bidet, la machine à écrire molle, en passant par le tube de dentifrice géant et la pelle à charbon »³⁵⁶. Jean-François Revel critique quant à lui « les indigences de potache d'un Claes Oldenburg, aliments en faïence que désavouerait la plus pauvre boutique de farces et attrapes »³⁵⁷, témoignant, à la suite de Cabanne, d'un certain mépris face aux propositions prosaïques du Pop'Art. Par ces descriptions, les critiques revendiquent ne pas prendre les *pop artists* au sérieux et mettent en avant le manque d'intérêt plastique de « ce bric-à-brac »³⁵⁸, l'absence de recherche et de technique induite par l'exposition d'objets directement sortis de magasins, mais aussi le profond vide discursif de ces œuvres « bréhaïnes par nature »³⁵⁹.

Selon la rhétorique déjà observée à l'occasion du Salon de Mai, nous pouvons constater ici que les propos des critiques, niant toute qualité extrinsèque et intrinsèque à l'œuvre, visent à exclure le Pop'Art du domaine de l'Art. Ainsi, Georges Boudaille, comparant les propositions françaises au mouvement américain précise : « La matière première est aussi prosaïque que celle des Américains. Mais le pouvoir créateur de l'artiste la métamorphose et transforme l'oripeau en flamme »³⁶⁰. Un pouvoir créateur que tous s'attachent à nier chez les *pop artists*.

Cette argumentation, dont le but est de prouver l'« inactualité, [l]a faiblesse »³⁶¹ du Pop'Art, prend corps également dans un mode discursif, par le biais de la référence à Dada et au surréalisme qui ressurgit comme lors du Salon de Mai. Cette comparaison, qui, dans le cas de Jasper Johns, Robert Rauschenberg ou James Rosenquist, mettait en valeur le contenu du

³⁵⁵ Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, art. cité.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Jean-François REVEL, « XXXIIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, art. cité.

³⁵⁸ Léonard, « Des dollars chez les Doges », *France Observateur*, art. cité.

³⁵⁹ Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXIIème Biennale de Venise », *Cimaise*, art. cité.

³⁶⁰ Georges BOUDAILLE, « Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, art. cité.

³⁶¹ François PLUCHART, « Ces mouvements qui sont immobiles », *Combat*, art. cité.

Pop'Art en insistant sur son caractère politisé et contestataire, est ici renversée, ainsi que le montre cet extrait de l'article de Pierre Cabanne :

De quelle révolte s'agit-il ? De quel sacrilège ? On nous annonce des blasphémateurs et nous ne voyons que des accessoiristes besogneux. Dada avait une autre allure, il criait, jurait, déclenchait la colère et le rire, tordait le cou aux bonnes mœurs et ridiculisait le conformisme. Néo-Dada est triste à pleurer, il aligne ses canulars comme les infirmités d'une génération d'impuissants ou d'idiots conduits au spectacle par d'astucieux montreurs de phénomènes.³⁶²

Malgré les antécédents des néo-dadaïstes Robert Rauschenberg et Jasper Johns, par ailleurs mis en valeur au sein du « Pop Art Show » en tant que « *Germinal Painters* », tout lien entre les *pop artists* et Dada est résumé à un « plagiat grotesque »³⁶³. L'évocation de Dada ne met ici plus en valeur l'intérêt du renouveau incarné par les recherches du Pop'Art mais exacerbe l'absence totale d'avant-gardisme du mouvement qui ne fait qu'« employer des moyens déjà saturés depuis une quarantaine d'années », comme le déplore François Pluchart dans *Combat*³⁶⁴. De même dans *L'œil*, qui livre une appréciation plus positive du Pop'Art et de Rauschenberg, Jean-François Revel admet que « par rapport aux toutes dernières années, le "pop art" américain fait bouger les choses » mais nuance : « par rapport à 1920, le "pop art" qui a d'ailleurs commencé par s'appeler "new dada" ne contient aucun principe d'invention ni d'audace qui soit radical »³⁶⁵.

Au-delà du plagiat, certains critiques prêtent au Pop'Art des intentions à l'opposé du surréalisme. Ainsi, les *pop artists* seraient des « simulacres de sarcasme », qui, loin « de la révolte, de l'humour, du savoir et de la fulguration créatrice » des surréalistes, sont finalement les fruits « du même processus qui engendre les idées publicitaires »³⁶⁶. Lors du Salon de Mai, face à la difficile compréhension du parti pris par le Pop'Art, nous avons vu que certains critiques choisissaient d'y voir la promotion honteuse du mode de vie américain tandis que d'autres appréciaient la critique du monde taylorisé et aseptisé dont ils sont issus. Or, dans le cadre de Venise, où le Pop'Art est officiellement présenté par les Etats-Unis dans leur consulat, il est difficile pour la critique de voir dans le mouvement américain l'incarnation d'un art subversif.

³⁶² Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, art. cité.

³⁶³ Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXIIème Biennale de Venise », *Cimaise*, art. cité.

³⁶⁴ François PLUCHART, « Ces mouvements qui sont immobiles », *Combat*, art. cité.

³⁶⁵ Jean-François REVEL, « XXXIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », *L'œil*, art. cité.

³⁶⁶ Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXIIème Biennale de Venise », *Cimaise*, art. cité.

Ainsi, l'idée selon laquelle fut couronné un art qui n'admet absolument aucune recherche ni renouveau et est intrinsèquement indigent, ne mérite pas la reconnaissance publique, incarne à nouveau chez la critique l'idée d'une profonde crise de l'art.

Comme l'Amérique apparaît vainqueur de la confrontation, Robert Rauschenberg, véritable lauréat du prix, n'est presque jamais visé directement par les critiques. Pierre Cabanne, demandant « quel homme a donc voulu couronner le jury [...] le peintre qui est indiscutable ou le pop'artiste ? »³⁶⁷ est à ce titre évocateur : l'objet de la véhémence critique est finalement davantage les *pop artists* que Rauschenberg chez qui, « les éléments néo-dadaïstes sont de plus en plus absorbés par la véritable peinture »³⁶⁸. Une dichotomie se creuse entre les *pop artists* et celui qui semble apparaître comme leur initiateur, « "le vieux maître" du pop art »³⁶⁹ :

Si certains jeunes Américains redécouvrent Dada ou les « Ready Make » de Marcel Duchamp en collant une assiette sur leur toile d'autres savent organiser leur toile, composer un tableau, fût-ce en incorporant à la peinture des collages. C'est le cas de Rauschenberg. [...] C'est cela l'utilité de la Biennale : séparer les artistes originaux des suiveurs, des exploitants et des exploitants.³⁷⁰

Les défauts de forme et de fond reprochés aux *pop artists* ne sont ainsi pas rattachés à Rauschenberg qui est finalement reconnu par la majorité de la critique comme un artiste accompli, dont la victoire fut gâchée par les tractations étranges mises en œuvre par le gouvernement américain.

La reconnaissance du talent de Rauschenberg, si elle n'est pas unanime, est cependant intéressante car elle montre qu'en cette XXXII^e édition de la Biennale de Venise, la verve critique fut véritablement dirigée, non pas contre l'artiste mais en direction du Pop'Art et des Etats-Unis.

Ainsi, à l'été 1964, le Pop'Art, qui suscitait l'enthousiasme de certains critiques au début de l'année, est désormais la cible du mépris public. Là où, encore quelques mois auparavant, l'on reprochait à Andy Warhol de s'être éloigné du Pop'Art, ici Rauschenberg est mis en valeur pour sa « réalité poétique [...] d'autant plus vivace qu'elle est moins « pop »³⁷¹.

³⁶⁷ Pierre CABANNE, « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, art. cité.

³⁶⁸ Auteur inconnu, *Connaissance des Arts*, art. cité.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

³⁷¹ *Ibid.*

D'un autre côté, Rauschenberg, de par sa présentation en tant que « *Germinal Painter* » au sein du « Pop'Art Show » est associé de façon profonde comme le précurseur du mouvement américain fraîchement arrivé en Europe ; symbolisant par sa victoire celle du Pop'Art et des Etats-Unis, il se trouve au cœur du scandale et ainsi il semble qu'à partir de 1964, le destin de l'artiste est désormais lié à celui du mouvement.

En conclusion, l'année 1964 s'affirme comme un point culminant dans l'arrivée du Pop'Art en Europe, avec les deux évènements conjoints du Salon de Mai et de la Biennale de Venise, le Pop'Art est présenté à un public large, révélant les désapprobations. Le scandale est cependant conjoncturel, étant lié à la victoire des Etats-Unis à la Biennale et au sentiment de crise, il s'incarne dans cet été 1964 avant de s'apaiser. Malgré tout, dans les années qui suivent, la réception du Pop'Art reste marquée par les évènements de 1964, ce qui fait de cette année un véritable tournant dans la réception critique du mouvement américain.

TROISIEME PARTIE

1964 – 1978

VERS LA RECONNAISSANCE :

La progressive entrée du Pop'Art dans
la légitimité

Si la loi sociologique qui veut qu'un objet créé par un artiste devienne un chef-d'œuvre de l'art s'il a d'abord été refusé par une majorité scandalisée de sorte qu'un minorité agissante puisse se caresser l'amour-propre dans le sens du poil en le réhabilitant est bien une loi « scientifique », alors mon urinoir, qui n'a pourtant aucun des attributs qui, en 1913, sont censés caractériser une œuvre d'art, deviendra un chef-d'œuvre de l'art s'il débute sa carrière par un refus radical et connu de tous.

Marcel Duchamp, 1913.

Introduction

A l'été 1965, à l'occasion d'un numéro spécial, *Arts* fait le bilan : « Une époque se termine, une génération fait ses comptes ; quels sont dans cette génération les artistes qui se sont révélés pendant ces vingt ans ? »³⁷². Parmi une liste de dix noms qui reviennent le plus souvent chez les célébrités interrogées, Rauschenberg figure en première place, la « vedette de l'Ecole de New York »³⁷³ fait l'unanimité, choisie, entre autres, par Pierre Restany et André Breton. A cette occasion, Michel Ragon remémore les évènements passés :

Fêté à Venise, Rauschenberg était venu tout content à Paris. La lecture de la presse lui avait causé un tel chagrin qu'il en pleurait en public. [...] Faut-il injurier les Américains parce que leurs méthodes ont été plus efficaces que les nôtres ? Et Rauschenberg dans tout cela, où était sa faute ? D'être vainqueur, ou d'être américain ? On ne s'inquiétait même pas de savoir s'il était un bon peintre.³⁷⁴

Comment expliquer ces réactions quand, tout juste un an auparavant, le 24 juin, l'hebdomadaire titrait à l'occasion de la Biennale de Venise : « L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe » ? Comme nous l'avions vu, lors de la Biennale Robert Rauschenberg avait été avant tout assimilé au Pop'Art et aux Etats-Unis, aussi les vitupérations de 1964 n'étaient pas dirigées personnellement contre lui. Ceci facilite sa réhabilitation individuelle lorsque, dans un climat apaisé, les critiques reviennent sur l'évènement pour faire le point.

Si Rauschenberg est habilité par les intellectuels français dès 1965, les « hurlements de chacals appelant à la défense de l'Occident [...] contre la barbarie américaine »³⁷⁵, pour

³⁷² Pierre CABANNE, « Les 10 plus grands artistes révélés depuis 20 ans », *Arts*, n°1011, 23 juin – 6 juillet 1965, p. 2.

³⁷³ *Ibid.*, p. 4.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁷⁵ Lettre de Pierre Restany à Léo Castelli, 27 décembre 1964, Archives Pierre Restany, Dossier "Etats-Unis", PREST.XSEU 36/8, Archives de la Critique d'Art (reproduction disponible en ligne).

repandre les termes de Pierre Restany, eurent néanmoins, hors des années 1964 et 1965, un impact majeur sur l'image du Pop'Art en France. Le spectre de Venise demeure dans les discours autour du mouvement jusque dans les années soixante-dix, moment où il se voit peu à peu exorcisé et replacé dans l'Histoire.

Ainsi, après nous être intéressés à l'arrivée du Pop'Art, aux moments de crispation qu'il a suscité et aux différentes évolutions de sa réception notamment par l'identification de moments-clés tels que 1962 et 1964, nous allons désormais faire porter notre analyse sur la dernière phase de l'introduction du mouvement en France : son habilitation.

C'est pourquoi cette partie couvre plus de dix années : l'exposition de *pop artists*, très concentrée au moment de leur introduction à Paris, se dilue progressivement au profit d'autres artistes, plus neufs. Par ailleurs, n'ayant pas d'ambition d'exhaustivité dans la réception de ces dernières années, nous souhaitons avant tout saisir ici la conclusion des mécanismes d'introduction observés de 1959 à 1964.

Nous nous attacheront à l'étude de l'évolution de la réception du Pop'Art en galerie de l'après – 1964, à 1968, date de l'entrée du mouvement au musée avec l'exposition de Robert Rauschenberg au Musée National d'Art Moderne. Celle-ci nous permettra de saisir les répercussions de la Biennale de Venise dans la façon dont continue de se construire la valorisation discursive des artistes : par l'identification de permanences et d'évolutions dans les discours nous verrons comment le Pop'Art se relève de ce moment de détestation et est porté vers la légitimité.

Suite à cela, nous déplaceront notre focale sur les années 1968 – 1978, dix années de très ponctuelles apparitions du Pop'Art au musée au travers des expositions monographiques et rétrospectives de Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein et Jasper Johns. Marquant la reconnaissance officielle du mouvement et l'aboutissement de la démarche d'introduction amorcée depuis 1959 à Paris, elles sont la conclusion symbolique de notre étude de réception.

Chapitre V – L’après 1964 : reconnaissances individuelles

Après une telle focalisation du monde de l’art autour du Pop’Art, il n’est plus possible de l’ignorer. « L’invasion pop », pour reprendre les mots de Michel Ragon à l’aube de la crise³⁷⁶, a eu lieu et celle-ci a provoqué chez les critiques un besoin de réaction, positive ou négative, face à cette forme artistique devenue majeure.

Ce moment, nous l’avons vu, engendra l’assimilation du succès de Rauschenberg au triomphant Pop’Art dont on lui attribue la paternité. La crispation autour de la victoire de Rauschenberg entraîna une exaspération au sujet du Pop’Art, que la plupart des critiques ont des difficultés à reconnaître comme une forme artistique digne de ce nom. Mais cette irritation est avant tout symptomatique d’une attention redoublée autour du Pop’Art : avec la XXXII^e Biennale de Venise, celui-ci acquiert une visibilité inédite, qui se traduit pour la première fois par la publication d’articles au sein de chaque parution du corpus. Le mouvement, ayant éclaté au grand jour, ne peut-être davantage ignoré et les critiques prennent en conséquence position au sujet de ce nouvel art dans la presse.

Suite à la Biennale, certaines parutions telles que *L’œil*, *Cimaise*, *Jardin des Arts* ou *Le Figaro* se désintéressent à nouveau du Pop’Art, montrant que leur intérêt fut purement spontané et conjoncturel. Les esprits s’apaisent et après 1964 on retrouve dans le corpus les encarts des critiques qui furent fidèles au Pop’Art dès ses débuts tels que Michel Ragon et Otto Hahn. De nouveaux critiques apparaissent et les expositions de la Galerie Sonnabend sont désormais presque toujours relayées dans *Le Monde* et dans *Combat*. Nous pouvons également remarquer des évolutions dans les parutions depuis le début de l’année 1964 : c’est d’abord Jean Bouret, dans sa chronique « Sept jours avec la peinture » dans *Lettres françaises*, qui, à partir de l’exposition Andy Warhol au tout début de l’année 1964, s’attache à passer au crible chaque exposition « pop » ayant lieu à la Galerie Sonnabend. En 1965, la mutation de l’intérêt pour l’art contemporain se traduit par l’ouverture d’une nouvelle rubrique dans *Connaissance des Arts*, intitulée « Les courants actuels – l’avant-garde remarquée par Yvon Taillandier » et dans laquelle les expositions de Pop’Art de Sonnabend trouvent souvent leur place.

³⁷⁶ Michel RAGON, « Rosenquist : être peintre c’est combattre la nature », *Arts*, art. cité.

Après le « choc » de Venise une évolution semble amorcée, c'est pourquoi nous allons désormais nous intéresser aux transformations du discours critique autour du Pop'Art survenues après l'été 1964.

1. L'immédiat après-coup : éloignement du Pop'Art

La cristallisation autour du Pop'Art qui eut lieu à l'été 1964, bien qu'apaisée, a néanmoins opéré une inflexion dans la réception critique du mouvement. Le mouvement ayant été si vivement conpue, l'attitude des critiques vis-à-vis de celui-ci change ; ils s'en détachent progressivement.

Afin d'analyser au plus près cet immédiat après-coup, nous allons désormais nous intéresser aux réactions critiques publiées à l'occasion de l'exposition de James Rosenquist, qui eut lieu à la Galerie Sonnabend au moment où Rauschenberg fut déclaré lauréat à Venise, et de celle de Claes Oldenburg en octobre, qui suivit de peu la clôture officielle de l'évènement.

A. UN BASCULEMENT DANS LE RAPPORT AU POP'ART

L'article de Marie-Thérèse Maugis, paru lors de l'exposition de Rosenquist, en juin 1964, préfigure déjà cette nouvelle inclinaison. Contrairement à Michel Ragon, qui a également publié à ce sujet, lorsqu'elle écrit, pour l'édition à paraître le 25 juin, le lauréat du Grand Prix de la Biennale de Venise a été désigné et des articles véhéments ont déjà été publiés. L'écho fut tel que Marie-Thérèse Maugis débute son article en faisant référence à cette agitation :

On parle beaucoup de Pop'Art actuellement à Paris, surtout d'ailleurs pour accabler cette « imagerie publicitaire » qui, dit-on, n'est ni populaire, ni de l'art enfin. C'est un peu vite condamner une forme d'expression dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle se répand dans le monde comme la terreur en d'autres temps.³⁷⁷

Ce faisant, elle se positionne en retrait de la masse des critiques qui prit le parti d'attaquer le Pop'Art. Marie-Thérèse Maugis connaissait Rauschenberg et son travail ; lors de son exposition en 1963 chez Sonnabend, elle avait publié un article assez dur pour les *combine-paintings* mais

³⁷⁷ Marie-Thérèse MAUGIS, « Peinture fraîche », *Lettres françaises*, n°1035, 25 juin – 1^{er} juillet 1964, p. 16.

qui se terminait sur une note enthousiaste pour les nouvelles recherches sur sérigraphie, dont la critique apprécia le « raffinement » et la « poésie sauvage »³⁷⁸. Ainsi, il est compréhensible qu'elle ne prenne pas part aux critiques qui découvrent à un moment où l'abstraction est encore dominante, les *combine-paintings* puis le travail sérigraphique de l'Américain.

Cependant, si elle adopte une posture divergente, la vivacité de l'esclandre autour du succès de Rauschenberg et *a fortiori* du Pop'Art, semble malgré tout influencer sur son analyse de l'exposition de James Rosenquist. En effet, après avoir établi, selon les procédés de valorisation que nous avons déjà vus à l'œuvre avant Venise, que Rosenquist est, de tous les *pop artists*, « le plus peintre » dont la peinture est le « reflet évident de la civilisation américaine », elle conclue par une démonstration qui vise à montrer « en quoi ces peintures le rattacheraient peut-être plus directement à certaines formes surréalistes qu'au Pop'Art proprement dit dont Rosenquist n'utilise que l'inspiration formelle »³⁷⁹. Aux côtés du retour de la référence surréaliste, disparue des critiques au sujet de Roy Lichtenstein et Andy Warhol, nous notons que la critique, après avoir pris prudemment position au sujet de l'explosif Pop'Art, valorise finalement l'œuvre de Rosenquist en la détachant du mouvement.

Cette rhétorique se retrouve de manière plus nette dans le cas de l'exposition de Claes Oldenburg du 21 octobre à novembre 1964. Ce sculpteur américano-suédois, né en 1928 à Stockholm, appartient à la même génération que Rosenquist, Warhol et Johns. Il étudie l'art, la littérature et le cinéma avant d'intégrer l'Institute of Art de Chicago de 1952 à 1954. Il part ensuite pour New York où il expose pour la première fois, en 1959, à la Judson Gallery avant d'être repéré par Léo Castelli. Ses sculptures en plâtre tirées de la vie quotidienne et plus particulièrement du domaine alimentaire en font, aux yeux de la critique, un artiste affilié au Pop'Art. En 1964, cette affiliation est d'autant plus effective qu'Oldenburg vient d'être exposé à Venise, lors de la Biennale, aux côtés de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine et John Chamberlain, au sein du « Pop Art Show » du Pavillon américain.

L'exposition d'octobre 1964 chez Sonnabend bénéficia d'un écho assez conséquent dans la presse ; seule la présentation de Rauschenberg en 1963 jouit d'une meilleure audience et les expositions de Lichtenstein et Warhol en 1963 et 1964 enregistrèrent un intérêt à peu près similaire. La présence d'Oldenburg à la Galerie Sonnabend est ainsi mentionnée dans quatre

³⁷⁸ Marie-Thérèse MAUGIS, « Rauschenberg », *Lettres Françaises*, art. cité

³⁷⁹ Marie-Thérèse MAUGIS, « Peinture fraîche », *Lettres françaises*, art. cité.

périodiques ; le quotidien *Combat*, les hebdomadaires *Lettres françaises* et *Arts* puis le mensuel *Galerie des Arts*. Un de ces articles fut rédigé par un critique apparaissant pour la première fois dans nos dépouillements, ce qui témoigne peut-être d'un intérêt plus important pour le Pop'Art: François Pluchart, qui écrit pour *Combat* dans sa rubrique « Le tour des expositions ».

Cet éventuel accroissement de l'intérêt n'est en revanche pas toujours – ou pas encore – positif ; en effet, François Pluchart publie une critique négative de l'exposition. Des quatre autres parutions, deux, issues d'*Arts* et *Galerie des Arts*, dressent quant à elles un bilan favorable de la présentation d'Oldenburg. Contrairement aux autres, elles furent écrites par Michel Ragon et Jean-Jacques Lévêque, deux critiques qui ont porté un intérêt enthousiaste au Pop'Art dès ses débuts avec Jasper Johns pour l'un et Jim Dine pour l'autre. A cette occasion, Michel Ragon écrit même pour *Arts* un article entier sur Oldenburg, appuyé d'une illustration, ce qui est particulièrement rare ; depuis l'interview de 1961 consacrée à Rauschenberg par André Parinaud dans ce même périodique, aucun article n'avait été consacré à un artiste issu de sa mouvance. Seuls avaient été publiés des paragraphes ou encarts, rédigés dans le courant d'articles plus généralistes ou au sein de la revue des expositions du moment.

Il est intéressant de noter que cette attention accrue fut à chaque fois l'initiative d'*Arts*, « L'hebdomadaire de l'intelligence française », porte-parole de la culture hussarde bien-pensante, animée par une ouverture à la culture qui se traduit par un certain anticonformisme et un goût de la cause perdue³⁸⁰. Sensibilisée à celle du Pop'Art par Michel Ragon, qui a découvert le courant à New York, la parution devient une forme de marqueur des moments-clé de l'arrivée du Pop'Art à Paris puisque, rédactionnellement, elle mit en emphase deux moments : l'arrivée de Rauschenberg, puis 1964.

B. DOUBLE NIVEAU D'INTERPRETATION ET MALAISE FACE AU « POP'ART »

Malgré les avis divergents, un même mode d'appréciation critique émerge des articles, s'articulant autour d'une forme de rejet du Pop'Art. Ainsi, Ragon et Lévêque, faisant une revue positive de l'exposition, mettent celui-ci à l'écart, tandis qu'il est l'un des motifs principaux de la dépréciation d'Oldenburg par Jean Bouret et François Pluchart.

³⁸⁰ Henri BLONDET, *Arts : La culture de la provocation 1952-1966*, Paris, Tallandier, 2009.

En novembre 1964, la population intellectuelle française est toujours sous le choc de Venise, comme en témoigne cet extrait d'*Arts* :

En juin dernier, le jury de la Biennale de Venise avait proclamé, à l'instigation de l'Amérique, la fin de l'Ecole de Paris. Réponse : le jury international du prix Carnegie donne ses deux grandes récompenses à Soulages [...] et à Arp [...]. Cette victoire de la France est surtout celle de la liberté, d'un art vivant qui n'accepte de se soumettre ni aux modes, ni aux spéculations occasionnelles et dont les Etats-Unis eux-mêmes reconnaissent la suprématie.³⁸¹

Quelques mois après la proclamation du Grand Prix, le talion semble de rigueur parmi la population intellectuelle française qui, loin d'oublier l'affront, guette le moindre signe extérieur montrant que Paris a toujours sa place à tenir dans le monde des Arts et que la décision de Venise fut une machination américaine.

Dans ce contexte, l'exposition chez les Sonnabend d'un artiste ayant été exposé aux côtés de Rauschenberg lors de la Biennale était potentiellement explosive car susceptible de raviver la blessure encore fraîche pour la critique d'art parisienne.

En parallèle de l'exposition le couple Sonnabend avait, comme à son habitude, déployé un plan de communication conséquent, conjuguant affiches, catalogue et invitations ludiques en forme de glace³⁸². Dans le catalogue de l'exposition, le jeune critique Otto Hahn analysait au long de sept pages les sculptures d'Oldenburg, tâchant d'en fournir les clés de compréhension et d'anticiper les réactions choquées³⁸³. A ce titre, il débute son argumentation en parlant de cacahuète géante, créant un effet de surprise similaire à celui éprouvé face au travail du *pop artist*, afin de tout de suite justifier : « L'art d'Oldenburg, comme l'homme lui-même, est d'une approche difficile. Mais ce qui dérange nos habitudes visuelles risque justement de nous ouvrir à de nouveaux champs d'expériences »³⁸⁴. La nouveauté de la démarche dans le paysage visuel français est ainsi mise en avant pour mieux être dépassée : une fois cette phase préliminaire passée, le critique peut mettre en place son argumentation, dans laquelle on retrouve tous les thèmes qui étaient présents avant la Biennale. Ainsi, Hahn insiste sur le caractère réfléchi du travail d'Oldenburg ; il démonte l'argumentaire qui ne voit en son art qu'une copie pour injecter

³⁸¹ Auteur inconnu, « Les U.S.A votent pour l'Ecole de Paris », *Arts*, n°980, 11 – 17 novembre 1964, p. 1.

³⁸² Nous en avons retrouvé le visuel dans la catalogue de la vente aux enchères réalisée le 25 octobre 2011 à Bruxelles par Pierre Bergé et associés.

³⁸³ *Claes Oldenburg*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 21 octobre – novembre 1964), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1964, n.p.

³⁸⁴ *Ibid.*

à l'œuvre d'Oldenburg une qualité picturale et technique. La référence – positive – à la paternité surréaliste est faite, par l'allusion à Marcel Duchamp, et l'on retrouve un même champ lexical autour de l'ironie et de la civilisation industrielle, comme on avait pu l'identifier depuis Rauschenberg. Otto Hahn va même plus loin en intellectualisant les plâtres d'Oldenburg en une rhétorique qui insiste sur la qualité d'objectivation de cet art.

Ces précautions n'empêchent cependant pas des réactions négatives et, que les revues soient scandalisées ou enthousiastes, leur ligne est finalement plutôt éloignée de la lecture dessinée dans le catalogue.

Ainsi, contrairement à ce que l'on avait pu observer à l'occasion des expositions de Roy Lichtenstein et surtout d'Andy Warhol, la raison pour laquelle les auteurs des deux critiques dépréciatives n'ont pas apprécié l'exposition d'Oldenburg ne fut pas car elle était trop éloignée d'un art « pop », mais justement parce que *c'était* du « pop ».

Le Pop'Art est désormais un tort, il est présenté sur un mode négatif, comme le montre l'entrée en matière de François Pluchart dans son « Tour des expositions » pour *Combat* :

Un grand nombre de faux peintres abstraits fait maintenant du néo-réalisme, du pop'art, de la nouvelle figuration, que sais-je [...] Trente-cinq ans, les épaules larges et une bonne tête, le champion du pop'art est à Paris.³⁸⁵

Après avoir introduit le Pop'Art comme un mouvement flou, issu et mêlé à la vague des tentatives de modernisation de l'art, Pluchart y rattache Oldenburg, le plaçant en position dominante du mouvement, précisant même que les « spécialistes en matériaux de récupération affirment en hochant la tête que c'est lui qui aurait dû recevoir le grand prix de la XXXIIe Biennale de Venise ». Oldenburg est ainsi placé au cœur du débat par le rappel de sa participation à l'évènement qui vit Paris destituée de son statut de Capitale des Arts. Jean Bouret effectue également le lien entre Oldenburg et le Pop'Art mais, lorsqu'il le qualifie dédaigneusement de « "pop'iste" »³⁸⁶, c'est sans lui attribuer une importance quelconque. Le critique porte en revanche le discrédit plus loin en présentant Oldenburg comme le « dernier "rigolo" qu'Ileana Sonnabend lance dans sa galerie ». La rhétorique du « gag » et de l'humour que l'on retrouvait dans les articles dès Jasper Johns et Robert Rauschenberg, est ici renversée : loin d'être valorisante, elle ridiculise la démarche de l'artiste, lui contestant tout intérêt artistique

³⁸⁵ François PLUCHART, « Du turbo-réacteur aux espaces variables », *Combat*, n°6327, 26 octobre 1964, p. 7.

³⁸⁶ Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1051, 29 octobre – 4 novembre 1964, p. 15.

et discursif. Les deux critiques prennent à la dérision le Pop'Art qui conjugue selon eux au défaut du fond celui de la forme, comme le résume en une phrase François Pluchart : « A vouloir déclencher des positions neuves de l'esprit, l'art en est venu à l'objet de démonstration pour marchands de réfrigérateurs »³⁸⁷, une comparaison que Jean Bouret emploie également, en la doublant d'une analogie aux jouets pour chien en caoutchouc. La qualité formelle, que l'on avait vue généralement mise à l'écart dans le cas de Warhol et Lichtenstein sert ici un discours qui conteste avec véhémence la moindre qualité artistique aux sculptures en plâtre d'Oldenburg. La force discursive des toiles, qui était quant à elle mise en avant dans les expositions précédentes, est ici niée. François Pluchart refuse tout intérêt à ces œuvres tandis que Jean Bouret tourne en ridicule la démarche de l'artiste en utilisant une citation d'Oldenburg où celui-ci réagit aux intentions de critique de la civilisation industrielle qu'on lui attribue afin de démontrer la vacuité de l'œuvre du *pop artist*.

Ainsi l'absence des deux présupposés de base que sont l'aspect formel pictural et le discours critique dans les œuvres d'Oldenburg empêchent fondamentalement celles-ci d'être considérées comme de l'Art.

L'abaissement du Pop'Art au rang de mauvaise blague peut avoir été le fruit d'une rhétorique rancunière qui ne pardonne pas au jury de la Biennale de Venise d'avoir fait primer cette forme d'art sur l'Ecole de Paris, mais il fut avant tout représentatif d'un véritable basculement du discours autour du Pop'Art. Le regard approbateur sur le mouvement se transforme en une vision hautement négative, qui déteint sur les artistes qui y sont affiliés.

Lorsque l'on se penche sur les procédés de valorisation à l'œuvre dans les articles chaleureux de Michel Ragon et Jean-Jacques Lévêque, un même malaise face au Pop'Art transparait. Ragon débute son article en présentant le Pop'Art et Oldenburg de façon quelque peu provocante :

J'avais entendu dire la semaine dernière que le Pop'Art était mort aux Etats-Unis [...].
Toujours est-il que l'une des vedettes du Pop'Art américain qui vit depuis trois mois en France,
Claes Oldenburg, n'en a rien su.³⁸⁸

Affirmant son soutien au Pop'Art, il fait partie du peu de critiques qui, comme le mit en évidence Restany dans un courrier à Léo Castelli en décembre 1964³⁸⁹, fit face en solitaire à la curée

³⁸⁷ François PLUCHART, « Du turbo-réacteur aux espaces variables », *Combat*, art. cité.

³⁸⁸ Michel RAGON, « Oldenburg : un art alimentaire », *Arts*, n°978, 28 octobre – 3 novembre 1964, p. 25.

menée sur le Pop'Art à la suite de la XXXII^e Biennale de Venise. Malgré cela, Michel Ragon établit une distance entre la démarche d'Oldenburg et le Pop'Art : reprenant une citation de l'artiste retranscrite dans le catalogue de l'exposition et où celui-ci mentionne son inspiration publicitaire et commerciale, le critique établit qu'elle pourrait « être prise comme un manifeste du Pop'Art »³⁹⁰. Tout tient dans l'emploi du conditionnel, qui permet à Michel Ragon de nuancer cette idée en mettant en avant l'« énorme transformation dans les objets d'Oldenburg ». Ainsi, là où il y avait des sculptures Pop'Art, des « appeaux d'étalage », trônent désormais des « natures mortes picturales »³⁹¹. Le critique conclue sur une question déconcertante, demandant si c'est Paris qui conduit Oldenburg à « un tel reniement du Pop'Art ». Tout l'article est construit de façon à mettre en avant l'acculturation d'Oldenburg et de son art à Paris : le critique insiste sur la durée du séjour de l'artiste dans la capitale, la translation de sa série de sculptures vers le paysage alimentaire français – omelettes et charcuterie constituant *La Table européenne*, selon l'intitulé de la série de plâtres exposée –, et par conséquent la perte de son caractère Pop'Art américain. Cette rhétorique permet à Michel Ragon d'insister ensuite sur l'aspect formel de l'œuvre : là où l'explication des qualités plastiques du Pop'Art était ignorée dans le cas de Lichtenstein et Warhol, ici l'insistance est faite sur la « perte de réalisme au profit du sens pictural et du raffinement » dans l'œuvre d'Oldenburg.

Jean-Jacques Lévêque vient compléter ce point de vue en adoptant un mode de valorisation exclusivement discursif. Reprenant en grande partie l'argumentaire développé par Otto Hahn dans le catalogue de l'exposition, il intellectualise la démarche d'Oldenburg, y voyant la sculpture de « l'objectivation » des « rapports les plus élémentaires entre l'homme et le monde », un « voyage de l'œil » qui, « à la suite de la pensée, conduit [...] à l'objet dans son fonctionnement symbolique »³⁹². Ce faisant, le critique passe entièrement sous silence le caractère Pop'Art d'Oldenburg : ceci correspond à une constante dans les articles du critique qui jusque-là n'ont jamais comporté de mention du mouvement. En octobre 1964 cependant, il est certain que Lévêque avait connaissance du Pop'Art, ayant écrit à son sujet en mai 1964 pour *Arts*

³⁸⁹ Lettre de Pierre Restany à Léo Castelli, 27 décembre 1964, Archives Pierre Restany, Dossier "Etats-Unis", PREST.XSEU 36/8 (ACA), Archives de la critiques d'art (consultable en ligne).

³⁹⁰ Michel RAGON, « Oldenburg : un art alimentaire », *Arts*, art. cité.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Jean-Jacques LEVEQUE, « Pour se rajeunir le Salon de mai fait une cure de pop-art », *Arts*, art. cité.

un article intitulé « Pour se rajeunir le Salon de mai fait une cure de pop-art »³⁹³. Ainsi, il est tout à fait probable qu'il ait fait abstraction du mouvement également dans le but de mieux mettre en valeur l'artiste, à un moment où le Pop'Art est l'objet d'une polémique encore chaude.

A la lumière de ces quatre articles, nous pouvons constater qu'un réel changement a été opéré dans la lecture du Pop'Art dont Oldenburg, après Roy Lichtenstein, Andy Warhol et James Rosenquist se fait cette fois le représentant. Bien qu'il soit difficile de déterminer si le changement est véritablement dû à la Biennale de Venise ou s'il est tout simplement propre à la réception de cet artiste, néanmoins, il nous interpelle car il témoigne d'une évolution dans la perception du Pop'Art, qui semble désormais considéré sous un angle négatif.

C. VERS UNE HABILITATION ?

Le même mois, en décembre 1964, paraît dans *Arts* une caricature qui fait directement référence à l'exposition d'Oldenburg et qui est assez révélatrice du désarroi du public face aux fac-similés alimentaires du sculpteur « pop » (cf. Figure 27).

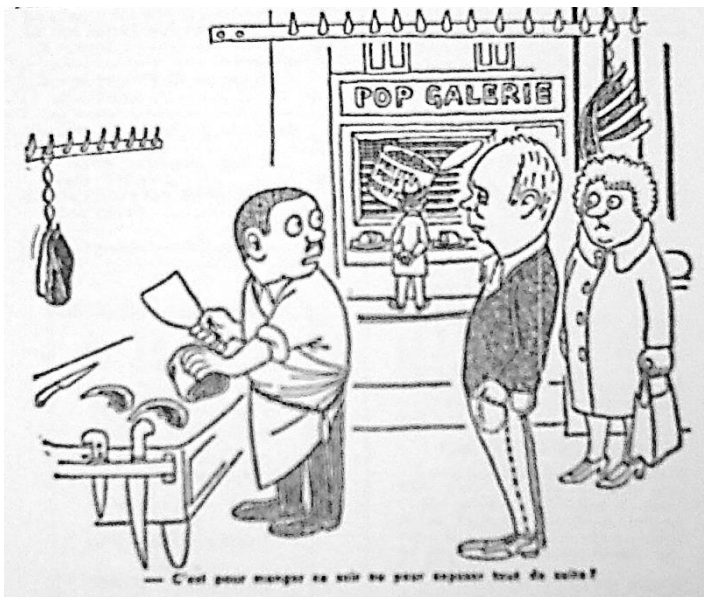


Figure 27. Caricature de Maurice Henry, « C'est pour manger ce soir ou pour exposer tout de suite? », *Arts*, n°985, 16 – 22 décembre 1964.

Ce dessin humoristique est l'œuvre de Maurice Henry, qui se plaît particulièrement à croquer avec mordant pour la presse les réactions du public face à l'art qui lui est contemporain : d'abord et avant tout le surréalisme, dont le journaliste fut très proche, puis à son arrivée le Pop'Art, qui permet des commentaires amusés à l'humoriste. En témoigne ce dessin où l'on voit Ileana et Michael Sonnabend chez le boucher, qui, tout en découpant des côtelettes, leur demande « C'est

³⁹³ *Ibid.*

pour manger ce soir ou pour exposer tout de suite? ». La vitrine de leur galerie, en arrière-plan, alignant en majuscule les mots « POP GALERIE », amène le lecteur à comprendre la plaisanterie, puisque l'on voit exposée dans la vitrine une boîte de petits pois géante et ce qui ressemble à des gigots. Le prosaïsme du Pop'Art est ainsi porté à son paroxysme puisque l'image prête aux galeristes l'idée d'aller chercher directement un objet quotidien pour l'exposer, sans transformation, à la manière des ready-made de Duchamp. Ce faisant, Maurice Henry fait de l'humour en exagérant ce qui constitue le cœur de l'argumentaire des détracteurs du Pop'Art, selon lequel le mouvement ne peut être considéré comme de l'art puisque, n'opérant aucune transformation formelle sur les objets quotidiens, il n'est que copie.

Si l'idée de la boîte de conserve fait allusion aux *Campbell Soup Cans* d'Andy Warhol, cette caricature fait avant tout écho à l'exposition de Claes Oldenburg car celui-ci, spécialisé dans la représentation d'aliments factices, avait entre autres exposé à la Galerie Sonnabend un assortiment de viandes sur un plateau en marbre, évoquant directement un rayon de boucherie (cf. Figure 29). Toute l'exposition en elle-même évoquait les étalages et les rayons d'un magasin ou d'un traiteur, alignant charcuterie, tartines, plats en sauce, gâteaux, mais aussi *hamburgers* et *ice-creams* (cf. Figure 28)³⁹⁴. Maurice Henry, dépeignant avec humour le couple Sonnabend faire ses courses pour alimenter le fond de sa galerie, représente les enjeux de fond comme de forme que cristallisait l'exposition d'Oldenburg et, à travers elle, le Pop'Art.



Figure 28. Vue générale de l'exposition Claes Oldenburg à la galerie Sonnabend en octobre 1964. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

Figure 29. Vue rapprochée des plateaux de viandes exposés en octobre 1964 lors de l'exposition Claes Oldenburg à la galerie Sonnabend. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.



³⁹⁴ Voir Tableaux exposés, Annexes, Volume II, p. 40 et Scénographie, Annexes, Volume II, p. 21.

Ainsi, dans l'immédiat après-coup de la Biennale de Venise, nous observons que le Pop'Art, porte une mauvaise image et semble devenir un motif de discrédit pour les artistes qui y sont affiliés à l'image de James Rosenquist ou Claes Oldenburg.

Cependant avec la Biennale de Venise, 1964 est aussi l'année où le Pop'Art bénéficie d'un écho extraordinaire dans les médias, il se fait alors connaître de toute une nouvelle partie de la population. De plus, en provoquant les caricatures et les dessins amusés des humoristes dans la presse – tel que dans *France Observateur* et dans *Arts* – le Pop'Art entre dans le paysage visuel d'une partie de la population et ainsi, se popularise, en gagnant les couches les plus modestes de la population.

Ainsi, le même mois, en décembre 1964, dans la gazette des Arts d'*Arts*, Jean-Jacques Lévêque écrit :

Ça devait arriver. La télévision, ce monstre qui avale tout, a aussi avalé le pop art. Si bien que s'en est fini du pop art comme mouvement d'avant-garde, et ceci depuis le lundi 7 décembre, à 20h30. Heure à laquelle 15 millions de téléspectateurs ont pu voir un programme de variétés (d'ailleurs fort médiocre) présenté sous cette étiquette abusive.

[...]

Le pop art va donc rejoindre les idoles yé-yé, les cosmonautes, les 24 heures du Mans et Léon Zitrone pour donner à penser aux foules, ou donner à rire, car ces choses-là, finalement, alimentent la rigolade.

On l'a bien vu avec le parti que Jean-Christophe Averty a tiré d'Oldenburg, par exemple qui semble l'avoir particulièrement frappé. Découper de la viande avec l'air qui sied au professeur Choron, bien connu des lecteurs de *Hara-Kiri* et présenter des « moulages » gigantesques de beefsteack – et ceci pour faire une allusion assez puérile à la démarche d'Oldenburg qui, elle, est assez ambitieuse (et, finalement, pas drôle du tout) n'est-ce pas justement fixer cette démarche à ses aspects les plus extérieurs ! En dernière minute, la presse nous enseigne que l'Ecole nationale des Arts Décoratifs organise le 12 décembre, une manifestation « pop art ». Avoir si vite conquis le vaste public et, si mal, c'est avoir échoué³⁹⁵.

Ce fameux lundi 7 décembre 1964, Jean-Christophe Averty, présentateur vedette au sens aigu de la dérision et auteur de l'émission de variété à l'humour noir les *Raisins verts* – sorte d'équivalent télévisuel de la revue satirique et populaire *Hara-Kiri* à laquelle le Pop'Art avait été comparé à l'occasion du Salon de Mai – présente une émission au titre éponyme : « Pop art ». La récupération du nom du mouvement américain par la télévision témoigne de sa popularisation croissante au cours de l'année 1964. Celle-ci atteint son apogée à la suite de l'émission qui réunit « 15 millions de téléspectateurs », pour qui « Pop art » entre dans le vocabulaire et la culture. Faisant des gags à partir du Pop'Art et de ses codes visuels et plastiques, l'émission permettait de

³⁹⁵ Jean-Jacques LEVEQUE, « Lundi 7 décembre à 20h30 le pop art est mort », *Arts*, n°985, décembre 1964, p. 28.

moquer de manière générale le monde de l'art et la haute culture tout en faisant vivre au spectateur un moment divertissant. Cette émission permit au public large de s'approprier le mouvement ; celui-ci devient – comme le « Yé-Yé » – un mot-label supplémentaire de son environnement culturel

Au moment du Salon de Mai nous avons également pu repérer en creux cet enthousiasme du public large pour le Pop'Art : des commentaires désapprobateurs des critiques transparaisait un engouement général pour le mouvement. Par ailleurs, à cette occasion, un des points de cristallisation de la critique fut l'aspect populaire du Pop'Art. Ainsi, parmi les commentaires négatifs, certains le considéraient trop vulgaire pour être un Art tandis que d'autres l'estimaient trop prétentieux pour être à la portée du public. Il était alors question dans cette dernière argumentation de contester le caractère essentiel du Pop'Art, tel qu'il est défini le plus simplement dans son intitulé : *popular art*, art populaire. Cependant, une fois utilisé par le média télévisuel, les élites intellectuelles ne peuvent plus nier le caractère populaire du Pop'Art et, dès lors, expriment leur désaccord devant l'utilisation profane d'un art qu'ils avaient reconnu comme trop sophistiqué, voire snob. « Pop'Art » devient « cette étiquette recouvrant abusivement une émission de variétés [et] ramena[n]t un mouvement d'avant-garde au stade de produit de consommation courante »³⁹⁶.

La caricature de Maurice Henry possède ainsi un double écho. Le Pop'Art entre en 1964 dans la culture populaire et jouit d'un certain succès satirique, ce qui ne semble pas plaire à la population intellectuelle. La réaction de Jean-Jacques Lévêque, pourtant voix favorable au Pop'Art, nous renseigne ainsi sur l'évolution de l'hostilité des élites intellectuelles face au mouvement. Il semblerait qu'en plus du contrecoup de la Biennale – qui fut l'occasion pour les critiques sceptiques face au Pop'Art de déchaîner leurs passions – l'intégration du mouvement à la télévision, le média le plus populaire et consensuel qui soit, ait pu par ailleurs décevoir les critiques les plus enthousiastes. En effet, le discours valorisant mis à l'œuvre par ceux-ci, nous l'avons vu, repose en majeure partie sur le caractère critique voire intellectuel du mouvement à l'égard de la société industrielle de consommation de masse dont la télévision est un des parangons. L'« avalement » télévisuel, comme le souligne Jean-Jacques Lévêque, bien qu'effectué par une émission à tendance subversive, fait perdre au Pop'Art son caractère avant-

³⁹⁶ *Ibid.*

gardiste. C'est pourquoi il sonne le glas du Pop'Art. Jean-Jacques Lévêque, en légende de l'illustration de son article, demande : « Le pop art se relèvera-t-il de ce mauvais coup ? »³⁹⁷.

Dans cet immédiat post-Biennale, le Pop'Art, mis à l'écart de la culture légitime pour l'impérialisme qu'il a incarné et les haines qu'il a cristallisées mais aussi pour sa soudaine notoriété populaire, semble au plus bas du processus de légitimation par les critiques d'art. Il est pourtant, après 1964, à l'aube de sa reconnaissance et ainsi il convient désormais de voir comment, à partir de 1965, les lignes discursives évoluent et nous font percevoir les premiers signes de sa timide et progressive habilitation.

2. *L'après – 1964 dans les galeries : l'apaisement et l'habilitation*

Dès 1965, une fois le scandale de la Biennale passé, l'attention publique se désintéresse petit à petit du Pop'Art. Cet apaisement est officialisé lorsque Rauschenberg est désigné en juin par *Arts* comme l'un des « dix plus grands artistes révélés depuis 20 ans »³⁹⁸.

Dans ce climat adouci, Ileana Sonnabend continue son action et poursuit sa présentation du travail des *pop artists* à Paris. En plus de deux nouvelles expositions collectives entre 1964 et 1968, la galeriste organise également des expositions monographiques de Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein et James Rosenquist afin de présenter leurs dernières œuvres. Un nouvel artiste, Tom Wesselmann, est quant à lui introduit sur la scène parisienne.

Ce temps de détente est l'occasion de saisir l'évolution du discours critique sur les *pop artists* et le Pop'Art en tant que mouvement. Les nouvelles expositions de Roy Lichtenstein et Andy Warhol nous permettent notamment d'effectuer une comparaison des discours, à deux ans d'intervalle, donnant la possibilité de cerner au mieux le moment de basculement que fut 1964 et d'en saisir l'ampleur véritable. Cette étude discursive des permanences et évolutions dans les discours critiques a pour but d'identifier et caractériser le chemin progressif vers l'habilitation du mouvement qui a pour couronnement 1968, avec l'exposition de Robert Rauschenberg au Musée National d'Art Moderne à Paris.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Pierre CABANNE, « Les 10 plus grands artistes révélés depuis 20 ans », *Arts*, art. cité.

A. LES POP ARTISTS « EXPLORATEUR[S] DE LA MYTHOLOGIE MODERNE »³⁹⁹ : PERMANENCES DANS LES DISCOURS

Dans un premier temps, s'observent non pas des bouleversements mais plutôt une certaine continuité par rapport au discours qui avait été amorcé avant la Biennale, au sujet du sens à accorder au Pop'Art. Nous avons vu que, face au contenu formel très prosaïque des œuvres d'art, il était fait recours à un mode de valorisation que le critique Bernard Marcadé appelle le « subterfuge du second degré »⁴⁰⁰, par l'invocation d'un discours sous-jacent, subversif et politique. Ce point majeur du discours de réception venait masquer les insuffisances esthétiques de la toile, mettant en exergue le contenu discursif de l'œuvre Pop'Art.

Lors de la nouvelle exposition d'Andy Warhol à la Galerie Sonnabend, en mai 1965, où sont exposées, un an et demi après les images morbides des « *Death and Disaster* », ses « *Fleurs (Flowers)* », nous retrouvons cette même rhétorique discursive. Pourtant les « *Flowers* », répétition par dizaines d'une image de magazine figurant des fleurs sérigraphiées et colorées (cf. Figure 30), possède en apparence un caractère bien moins sérieux et politisé que les « *Death and Disaster* » dont, lors de l'exposition en 1964, une sérigraphie reprenant des images de presse sur les émeutes de Birmingham avait été présentée.

C'est par la technique de la sérigraphie, moyen mécanique de reproduire les images, qu'Otto Hahn, qui analyse la série pour le catalogue, fait le lien avec le monde moderne. Ainsi, selon le critique, les fleurs d'Andy Warhol, vidées par leur reproduction, devenues images mécaniques, sont la peinture « du contact déshumanisé, qu'à travers des images stéréotypées,



Figure 30. Vue générale de l'exposition de la série « *Flowers* » d'Andy Warhol à la Galerie Sonnabend en mai 1965. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

³⁹⁹ Jacques MICHEL, « A travers les galeries », *Le Monde*, n°6329, 21 mai 1965, p. 13.

⁴⁰⁰ Dans *Il n'y a pas de second degré. Remarques sur la figure de l'artiste au XX^e siècle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999.

nous entretenons avec le monde »⁴⁰¹ et dans *Le Monde*, Jacques Michel, qui décrit le procédé de Warhol avec force d'adjectifs issus du champ lexical de la mécanisation, voit en Warhol un « explorateur de la mythologie moderne »⁴⁰².

En 1967, c'est François Pluchart qui parle du regard de Warhol comme d'une lecture « des inflexions de la civilisation en marche »⁴⁰³. Andy Warhol exposait alors à la Galerie Sonnabend sa nouvelle série des « *Thirteen Most Wanted Men* », d'une différence à nouveau radicale avec ses précédentes séries. Comme leur titre l'indique, il s'agit de sérigraphies reproduisant les portrait de face et de profil des « treize hommes les plus recherchés » par le gouvernement américain. Otto Hahn, qui écrit à nouveau pour le catalogue, conclut son texte intitulé « Rembrandt vide de Rembrandt » en disant que « Warhol parle de la beauté du monde, et de sa faillite en noir et blanc »⁴⁰⁴.

L'importance de l'image, la qualité d'objectivation de l'œuvre de Warhol, son aspect à la fois tragique et aseptisé et surtout la puissance de l'observation qu'il porte, sans en avoir l'air, sur la société, sont des thèmes récurrents au sein des discours critiques que l'on ne retrouve pour la plupart que dans les commentaires portés sur l'œuvre de Warhol. Ainsi, quel que soit le sujet traité par Warhol, la permanence de sa technique sérigraphique semble participer à la création d'une lecture qui s'inscrit dans l'axe discursif autour du Pop'Art tout en étant fondamentalement propre à l'artiste.

Chez Lichtenstein, un discours individuel est plus difficile à percevoir car les Sonnabend n'organisent qu'une nouvelle exposition de son travail, de juin à juillet 1965, où sont présentées ses nouvelles œuvres, inspirées de paysages. Comme Warhol et ses « *Fleurs* », la nouvelle exposition de Roy



Figure 31. Roy Lichtenstein lors de son exposition à la Galerie Sonnabend du 10 juin au 10 juillet 1965. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

⁴⁰¹ *Andy Warhol*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, mai 1965), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1965, n.p.

⁴⁰² Jacques MICHEL, « A travers les galeries », *Le Monde*, art. cité.

⁴⁰³ François PLUCHART, « L'affrontement des jeunes turcs du pop'art », *Combat*, 22 mai 1967, n.p.

⁴⁰⁴ *Andy Warhol, The Thirteen Most Wanted*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 27 avril – mai 1967), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1967, n.p.

Lichtenstein présentait un caractère bien plus pictural que sociétal : y étaient représentés la mer, le soleil ou encore des temples grecs (cf. Figure 31).

La différence avec les toiles très américaines et anglophones de 1964 est ainsi totale cependant, on y retrouve, comme en 1964, la mise en valeur d'un caractère d'exégète de la civilisation américaine, bien qu'elle y soit moins développée. Dans la catalogue, afin de permettre la meilleure connaissance et la compréhension de la démarche de l'artiste mais aussi du Pop'Art, dont il se revendique, une interview de Roy Lichtenstein par le critique d'art Gene Swenson pour *ArtNews* est reproduite. Lichtenstein explique ainsi au critique que le Pop'Art – et par conséquent son travail – est un « engagement contre ce qu'il y a de plus menaçant et de plus détestable dans notre culture, mais qui est en même temps puissant et envahissant » et ajoute : « Dehors il y a le monde. Le Pop Art le regarde ; il semble accepter l'environnement qui n'est ni bon ni mauvais, mais différent »⁴⁰⁵. Ce faisant, il affirme clairement ne pas prendre partie ou porter de jugement dans son art.

La presse, peu prolixe au sujet de l'exposition de Lichtenstein, ne s'intéresse pas au lien noué par Lichtenstein entre le Pop'Art et le monde duquel il est issu mais se focalise avant tout sur sa technique. Celui-ci s'incarne seulement chez Jacques Michel, selon qui la démarche de Roy Lichtenstein « se place pour sa part d'emblée dans une position satirique ». Il conclue : « Eléments formels d'une part, mais aussi ironie : tel est le contenu du tableau »⁴⁰⁶. L'analyse que fournit Jacques Michel s'inscrit donc dans un sens différent de celle qu'explicitait Lichtenstein à Gene Swenson. L'artiste, qui précisait son objectivité, se voit attribuer une valeur subversive par le caractère ironique et satirique que Jacques Michel lit dans ses compositions.

Son rapport au monde moderne est ainsi situé sur un mode relativement différent de celui d'Andy Warhol, pour lequel était mis en valeur l'objectivité et la froideur de la démarche, ce qui corrobore notre hypothèse selon laquelle, à partir d'un même angle de lecture Pop'Art – ici, le mouvement comme exégèse du monde moderne – des discours individuels se forment autour des artistes.

⁴⁰⁵ Roy *Lichtenstein*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1 – 30 juin 1965), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1965, n.p.

⁴⁰⁶ Jacques MICHEL, « L'art industriel », *Le Monde*, n°6359, 25 juin 1965, p. 12.

La mise en avant d'une forme de contestation des *pop artists* contre l'ordre établi est particulièrement visible en 1966, lors de la première exposition de Tom Wesselmann en France, à la Galerie Sonnabend.

Tom Wesselmann, né à Cincinnati, dans l'Ohio, étudie la psychologie avant de s'intéresser à l'art. Il fait ses premiers dessins tardivement, en 1952, pendant son service militaire. Il décide alors de devenir dessinateur et part étudier à la Art Academy de Cincinnati. Diplômé, il crée la Judson Gallery avec Jim Dine et l'artiste Marc Ratliff et, parallèlement, enseigne l'art. C'est en 1961 qu'il expose seul pour la première



Figure 32. Vue sur la deuxième salle de l'exposition Tom Wesselmann ayant eu lieu du 4 novembre au 4 décembre 1966 à la Galerie Sonnabend. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.

fois à la Tanager Gallery de New York, où il montre sa première série, celle des « *Great American Nude* ». Cette série, ainsi que ses « *Still Life* », sont l'objet principal de l'exposition chez Sonnabend, où est donné un aperçu exhaustif de la démarche et de l'œuvre de l'artiste. Wesselmann crée une peinture par aplats de couleur à laquelle il intègre, pour ses « *Still Life* », des objets du quotidien, créant des natures mortes en trois dimensions figurant des intérieurs américains. La série des « *Great American Nude* » représente quant à elle, dans un même style chromatique vif et épuré, des nus féminins en grand format (cf. Figure 32)⁴⁰⁷.

Cette peinture, aux sujets américanisants, permet aux critiques d'identifier dans l'art de Wesselmann le portrait de la société américaine. Jean-Louis Ferrier, professeur honoraire aux Arts Décoratifs et critique d'art à l'*Express* et au *Point*, fait ainsi mention de la « critique » portée par l'artiste à l'encontre de « l'environnement moderne »⁴⁰⁸, c'est-à-dire le monde mécanisé, standardisé qui caractérise la société occidentale des années soixante. Il voit en Wesselmann « l'un des rares peintres de notre modernité ».⁴⁰⁹ Le professeur, selon le même processus discursif précédemment identifié dans les cas de Warhol et Lichtenstein, comprend

⁴⁰⁷ Voir Tableaux exposés, Annexes, Volume II, pp. 42 – 43. Scénographie, Annexes, Volume II, p. 23.

⁴⁰⁸ « L'artiste, toutefois, ne tardera pas à faire porter sa critique sur la totalité de notre environnement moderne et sur l'homme lui-même », selon Jean-Louis Ferrier dans *Tom Wesselmann*, Ileana SONNABEND ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 4 novembre – 4 décembre 1966), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1966, n.p.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

avant tout l'art de Wesselmann comme étant porteur d'un message politique. Le caractère plastique et esthétique de son œuvre est placé au second plan.

Ce mode discursif prévaut également dans la presse et, de fait, selon Jacques Michel et Gilbert Gatellier, Wesselmann « conteste »⁴¹⁰ et s'inscrit contre la civilisation « technique » et « moderne »⁴¹¹. En plus de ce caractère contestataire une insistance est portée sur l'ironie de l'artiste⁴¹². Cette lecture du nouvel art figuratif de Wesselmann est héritière des commentaires faits dès 1963 au sujet de Robert Rauschenberg puisqu'en érigeant ses tableaux en une forme de moquerie à l'encontre de la société américaine de consommation il est fait écho au « rire » de ce dernier⁴¹³.

La critique négative parue de *Jardin des Arts* vient appuyer cette idée : comprenant le « réalisme » de Wesselmann – il ne parle pas de Pop'Art – comme le reflet enthousiaste de l'*American Way of Life*, Jean-Dominique Rey en fait le motif principal de son désaveu⁴¹⁴. Warhol fut victime en 1965 d'une rhétorique similaire de la part de Jean Bouret qui le décrit, de façon dépréciative, comme le peintre de l'« angoisse mécanisée » et du « cauchemar climatisé »⁴¹⁵. Ainsi, même les critiques négatives insistent désormais sur l'écho fait par les œuvres des *pop artists* de leur société : le motif du discrédit vient du fait que, là où les critiques les plus enthousiastes voyaient dans les œuvres des critiques de la société, eux n'en perçoivent que sa promotion éhontée.

Deux années après l'exposition de Wesselmann, en 1968, Rosenquist revient à son tour à Paris présenter une nouvelle œuvre : *Forest Ranger*. Celle-ci, représentant un camion, une scie et un casse-croute, a pour sujet l'environnement ouvrier. Réalisée en trois dimensions, elle est conçue dans un matériau transparent ; le mylar. Dans la presse, le retour sur cette exposition est exclusivement chaleureux et si la nouvelle technique employée par Rosenquist est le centre de l'intérêt, le commentaire porte également sur le caractère de « peintre de la réalité moderne » et

⁴¹⁰ Nous retrouvons le champ lexical de la contestation plusieurs fois dans les articles de Gilbert GATELLIER, « Trois expositions en coup de poing », *Arts-Loisirs*, n°59, 9 – 15 novembre 1966, p. 55 et Jacques MICHEL, « Images et modèles », *Le Monde*, Paris, n°6790, 11 novembre 1966, p. 13.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Ce terme revient à plusieurs reprises dans les articles pré-cités, *Ibid.*

⁴¹³ Gérald GASSIOT-TALABOT, « Rauschenberg », *Cimaise*, art. cité.

⁴¹⁴ Jean-Dominique REY, « On a vu dans les galeries », *Jardin des Arts*, n°146, janvier 1967, p. 75.

⁴¹⁵ Jean BOURET « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1080, 13 – 19 mai 1965, p.14.

de la « civilisation » de Rosenquist : un « miroir » tendu à l'Amérique, une interprétation de son folklore moderne⁴¹⁶.

L'omniprésence, de 1965 à 1968, du discours visant à promouvoir les *pop artists* en tant que peintres de la modernité et exégètes de leur société mécanisée témoigne d'une permanence, depuis 1963, de cette valorisation discursive. Pour justifier la démarche des *pop artists*, les critiques les insèrent dans l'actualité de leur société, leur conférant une qualité de réaction presque politique qui leur donne une couleur avant-gardiste. Si ce discours revêt une continuité, il est également possible qu'il ait été renforcé par la Biennale de Venise, moment où le Pop'Art et les artistes qui y furent affiliés sont apparus comme les objets de propagande de l'impérialisme américain. L'insistance *a posteriori* sur la distance critique qui existe dans leur approche, qui serait plutôt une observation de la société américaine que sa promotion a ainsi pu être un outil de légitimation important.

B. PROGRESSIVE SUBLIMATION PAR LA PEINTURE

Dans les discours critiques d'avant 1964, nous avons identifié une corrélation importante entre l'édification des *pop artists* en exégètes de la vie moderne et la faiblesse de leurs qualités picturales : la mise en avant du sens de leur toile permet en effet de justifier une valeur esthétique jugée médiocre en la rendant secondaire dans la démarche des artistes.

A partir de 1965 pourtant, malgré la permanence du discours sur la signification des œuvres, leur appréciation formelle évolue. Celle-ci semble aller de pair avec une présentation d'œuvres de plus en plus esthétiques à la Galerie Sonnabend.

Dès l'hiver 1964, Ileana Sonnabend présente dans sa galerie le dernier travail sérigraphique de Rauschenberg, une série sur l'Enfer de Dante qui met particulièrement en avant les capacités techniques de l'artiste et sa poésie, qui avait déjà été appréciée une première fois dans ses sérigraphies en 1963. Les expositions des paysages de Roy Lichtenstein et de la série

⁴¹⁶ Raphaël SORIN, « James Rosenquist : l'art est très laid », *La Quinzaine littéraire*, 15 – 31 mai 1968, n.p.

« *Flowers* » d'Andy Warhol qui suivirent incarnèrent également un caractère plus esthétique, laissant davantage de place à une valorisation de l'artiste-peintre que celles de début 1964 où étaient présentés des *hot-dog* et des faits divers de journaux.

Cependant, lors de ces expositions, le discours demeure similaire à celui de 1964 et c'est à partir de l'exposition de Wesselmann, en 1966, que la question de la peinture fait son entrée et commence à incarner une dimension légitimante.

Jean Louis Ferrier, dans l'analyse qu'il livre dans le catalogue édité par Sonnabend, qualifie ainsi Wesselmann de « peintre » et insiste sur son classicisme en expliquant qu'il « donne le sentiment très vif d'une démarche – et d'une facture – d'inspiration classique »⁴¹⁷. Cette rhétorique, déjà identifiée en 1964 à l'occasion de l'exposition des « *Death and Disasters* » de Warhol, insère le peintre et son sujet dans le champ de la culture légitime.

Dans la presse, François Pluchart met en valeur les « leçons chromatiques » de Matisse apprises par Wesselmann et la « réalité quotidienne devenue œuvre d'art »⁴¹⁸. Cette dernière remarque symbolise véritablement le pont qui est créé du fond vers la forme. En effet, l'idée de « réalité quotidienne » réfère au discours sur la signification des œuvres tel que nous l'avons précédemment identifié ; en expliquant que celle-ci devient œuvre d'art, le critique la fait basculer dans une dimension esthétique, dans l'Art.

Jacques Michel, dans son compte-rendu pour *Le Monde*, offre un contrepoint intéressant à la critique de François Pluchart en mettant bien davantage en valeur la puissance artistique de l'œuvre de Wesselmann, et les qualités de peintre de celui-ci. En effet, il explique que l'artiste « excelle », produit des affiches « soigneusement peintes » et est l'« un des rares qui pratiquent ce qu'on appelle la composition des formes et des couleurs »⁴¹⁹, qualités essentielles du peintre Beaux-arts traditionnel. Cependant, selon Jacques Michel, ce « métier solide » aux « canons quasi-académiques » nuit finalement davantage à l'œuvre de Wesselmann qu'il ne la valorise car sa « maîtrise peut-être trop grande [...] dévalue la leçon »⁴²⁰. Pour le critique, la maîtrise technique, qui n'a encore jamais figuré au rang des qualités attribuées aux *pop artists*, ne

⁴¹⁷ Tom Wesselmann, Ileana SONNABEND ed., *op. cit.*

⁴¹⁸ François PLUCHART, « Le Parc, Wesselmann et Bellmer à l'assaut du romantisme pictural », *Combat*, n°6959, 7 novembre 1966, p. 8.

⁴¹⁹ Jacques MICHEL, « Images et modèles », *Le Monde*, art. cité.

⁴²⁰ *Ibid.*

constitue pas ici un motif supplémentaire à la valorisation de Tom Wesselmann. Au contraire, elle le dessert en se positionnant à l'écart de la grille de lecture qui a été bâtie au fil des ans et focalisée sur la valeur discursive du Pop'Art et par laquelle des critiques comme Jacques Michel ont appris à l'apprécier. Ainsi, la reconnaissance d'une qualité aussi valorisante que la maîtrise technique et esthétique, n'est pas appréciée car elle sort du cadre de reconnaissance habituel. Il semblerait également que cette question de la technique intègre un autre aspect dévalorisant : la question du classicisme de Wesselmann. En évoquant les « canons quasi-académiques » de sa peinture, Jacques Michel pointe une maîtrise qui entre en contradiction avec cet art « pop », nuisant aux visées subversives que l'on prête au Pop'Art et à son avant-gardisme contestataire. Le recours à la notion de classique revêt cependant un sens équivoque car, si il met en avant une qualité technique picturale et un sens de la composition digne des grands maîtres, il injecte également dans ces toiles nouvelles un caractère traditionnel, voire académique, contrant toute idée d'avant-gardisme.

Cette idée chez Jacques Michel selon laquelle la maîtrise technique dessert la valeur discursive du Pop'Art n'est pas sans rappeler la critique émise par Michel Conil-Lacoste en janvier 1964, lorsque, au moment de l'exposition d'Andy Warhol, il déplorait l'éloignement de celui-ci du Pop'Art par le choix d'une thématique individuelle dans le cadre d'un art qui, selon lui, suppose une approche collective de la société.

Ainsi, en parallèle du discours formel habituel des vitupérateurs tels que Jean Bouret qui, s'exclamant « De la peinture en aucun cas ! »⁴²¹, concentre dans une présumée pauvreté picturale la quasi-totalité de ses motifs de dépréciation, un rapport à la forme émerge également au sein de la critique la plus positive. Celle-ci devient pour certains un motif supplémentaire de mise en valeur, pouvant restaurer la légitimité d'un art ayant longtemps été conspué pour son manque de qualités esthétiques. Pour les critiques ayant adhéré à l'idée d'un Pop'Art dont l'intérêt réside avant tout, comme Dada, dans le discours sociétal tel qu'il a été originellement valorisé, la maîtrise technique devient cependant presque un danger car elle efface toutes velléités contestataires derrière une forme d'académisme, rompant toute valeur d'avant-garde.

⁴²¹ Jean BOURET « Sept jours avec la peinture », *Lettre françaises*, art. cité.

Malgré cela, la valeur picturale prend de l'ampleur dans les discours de valorisation du Pop'Art. Au printemps 1967, lorsqu'Andy Warhol est à nouveau exposé, avec sa série des « *Thirteen Most Wanted Men* », les qualités plastiques du *pop artist* ne sont pas mises en avant dans le catalogue. L'argumentation y est construite autour de la volonté d'objectivité de l'artiste par rapport à l'œuvre, son retrait dans le processus artistique : « voulant intervenir le moins possible, Warhol abandonne les fantaisies de la main et recourt aux procédés mécaniques car la machine, elle, ne ment pas »⁴²². Comme toujours pour Andy Warhol et Roy Lichtenstein, qui utilisent tout particulièrement des moyens picturaux mécanique, la pratique artistique est placée au second plan et ceci est justifié par le souci de l'artiste de restituer une vision empreinte de vérité, un discours social vrai. Malgré cela, nous trouvons pour la première fois dans l'article de François Pluchart pour *Combat* la notion de « métier », de « bien-faire » au sujet de Warhol, conférant au *pop artist*, si ce n'est qualités artistiques, du moins un savoir-faire technique.

Un discours pictural émerge donc autour du Pop'Art, appuyé par les présentations de la Galerie Sonnabend, à partir de 1965, d'œuvres « pop » plus plasticiennes. A l'automne 1967, une nouvelle exposition collective intitulée « Affiches pop-art et autres » et ayant lieu du 26 octobre à la mi-novembre 1967, contribue à son tour davantage à la reconnaissance des artistes du Pop'Art. En effet, des reproductions de Dine, Indiana, Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist ou encore Warhol sont présentées avec des travaux d'Anuskiwicz, Christo, Duchamp, Krushenick, Lindner, Man Ray et Vasarely : les *pop artists*, exposés aux côtés de maîtres reconnus de l'art moderne, gagnent ainsi en légitimité. A cette occasion est développée l'idée d'un « art de l'âge de la machine »⁴²³, plaçant les intentions picturales du Pop'Art dans une tendance artistique contemporaine.

L'exposition de James Rosenquist, au printemps 1968, laisse encore davantage de place à un discours esthétique. Cet artiste, dont la méthode conférant une place centrale à la peinture en tant que médium, est pourtant très traditionnelle, n'avait pas fait l'objet précédemment d'un discours très développé de mise en valeur esthétique. Quatre ans après sa première exposition parisienne, il se voit reconnaître le statut de peintre, non pas tellement dans le catalogue, qui développe plutôt comme à son habitude le sens de l'œuvre présentée – *Forest Ranger* – mais dans la presse. Ainsi, François Pluchart, dans *Combat*, effectue à nouveau le lien entre le fond et la forme expliquant que « Rosenquist a donné, avec des moyens picturaux volontiers

⁴²² Andy Warhol, *The Thirteen Most Wanted*, op. cit.

⁴²³ Auteur inconnu, « Affiches en tous genres », *Le Monde*, n°7094, 3 novembre 1967, p. 15.

traditionnels dans leur facture, l'exacte mesure de notre époque de synthèse industrielle »⁴²⁴ et semble justifier la confusion qui existait auparavant face au Pop'Art en parlant de l'« ambiguïté » de l'art de Rosenquist, « qui semble iss[u] de procédés mécaniques, mais qui reste, au fond [...], profondément pictura[l] »⁴²⁵. Jacques Michel parle à son tour, dans *Le Monde*, de Rosenquist comme du « plus "peintre" des peintres "pop" »⁴²⁶, sans pour autant y voir, comme ce fut le cas pour Wesselmann, une entrave à la compréhension de l'œuvre.

Au cours des années émerge un recours au sens pictural et esthétique des artistes qui prend de plus en plus d'importance. Il s'impose finalement comme un élément-clé dans le discours de valorisation autour des *pop artists*, aux côtés de la récurrente mise en exergue de l'intérêt discursif de leurs œuvres. Cependant, ce discours de légitimation, dont nous venons d'identifier les deux fils rouges, est propre à chaque artiste, et n'est pas encore effectif enfin de valoriser le Pop'Art dans son ensemble. Au contraire, la critique tend à singulariser chaque artiste pour mieux le mettre en valeur.

C. NOUVELLES VALORISATIONS : LES MAITRES ET CHAMPIONS

Pour mettre en avant les procédés des artistes, il faut prouver leur caractère unique, les singulariser : pour cela le recours principal est l'élévation des artistes du Pop'Art au rang de figures majeures du mouvement.

La première occurrence référant de la sorte à un artiste de la deuxième génération d'avant-garde américaine apparaît au sujet de Robert Rauschenberg, en septembre 1964, après la remise du Prix de Peinture de la Biennale de Venise : il est précisé qu'« on l'appelle quelquefois "le vieux maître" du pop art »⁴²⁷. En 1966, le terme est à nouveau employé au sujet de Rauschenberg mais également pour Jasper Johns⁴²⁸, suivant ainsi le schéma de reconnaissance

⁴²⁴ François PLUCHART, « Ambiguïté industrielle de Rosenquist », *Combat*, n°7405, 6 mai 1968, p. 10.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Jacques MICHEL, « Rosenquist : l'assaut des images », *Le Monde*, n°7258, 16 mai 1968, n.p.

⁴²⁷ « Ce que vous pouvez voir actuellement à Paris », *Connaissance des Arts*, n°151, septembre 1964, p. 47.

⁴²⁸ François PLUCHART, « Le Parc, Wesselmann et Bellmer à l'assaut du romantisme pictural », *Combat*, art. cité.

classique : d'abord Rauschenberg, avant-garde récemment reconnue mondialement, puis Jasper Johns, précurseur et premier artiste de la génération à avoir été exposé à Paris.

Finalement, c'est au moment de l'exposition « Affiches pop-art et autres », en 1967, que ce terme ne s'applique plus seulement aux précurseurs, mais également à Andy Warhol, Roy Lichtenstein et Claes Oldenburg⁴²⁹.

Parallèlement à ce besoin d'identifier des « maîtres », les artistes sont progressivement valorisés individuellement en étant régulièrement reconnus et affirmés comme les meilleurs *pop artists* et il semble que, dès 1965, en parallèle de la réhabilitation de Rauschenberg, le Pop'Art commence à perdre sa valeur négative.

En effet, au moment de la deuxième exposition de Roy Lichtenstein, en juin-juillet 1965, celui-ci est présenté dans le catalogue de l'exposition comme le véritable porte-parole du Pop'Art, sans que cela nuise pour autant à sa réception. Au contraire, pour la première fois on parle à son sujet de « vedette du pop'art »⁴³⁰ et dans un contexte positif.

1965 est également l'année de la fermeture de la galerie, qui quitte le 37, quai des Grands Augustins pour s'installer quelques rues plus loin, au 12, rue Mazarine. L'inauguration du nouvel espace de la galerie – qui contient deux salles d'exposition et un bureau – se fait au printemps 1966 avec l'ouverture de l'exposition collective « Electric Art ». Autour de la volonté d'incorporer l'électricité à l'art, y sont réunis Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Tom Wesselmann, mais aussi des artistes américains de l'abstraction géométrique tels que Dan Flavin, Georges Segal, Takis ou encore Robert Watts. Ces nouvelles tentatives, ce « pop'art électrique »⁴³¹, est accueilli avec enthousiasme dans la presse, la capacité de renouvellement est appréciée et une « solidité rarement atteinte dans le pop'art »⁴³² est louée. Pour la première fois, le discours positif sur le Pop'Art ne passe pas seulement par l'individu, mais aussi par le collectif, ce qui constitue un signe supplémentaire de la progressive reconnaissance du mouvement amorcée depuis 1964.

⁴²⁹ François PLUCHART, « Conquêtes collectives », *Combat*, n°7245, lundi 30 octobre 1967, p. 11.

⁴³⁰ Yvon TAILLANDIER, « Les courants actuels – l'avant-garde remarquée par Yvon Taillandier », *Connaissance des Arts*, n°160, juin 1965, p. 31.

⁴³¹ Jeanine WARNOD, « Peinture américaine en Europe », *Le Figaro*, n°6792, 30 juin 1966, p.16 et Jacques MICHEL, « Rive gauche en festival », *Le Monde*, n°6635, 13 mai 1966, p. 13.

⁴³² Jacques MICHEL, « Rive gauche en festival », *Le Monde*, art. cité.

A la rentrée, en novembre, la galerie présente pour la première fois Tom Wesselmann, dont le travail avait été remarqué lors de l'exposition « Electric Art ». Dans la presse, la critique d'art rattache l'artiste au Pop'Art, le présentant comme « l'un des authentiques jeunes « pop'artists »⁴³³. Wesselmann apparaît comme une des vedettes méconnues du mouvement car on l'affirme « aussi célèbre à New York que Lichtenstein, Oldenburg ou Warhol »⁴³⁴. Sa présentation est mise en valeur au travers de l'idée d'un retard français et l'appel aux autres membres du groupe légitime l'importance de la découverte de cet artiste ainsi que les raisons d'en apprécier l'œuvre. Il est également placé de façon spécifique dans le groupe, faisant partie « de l'équipe première des pop'artists américains »⁴³⁵.

En 1967, c'est Warhol qui apparaît comme le « champion »⁴³⁶ puis le « pape du pop'art »⁴³⁷, des noms particulièrement forts pour cet artiste qui a su médiatiquement se créer un statut de mythe⁴³⁸. Les qualificatifs continuent à ponctuer chaque exposition : Rosenquist est placé à la tête du mouvement, aux côtés d'Oldenburg, Lichtenstein et Warhol⁴³⁹, considéré comme l'un des « pionniers »⁴⁴⁰, l'« un des grands du Pop américain »⁴⁴¹. Et la consécration arrive véritablement pour le Pop'Art en 1968 avec l'exposition de Robert Rauschenberg au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A cette occasion, l'artiste est célébré comme le « principal champion »⁴⁴², le « pionnier », le « maître » du Pop'Art.

Mis à part à l'occasion d'« Electric Art », le Pop'Art ne fut jamais vraiment célébré seul, cependant il entame sa route vers la légitimité au travers des artistes du mouvement, qui acquièrent une progressive reconnaissance. Le discours individuel sur les *pop artists*, évoluant

⁴³³ Pierre RESTANY, « Il manquait l'art électrique ! », *Arts-Loisirs*, n°36, 1^{er} – 7 juin 1966, p. 20.

⁴³⁴ François PLUCHART, « Ambiguïté industrielle de Rosenquist », *Combat*, art. cité.

⁴³⁵ Jacques MICHEL, « Images et modèles », *Le Monde*, art. cité.

⁴³⁶ François PLUCHART, « L'affrontement des jeunes turcs du pop'art », *Combat*, art. cité.

⁴³⁷ Jacques MICHEL, « Le monde illogique de Rauschenberg », *Le Monde*, n°7390, 17 octobre 1968, n.p. et « Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris : WARHOL, le pop'art », *Le Monde*, n°8069, 23 décembre 1970, p. 17.

⁴³⁸ Voir Michel MAINGOIS, « Warhol existe je l'ai rencontré », *Zoom*, n°6, février – mars 1971, pp. 57 – 64.

⁴³⁹ François PLUCHART, « Ambiguïté industrielle de Rosenquist », *Combat*, art. cité.

⁴⁴⁰ Raphaël SORIN, « James Rosenquist : l'art est très laid », *La Quinzaine Littéraire*, art. cité.

⁴⁴¹ Marc ALBERT-LEVIN, « A voir », *Lettres françaises*, 9 – 15 mai 1968, n.p.

⁴⁴² Jean CLAY, « Revoir Rauschenberg », *Connaissance des Arts*, n°200, octobre 1968, p. 23.

d'une mise en exergue de leur contenu à celle de leurs qualités esthétiques et couplé à un progressif rattachement glorieux au mouvement, permet la légitimation de celui-ci.

Ainsi, lorsqu'en 1970, une exposition organisée à la Fondation Maeght intitulée « L'art vivant aux Etats-Unis », présente le Pop'Art parmi d'autres mouvements américains, les *pop artists* apparaissent comme les nouveaux « maîtres » de l'Ecole de New York⁴⁴³.

Dans les critiques parues à l'occasion de cette exposition, la revalorisation de la place du Pop'Art sur la scène artistique américaine se voit particulièrement par le regret d'une sous-représentation des *pop artists* : on juge le mouvement « minimisé » alors qu'il « a joué un rôle revitalisant durant les années 60 »⁴⁴⁴. Dans *XX^e siècle* Andréi-Boris Nakov apprécie que des artistes moins connus soient présentés, ce qui leur donne « la chance de se faire connaître à égalité avec des maîtres affirmés et parfois beaucoup trop applaudis », tel que Christo et Andy Warhol⁴⁴⁵.

Ainsi c'est l'insuffisance de la représentation des figures marquantes du mouvement, qui provoque l'insatisfaction⁴⁴⁶, mais aussi leur absence : à ce titre, celle d'Andy Warhol est soulignée à plusieurs reprises⁴⁴⁷.

Cette exposition est l'occasion pour nous de constater que, depuis la moitié des années soixante, le Pop'Art a fait l'objet d'une progressive valorisation qualitative

Le statut du mouvement a changé au point que certains critiques le présentent comme le dernier académisme, expliquant que « l'art américain ne se réduit pas à "l'action painting" de Pollock, ni même aux sculptures molles de Claes Oldenburg »⁴⁴⁸ : placé aux côtés de

⁴⁴³ Auteur inconnu, « L'art américain à Saint-Paul », *Chroniques de l'art vivant*, n°13, août – septembre 1970, p. 20.

⁴⁴⁴ Jacques MICHEL, « A la Fondation Maeght : L'Art vivant aux Etats-Unis », *Le Monde*, n°7980, 10 septembre 1970, n.p.

⁴⁴⁵ Andréi B. NAKOV, « Les Américains à Saint-Paul de Vence », *XX^e siècle*, n°35, décembre 1970, pp. 139 – 150.

⁴⁴⁶ ainsi Jacques Michel regrette que « Rauschenberg [ne soit] représenté que par une série de petits dessins [...] [tout comme], Jasper Johns » et déplore « l'unique toile de Rosenquist » dans « A la Fondation Maeght : L'Art vivant aux Etats-Unis », *Le Monde*, art. cité. et Andréi B. Nakov avertit que « le choix des œuvres de Claes Oldenburg peut également décevoir » dans « Les Américains à Saint-Paul de Vence », *XX^e siècle*, art. cité.

⁴⁴⁷ Dans Andréi B. NAKOV, « Les Américains à Saint-Paul de Vence », *XX^e siècle*, art. cité. ainsi que dans Jacques MICHEL, « A la Fondation Maeght : L'Art vivant aux Etats-Unis », *Le Monde*, art. cité.

⁴⁴⁸ « L'art américain à Saint-Paul », *Chroniques de l'art vivant*, art. cité.

l'expressionnisme abstrait et des initiateurs de la troisième génération d'artistes américains, le Pop'Art fait alors figure de mouvement majeur de l'art américain.

Ainsi, si après la crise nous avons pu identifier une popularisation du Pop'Art et un éloignement de la critique d'art, celui-ci fut circonstanciel, lié à son extrême retentissement au moment de la Biennale de Venise. A partir de 1965, avec l'habilitation de Rauschenberg, le mouvement commence à perdre par la même occasion sa charge négative, les discours s'apaisent, et les *pop artists* sont, à la suite de Rauschenberg, progressivement habilités par une valorisation esthétique qui vient d'ajouter à celle de sens. En parallèle de ce discours général, les artistes sont également individuellement valorisés pour leur rôle majeur au sein du Pop'Art, un discours singularisant se forme, éclatant quelque peu l'idée d'un véritable mouvement.

Cette création dans les discours critiques d'une spécificité pave la voie à des présentations individuelles et institutionnalisées. Le Pop'Art est sur la voie de la reconnaissance.

Chapitre VI – 1968 – 1978 : « Au moment où sonne l’heure de la gloire officielle »⁴⁴⁹

En 1968, le Pop’Art fait, par l’intermédiaire de Robert Rauschenberg, son entrée au musée. Cette étape finale nous permet d’étudier la conclusion du processus de réception et d’intégration du mouvement initié en 1959 : son habilitation.

Pour ce faire, nous allons désormais nous intéresser aux premières expositions monographiques des *pop artists* dans les grandes institutions muséales françaises. Signes de la reconnaissance officielle des artistes, elles nécessitent un temps d’analyse bien plus large car leur récurrence est plus faible. Ainsi, de 1968 à 1978, nous avons identifié quatre moments d’exposition majeurs : 1968 avec Robert Rauschenberg au Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (MaM), 1970, avec, dans les mêmes locaux, l’exposition d’Andy Warhol, 1975, lorsque Roy Lichtenstein est présenté au C.N.A.C. et 1978 qui marque la consécration de Jasper Johns par une grande rétrospective au Musée National d’Art Moderne (MNAM). Celle-ci vient en quelque sorte « boucler » notre étude, débutée avec la première exposition de l’artiste à Paris presque vingt ans plus tôt, en 1959.

Les temps identifiés ne répondent pas à l’ambition de mener une étude exhaustive de l’habilitation des *pop artists* mais de déterminer, au travers d’expositions ponctuelles significatives, des étapes de réception permettant de saisir l’aboutissement du processus dont nous venons de voir l’origine puis l’évolution tout au long des années soixante. Par l’analyse des discours élaborés au moment de ces reconnaissances officielles, nous allons désormais nous pencher sur les étapes de la légitimation du Pop’Art, à un moment où celui-ci est reconnu à l’échelle nationale.

L’intégration individuelle des artistes dans les grandes institutions muséales françaises entraîne l’élaboration d’une nouvelle ligne discursive officielle de légitimation qui donne progressivement lieu à l’historicisation progressive des *pop artists* et, à travers eux, du Pop’Art, dans l’Histoire.

⁴⁴⁹ Pierre RESTANY, « Jasper Johns à Paris : 20 ans après » dans *Jasper Johns*, Alfred PACQUEMENT ed., (cat. expo. Paris, 19 avril – 4 juin, Centre Georges Pompidou), Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, pp. 14 – 18.

1. 1968 – 1970 : premières reconnaissances institutionnelles

Le premier artiste affilié au Pop'Art à se voir consacrer par un musée parisien est Robert Rauschenberg. Ce dernier bénéficie en octobre-novembre 1968 d'une exposition rétrospective de son œuvre au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MaM). Son statut de précurseur et de « champion » du Pop'Art se voit ainsi confirmé et officialisé.

Andy Warhol est le deuxième à entrer au musée, au MaM également, où il est exposé de décembre 1970 à janvier 1971, incarnant la reconnaissance, non seulement de la seconde génération d'avant-garde, mais directement du Pop'Art, auquel il a été fortement affilié.

Ces deux expositions sont l'occasion pour les conservateurs de revenir sur le travail d'artistes contemporains afin de leur conférer une visibilité et une reconnaissance officielle. C'est aussi l'opportunité de revenir sur les discours prononcés et l'image forgée autour des artistes depuis leur arrivée à Paris au début des années 1960. De la sorte, ils fomentent leur habilitation.

A. LA « RECONNAISSANCE »⁴⁵⁰ DE CERTAINS : POSITIONNEMENT FACE A LA CONTROVERSE DE 1964

L'exposition « Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968 » organisée du 10 octobre au 10 novembre 1968 à la section Animation, Recherche et Confrontation (A.R.C.) du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MaM) et ayant lieu seulement quatre ans après le scandale de Venise, est l'occasion de légitimer l'artiste de façon officielle et d'effacer en quelque sorte ce souvenir. En 1968, Robert Rauschenberg est également le troisième artiste américain à bénéficier d'une exposition monographique dans une institution française, après Mark Rothko et Jackson Pollock ; il symbolise alors le triomphe de la deuxième génération d'avant-garde américaine.

Il semble logique que le MaM ait choisi Robert Rauschenberg afin de valoriser les recherches de cette seconde génération et d'ainsi participer à son processus de reconnaissance : l'artiste, ayant été consacré lors de la Biennale de Venise, est également celui qui fut le plus

⁴⁵⁰ *Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968*, Pierre GAUDIBERT ed., (cat. expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 10 octobre – 10 novembre 1968), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1968, n.p.

exposé en France grâce à l'action d'Ileana Sonnabend qui, de 1962 à 1968, présenta le travail de Rauschenberg dans un total de sept expositions, dont cinq monographiques.

L'exposition fut organisée en partenariat avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam et le Moderna Museet de Stockholm, et mise en place dans le cadre du projet de l'A.R.C. Ce lieu, initialement destiné à l'accueil des expositions itinérantes produites à l'étranger et confié en 1967 au conservateur adjoint du MaM, Pierre Gaudibert, entre dans le cadre de l'entreprise de démocratisation et des politiques pédagogiques du Centre Pompidou. Celles-ci avaient pour but de favoriser l'accès de l'art à de nouveaux publics mais aussi d'initier l'ouverture de l'espace du musée à des activités distinctes de la célébration des valeurs établies⁴⁵¹.

L'exposition de Robert Rauschenberg au sein de cette section retrace deux périodes de la création de l'artiste, en une forme de rétrospective : ses *combine-paintings*, réalisés dès 1949, et son travail sur sérigraphie créé à partir de 1962. Cependant l'A.R.C., lieu de recherche en matière de création artistique contemporaine et de confrontation entre celle-ci et le public, l'exposition ne marque pas la fixation de Rauschenberg dans l'histoire de l'art mais valorise au contraire son actualité avant-gardiste pour le monde de l'art contemporain.

A l'occasion de cette exposition, deux catalogues furent édités : celui du Stedelijk étant bilingue hollandais – anglais, les organisateurs français eurent besoin d'en créer un deuxième sous forme de livret en complément⁴⁵². La préface du conservateur hollandais Edy de Wilde y est remplacée par celle du conservateur français, Pierre Gaudibert, qui présente Rauschenberg sous un angle différent. Comme Edy de Wilde, il met en avant son travail et le lien spécial de Rauschenberg à Paris, mais en insistant sur le temps passé par l'artiste dans la ville, notamment à l'occasion de ses études d'art, là où de Wilde pouvait mettre en avant les expositions déjà présentées par son institution.

De la même façon, contrairement à l'édition hollandaise, dans laquelle l'épisode de la Biennale de Venise de 1964 est absolument tu, celui-ci se voit injecter une importance fondatrice par Pierre Gaudibert dans le catalogue français : c'est le moment qui « consacra [Rauschenberg]

⁴⁵¹ Gérard MONNIER, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 357.

⁴⁵² *Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968*, Pierre GAUDIBERT ed., *op. cit.*

comme chef de file de l'avant-garde américaine »⁴⁵³. Dès l'introduction de son propos, Pierre Gaudibert se positionne par rapport à « certains » qui « y virent le triomphe de New York sur l'Ecole de Paris et le signal du déferlement sur l'Europe d'une nouvelle "mode" artistique, le "Pop'Art", avec laquelle on assimila superficiellement Rauschenberg ». Rauschenberg, comme nous l'avions vu, fut à cette occasion amalgamé au Pop'Art et aux Etats-Unis et fut ainsi l'objet d'un véritable déchaînement des passions qui ne lui était pas fondamentalement adressé. Suite à cet épisode – et malgré la reconnaissance apportée par cent personnalités françaises en 1965 lorsqu'elle en firent l'un des dix plus grands artistes depuis 1945 – la rétrospective du MaM apparaît comme un moment privilégié pour revaloriser l'œuvre de Rauschenberg et le désassocier du Pop'Art qui lui attira une image si défavorable.

Dans la presse, de la même manière, la mention du scandale de la Biennale de Venise de 1964 est centrale et une proportion importante des critiques se voit introduite par une référence quelque peu railleuse à l'évènement⁴⁵⁴, comme le fait François Pluchart, qui ouvre son article pour *Combat* de la sorte :

Rauschenberg dans un musée parisien, Rauschenberg au Musée municipal d'art moderne : le fait aurait été impensable il y a seulement trois ans [...]. Qu'on se souvienne pourtant quelle étrange levée de boucliers ce fut lorsque Rauschenberg obtint le grand prix [...] rien ne manqua à l'assaut de la bêtise : on parla de la décadence morale, d'agonie de l'Occident et de toutes ces sornettes qui servent à justifier l'incompréhension des sots devant leur époque. A la vérité, ce que la conspiration des médiocres ne pouvait admettre était une évidence nouvelle : l'existence d'une importante école américaine d'art contemporain et qu'on en désigne publiquement le maître.⁴⁵⁵

Cet avant-propos est un reflet très exact de l'argumentation que nous retrouvons développée au court des articles sur l'exposition de Rauschenberg au MaM où l'insistance est faite sur le décalage entre la haine du monde de l'art vis-à-vis de Rauschenberg et le fait que, seulement quatre années plus tard, celui-ci le consacre au travers d'une large rétrospective, comme il avait été fait pour Jackson Pollock et Mark Rothko seuls⁴⁵⁶. Pierre Mazars, qui avait été

⁴⁵³ Robert Rauschenberg, Edy DE WILDE ed., (cat. expo. Amsterdam, Stedelijk Museum, 23 février – 7 avril 1968 ; Köln, Kölnischer Kunstverein, 19 avril – 26 mai 1968 ; Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 10 octobre – 10 novembre 1968), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1968.

⁴⁵⁴ Huit critiques sur les seize relevées au total.

⁴⁵⁵ François PLUCHART, « Les scandales de Rauschenberg », *Combat*, n°7542, 14 octobre 1968, p. 8.

⁴⁵⁶ Auteur inconnu, « Rauschenberg : les aléas de l'histoire », *Chroniques de l'art vivant*, n° 1, novembre 1968, p. 14 ; Otto HAHN, « L'enfant terrible de New York », *L'Express*, 14 octobre 1968, n.p. et André PARINAUD, « Rauschenberg : j'accepte le présent sans tricher », *Galerie des Arts*, n°60, novembre 1968, pp. 12 – 13.

particulièrement critique quant à la victoire de Rauschenberg en 1964, introduit lui aussi son propos sur les « proportions catastrophiques » prises par l'attribution du Grand Prix de Venise à Rauschenberg afin de justifier sa réaction et de revenir sur son jugement. Selon lui « il faut une rétrospective comme celle que l'on peut examiner au musée d'Art moderne de la ville de Paris [...] pour apprécier le talent de cet Américain de quarante-trois ans »⁴⁵⁷, confirmant ainsi le succès de la rétrospective organisée au MaM et l'amorce d'un processus de reconnaissance de Rauschenberg parmi les critiques.

Il est intéressant de voir comment *a posteriori* les critiques établissent un lien entre le rejet suscité par l'attribution du Grand Prix et celui du peintre. A la lecture des critiques de l'époque, il n'y a rien d'évident à ce rapprochement, Rauschenberg n'étant que rarement la cible directe des vitupérations, mais plutôt la victime d'un amalgame effectué entre l'artiste, le mouvement Pop'Art auquel il est associé et les Etats-Unis qu'il représente. Ainsi, à l'aune de cette volonté de laver la réputation de l'artiste du « tollé »⁴⁵⁸ d'alors, si l'on peut observer un rapprochement ponctuel entre Rauschenberg et le Pop'Art au travers de son statut de précurseur, nous pouvons de même constater que la valorisation discursive de l'artiste passa avant tout par un détachement du mouvement. Ainsi, bien qu'il apparaisse comme le « maître »⁴⁵⁹ et « le père » du Pop'Art, ce statut d'initiateur permet également de l'en dissocier et de construire une rhétorique valorisant ses symboles « plus "engagés", plus intellectuels » que ceux des *pop artists*, tel qu'il est écrit dans *Le Monde*⁴⁶⁰.

Rauschenberg, s'il fut discrédité en raison de son inscription dans le Pop'Art à la suite de la Biennale, endossant le rôle de bouc émissaire, est en 1968 habilité par un double processus d'affiliation et de désolidarisation au groupe, par la mise en valeur de son statut de précurseur du Pop'Art. Cette valorisation s'inscrit dans le mouvement de reconnaissance individuelle des différents *pop artists* observé à partir de 1965, qui érigèrent chaque artiste en un maître. Ceci

⁴⁵⁷ Pierre MAZARS, « Rauschenberg : trompe l'œil mais pas le goût », *Le Figaro Littéraire*, n°1173, 28 octobre – 3 novembre 1968, p. 38.

⁴⁵⁸ Il s'agit encore une fois de la majorité des critiques : huit sur les treize relevées. Ceux qui ne mentionnent pas la filiation sont soit des articles très courts, soit des articles dépréciatifs ou encore des articles focalisés sur l'injustice de Venise.

⁴⁵⁹ On retrouve ce terme dans Jacques MICHEL, « Le monde illogique de Rauschenberg », *Le Monde*, art. cité. et François PLUCHART, « Les scandales de Rauschenberg », *Combat*, art. cité.

⁴⁶⁰ Jacques MICHEL, « Le monde illogique de Rauschenberg », *Le Monde*, art. cité.

participa à une croissante légitimation du Pop'Art, et ainsi, la mise en exergue de Rauschenberg en tant que « maître » et « père » du mouvement par le MaM lui confère un rôle et une reconnaissance uniques. De fait, suite à la rétrospective, la consécration individuelle semble alors accomplie : François Pluchart conclue dans *Combat*, que Rauschenberg est le « plus grand peintre américain depuis Pollock »⁴⁶¹.

Cette habilitation de Rauschenberg en tant que précurseur et les discours croisés autour de la Biennale de Venise et l'exposition nouvelle de Rauschenberg à Paris témoignent de la volonté de rétablir une forme de vérité dans les discours sur l'artiste. Il convient désormais de nous intéresser à ce processus qui, pour Rauschenberg comme pour Andy Warhol, vise à véhiculer un angle de réception uniforme autour des artistes.

B. « PERMETTRE DE RECTIFIER DES JUGEMENTS HÂTIFS »⁴⁶² : LA RESTITUTION D'UNE VÉRITÉ DES DISCOURS

Dans les expositions institutionnelles de Robert Rauschenberg et Andy Warhol, nous pouvons observer l'élaboration d'un discours de vérité qui a pour objet de fournir un point de vue institutionnel, intellectuel et spécialisé, notamment en réaction aux nombreuses interprétations des critiques lors des différentes expositions des artistes à Paris.

Lors de la rétrospective de Robert Rauschenberg à l'A.R.C., Pierre Gaudibert, posant les objectifs de l'exposition, déclare vouloir :

[...] permettre de rectifier des jugements hâtifs qui ont accompagné des réactions chauvines et une méconnaissance de l'essor artistique des États-Unis après la première guerre mondiale.⁴⁶³

La démarche s'inscrit dès lors directement en écho des réactions de Venise. Cependant, une réaction plus générale aux appréciations formulées par les critiques depuis 1961 est observable. Celle-ci est affirmée par Pierre Gaudibert dès le début de sa préface lorsqu'il affirme : « la démarche de Rauschenberg n'est en rien une rupture provocante avec les moyens du langage artistique de la première moitié du XXe siècle »⁴⁶⁴. Par l'utilisation des mots « en rien », le

⁴⁶¹ François PLUCHART, « Les scandales de Rauschenberg », *Combat*, art. cité.

⁴⁶² *Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968*, Pierre GAUDIBERT ed., *op. cit.*

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

commissaire de l'exposition fait part de sa volonté de répondre aux affirmations passées ou présentes. Bien que nous ayons vu que la référence à l'art abstrait et la rupture qui fut effectuée par Rauschenberg n'ait été finalement presque jamais évoquée par la critique, il est vrai qu'à partir de 1964, cette idée a pu croître dans les discours. En effet, la victoire de Rauschenberg à la Biennale de Venise symbolisa celle de la figuration américaine sur l'abstraction de l'Ecole de Paris, comme Pierre Mazars le résuma en cette formule : « le Pop'Art [...] succède à l'Abstrait-Roi »⁴⁶⁵. Face à cette idée de réaction contre l'abstraction, Pierre Gaudibert replace Rauschenberg dans la continuité, expliquant qu'il « a assimilé [l]es recherches antérieures avant d'assurer, en compagnie de Jasper Johns, la liaison entre l'expressionnisme abstrait et ce qui devait prendre nom de « pop-art »⁴⁶⁶. Cette capacité d'assimilation de Rauschenberg ouvre la voie à une valorisation de l'artiste par ses qualités formelles : le commissaire explique que l'artiste, au travers de son œuvre, « accompli une transmutation esthétique de tous les éléments empruntés à l'environnement quotidien ». Ce faisant, Gaudibert n'insiste pas sur les qualités techniques de Rauschenberg qui furent pourtant largement reconnues à l'artiste dès 1961 par l'affirmation de son véritable caractère d'artiste, à la fois peintre, technicien et penseur. Encore une fois, Pierre Gaudibert semble répondre aux suites de la Biennale de Venise, lors de laquelle les critiques, assimilant Rauschenberg au Pop'Art, purent lui reprocher, de la même manière qu'il fut fait aux *pop artists*, le manque d'élaboration d'une œuvre construite à partir de sujets triviaux. Contre cette idée de vulgarité, le commissaire réinjecte une qualité poétique expliquant que Rauschenberg « multipli[e] le pouvoir d'évocation poétique d'éléments disparates »⁴⁶⁷ mais n'effectue en revanche aucune valorisation de l'œuvre de l'artiste au travers de l'idée de la subversion et la contestation, contrairement à ce qui fut depuis 1961 où Rauschenberg fut érigé en « misfit »⁴⁶⁸. Ainsi, l'habilitation de Rauschenberg passe par la mise en place d'un discours davantage plus muséal, concentré sur les qualités purement artistique, telles que la technique de l'artiste.

Dans le cas d'Andy Warhol, un procédé similaire peut-être observé. Deuxième artiste à bénéficier d'une grande exposition dans le cadre d'un musée parisien, Andy Warhol est lui aussi

⁴⁶⁵ Pierre MAZARS, « Venise : les grandes manœuvres du "Pop'Art" », *Le Figaro Littéraire*, art. cité.

⁴⁶⁶ *Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968*, Pierre GAUDIBERT ed., *op. cit.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ André PARINAUD, « Un « misfit de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, art. cité.

célébré, du 16 décembre 1970 au 14 janvier 1971, dans la section A.R.C. du MaM. Il est ainsi le premier artiste ouvertement Pop'Art à entrer au musée et encore une fois il est assez logique que les institutions se soient intéressées à cet artiste qui bénéficia également d'une large présentation par Ileana Sonnabend. En effet, il fut, après Rauschenberg, le deuxième artiste le plus exposé par la galerie, ayant été intégré à sept expositions de 1963 à 1968, dont trois qui lui furent entièrement dédiées. Parallèlement à ces présentations, il fut également remarqué lors du Salon de Mai en 1964 mais a surtout acquis, depuis l'ouverture de la Factory à New York en 1964, une notoriété grandissante : le caractère total de son activité qui conjugue à la peinture le cinéma, la publicité et l'édition du magazine *Interview*, sa proximité du monde des célébrités et de l'avant-garde new-yorkaise et surtout la tentative d'assassinat qui a été perpétrée contre lui en 1968, en font l'artiste le plus médiatisé de la période.

Son exposition à l'A.R.C. ne se veut pas une rétrospective mais insiste encore sur l'actualité de la création de l'artiste ; sur la volonté de Warhol est mise en avant sa nouvelle série, « *Elsie The Cow* », à laquelle une salle entière a été dédiée au motif, répété le long des murs, à la manière d'un papier peint.

L'exposition entière fut basée sur le principe de la répétition inhérent à l'œuvre de l'artiste, à la manière de la présentation des « *Flowers* » à la Galerie Sonnabend en 1965 : les salles alignaient, successivement, les motifs de cinq thèmes : les « *Brillo Boxes* », les « *Campbell's Soup Cans* », les « *Death and Disaster* », les « *Flowers* » et ses nombreux portraits et autoportraits.

Le catalogue est composé d'une préface par le commissaire Gilbert Brownstone, qui travaille aux côtés de Pierre Gaudibert à l'A.R.C., ainsi qu'un texte de l'historien de l'art Alfred Pacquement. Tout comme pour Rauschenberg, le catalogue démêle une ligne directrice des diverses interprétations fournies par les critiques d'art au sujet de Warhol. Celle-ci s'incarne dans une justification de la démarche de l'artiste par le recours au Pop'Art et notamment sur le plan formel. Selon Brownstone, la « puissance ironique d'une image banale et connue est fondamentale pour le pop-art »⁴⁶⁹ : le choix de l'image fait par Warhol est alors assumé comme un objet purement « pop ». Alfred Pacquement quant à lui met en exergue la volonté à l'œuvre derrière la trivialité de cette image, ainsi, bien que Warhol soit, « parmi les artistes qu'on a

⁴⁶⁹ ANDY WARHOL, Gilbert BROWNSTONE ed., (cat. expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 16 décembre 1970 – 14 janvier 1971), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1971, n.p.

dénommés "Pop", celui qui altère le moins l'objet »⁴⁷⁰, la confusion entre l'image de marque du produit et le produit lui-même est voulue et désirée et fait partie intégrante de la démarche et de la réflexion que Warhol veut provoquer chez le spectateur.

Le commissaire reprend la comparaison que l'on a pu effectuer entre le Pop'Art et le dadaïsme de Duchamp pour en différencier Warhol :

Avec Warhol le contexte est entièrement différent : si sa démarche n'est pas sans rappeler, dans certains cas, celle de Duchamp, il s'y ajoute cette dimension de consommation massive d'un produit et de son image de marque. Le problème n'est pas de savoir si n'importe quel objet peut être objet d'art, mais de REVOIR des objets qui ont envahi, à un tel point, notre vie quotidienne, qu'on finit par ne plus les considérer, en dehors d'un certain contexte.⁴⁷¹

La valorisation de la technique n'est pas perçue un point important de la compréhension de l'œuvre d'Andy Warhol mais comme le prétexte à une mise en exergue qui s'axe entièrement sur la volonté prêtée à l'artiste de proposer au public une œuvre qui reproduit les images de la société.

Ainsi, nous retrouvons une même rhétorique mettant en valeur le caractère sociétal de l'œuvre, présentée comme « une violente critique contre un certain type de société »⁴⁷². Bien qu'il est également précisé que Warhol « a toujours contesté » cela⁴⁷³, la volonté de l'artiste n'altère pas la qualité symbolique des objets présentés : ils sont l'incarnation d'un « quotidien qui nous concerne tous »⁴⁷⁴. Il apparaît dès lors comme l'un des « artistes les plus lucides de sa génération »⁴⁷⁵ selon Brownstone : en plus de légitimer la démarche de Warhol par l'intérêt de sa réflexion sociétale, le procédé discursif à l'œuvre dans le catalogue permet également de le singulariser parmi le groupe des *pop artists*, distinguant parmi eux un maître, une avant-garde au singulier.

Malgré cela, cette exposition de Warhol, restaurant et insistant sur le lien entre l'artiste et le mouvement, contribue indirectement à une revalorisation discursive du Pop'Art. Elle est ainsi également l'occasion de redéfinir le mouvement.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

C. « LE POP'ART EST ARRIVE A L'HEURE DES BILANS » : HABILITATION ET DEFINITIONS

Les expositions de Robert Rauschenberg et surtout d'Andy Warhol, « pape du pop'art »⁴⁷⁶ sont également l'occasion, en parallèle du discours de singularisation qui a pour but la valorisation individuelle des artistes, d'une habilitation générale du mouvement auquel ils furent affiliés.

Le terme « Pop'Art » qui, nous l'avions vu, posait des problèmes de définition aux critiques en 1964 au moment du Salon de Mai et de la Biennale de Venise, fait ainsi l'objet, à la lumière de ces deux expositions, de nouvelles définitions, plus positives.

En 1969, après la présentation de Rauschenberg à l'A.R.C. et alors que celle de Warhol n'est encore qu'un projet, *Opus International* publie, dans son numéro de décembre, un article intitulé « Une nouvelle définition du pop'art ou le pop au passé indéfini »⁴⁷⁷. Il y est établi que le « Pop'Art est arrivé à l'heure des bilans » et la revue fait appel à Jean Dypreau, organisateur de l'exposition européenne « Pop'Art, nouveau réalisme etc. » qui avait été inaugurée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1965, pour faire le point sur l'actualité plurielle du mouvement à l'aube des années soixante-dix.

En 1969, de juillet à septembre, le Pop'Art bénéficia d'une importante exposition à la Hayward Gallery de Londres, l'un des plus grands espaces d'exposition de la capitale anglo-saxonne. Dirigée par le critique d'art John Russell et l'historienne de l'art Suzi Gablik, elle se veut une présentation de la version anglaise du Pop'Art cependant, comme nous pouvons le voir sur l'extrait vidéo mis à disposition par British Pathé, Roy Lichtenstein était lui aussi exposé. L'exposition donne par ailleurs lieu à une publication regroupant les essais de critiques d'art anglais intitulée « Pop'Art redefined ». Nous y retrouvons les écrits de Lawrence Alloway et notamment celui de Robert Rosenblum intitulé « Pop art and non pop art », qui a pour intention de définir le mouvement. En parallèle, en France, sort aux Editions Hazan l'édition française du livre de Lucy Lippard, *Pop art*, paru aux Etats-Unis en 1966.

⁴⁷⁶ Jacques MICHEL, « Le monde illogique de Rauschenberg », *Le Monde*, art. cité.

⁴⁷⁷ Jean DYPREAU, « Une nouvelle définition du pop'art ou le pop au passé indéfini », *Opus International*, n°15 décembre 1969, pp. 25 – 29.

Cette grande actualité du Pop'Art, en Angleterre comme en France, en cette fin de décennie se conjugue à une réflexion sur le mouvement né au début de la décennie et, par la même occasion, à sa recaractérisation formelle et la révision des jugements portés à son encontre.

Au tournant vers les années soixante-dix apparaît dans la presse de nombreuses occurrences sur le Pop'Art. Les successives expositions individuelles de *pop artists*, que nous avons vu de plus en plus valorisantes et évoluant vers une ligne discursive davantage picturale, favorisent l'amorce d'une définition du Pop'Art en tant que groupe mais c'est l'exposition de Warhol, à la fin de l'année 1970, qui constitue le prétexte pour entériner cette caractérisation. Ainsi, en décembre 1970, dans son article pour *Le Monde* au sujet de l'exposition du « pape du *pop'art* », Jacques Michel revient sur la définition du mouvement :

Aujourd'hui le terme *pop'*, abréviation de populaire, dévoré par la musique qui porte le même nom, prête à confusion. Tandis que l'une – popularisée – est consommée par les jeunes générations, l'autre l'a été surtout par les collectionneurs huppés, les galeries et musées. De la peinture, seul le contenu est « populaire ». ⁴⁷⁸

Jacques Michel reprend la définition historique de Laurence Alloway, telle qu'elle fut officialisée en 1963 et son commentaire fait écho aux remarques faites lors du Salon de Mai où le *pop'art* était considéré trop mondain et sophistiqué ou bien excessivement populaire. Cependant, ici, en invoquant l'intégration du « *pop'* » à une culture jeune comme aux sphères de la haute culture privilégiée, il prend du recul pour mettre en avant l'ambiguïté inhérente au Pop'Art – qui fut le moteur de sa dépréciation – afin de revenir sur le contenu du mouvement, ses visées propres, et non la façon dont il fut réutilisé à l'époque de son actualité la plus chaude. Jacques Michel replace alors le Pop'Art dans son contexte de naissance :

Un critique venait de lancer le mot-label qui fit fortune, mais à propos de la nouvelle et jeune peinture anglaise. Il flamba à New-York [...]. C'était plutôt un phénomène de consommation artistique, une demande qui allait provoquer une production, laquelle y répondrait. Aux années 60, en effet, l'Amérique découvrait son propre appétit artistique. Elle encourageait la production nationale. Avec le *pop'art*, qui faisait entrer dans l'art les images d'une civilisation urbaine, l'Amérique avait une école artistique qui n'appartenait qu'à elle et dont le sujet était la vie quotidienne des images de la vie urbaine. Ce qui ramenait paradoxalement l'art de la peinture à l'art publicitaire. ⁴⁷⁹

Jacques Michel identifie le Pop'Art comme un art publicitaire et de consommation selon un processus discursif qui vise à en distancier les propositions d'Andy Warhol et de Robert

⁴⁷⁸ Jacques MICHEL, « Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris : WARHOL, le pop'art », *Le Monde*, n°8069, 23 décembre 1970, p. 17.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

Rauschenberg afin de valoriser ces deux derniers. Le procédé identifié précédemment, qui vise à détacher l'artiste du groupe auquel il est affilié, est donc encore actif en ce début d'années 1970. Cependant, il est à noter que celui-ci se double désormais d'une historicisation du mouvement, qui semble appartenir désormais aux seules années soixante. Cette idée du Pop'Art comme un art de consommation devient l'un des termes principaux de sa définition.

Le rattachement du Pop'Art à un art de consommation est unanime dans les critiques mais celle-ci ne revêt pas systématiquement une valeur négative et ne se rapporte que rarement à des conclusions dépréciatives. Dans le catalogue de l'exposition de Warhol, déjà, le Pop'Art est présenté par Alfred Pacquement comme un art qui fut amené à « inventer, ou plutôt sélectionner, son vocabulaire, à partir des produits de consommation pris dans leur sens le plus large »⁴⁸⁰ et en 1971, Michel Maingois définit le Pop'Art de la sorte :

LE POP'ART : UN ART DE CONSOMMATION

Le Pop'Art américain contient et reproduit des signes pré-existants qui forment un langage usuel immédiatement déchiffré. [...] Ainsi le Pop'Art se réfère-t-il à la réalité, à deux niveaux :

- 1) Par la reproduction d'objets de consommation courante
- 2) Parce qu'il s'adresse à des consommateurs⁴⁸¹

L'introduction d'objets du quotidien réels puis peints à la toile n'est ainsi plus rapportée au discours général sur la civilisation moderne et industrielle mais à un ordre social et économique incarné dans un modèle précis : la société de consommation. En 1970, le sociologue Jean Baudrillard formalisa ce fait dans un ouvrage au titre éponyme : *La société de consommation*⁴⁸². Il y démontre comment les relations sociales sont, dans le monde contemporain, structurées par la consommation. Cette analyse intervient dans un climat d'essoufflement de la croissance et de mécontentement, après les événements de Mai 68 qui furent le théâtre de la critique de l'organisation économique et sociale française, la promotion de valeurs anciennes et d'idées libertaires, ainsi que le rejet de cette société de consommation⁴⁸³.

L'éclosion au même moment de l'apposition de cette idée de consommation au Pop'Art témoigne de l'actualité encore vive du mouvement et de son évolution, qui suit les préoccupations contemporaines. Le discours critique se rapportant à cet art qui intègre les objets de la consommation courante, après avoir été axé sur les angoisses liées à l'émergence d'un

⁴⁸⁰ ANDY WARHOL, BROWNSTONE Gilbert ed., *op. cit.* n.p.

⁴⁸¹ Michel MAINGOIS, « Warhol existe je l'ai rencontré », *Zoom*, n°6, février – mars 1971, pp. 57 – 64.

⁴⁸² Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Paris, S.G.P.P., 1970.

⁴⁸³ *La France de mai 1958 à mai 1981*, *op. cit.* pp. 140 – 147.

monde taylorisé, se déplace avec les angoisses de la société pour cristalliser les enjeux liés à la récente constatation de la montée d'une société de consommation. Ainsi, le Pop'Art revêt toujours un caractère social, qui confère à son rapport à la consommation une valeur positive. De plus, par son caractère déjà presque daté, il apparaît comme l'un des éléments ayant documenté la montée en puissance aux Etats-Unis d'un fait devenu réalité en France au début des années 1970. Ainsi les œuvres du Pop'Art, selon Catherine Millet, « s'adaptent dialectiquement au contexte dans lequel elles sont élaborées et elles prennent conscience de cette dialectique dans leur volonté de refléter une certaine société tout en cherchant à obtenir un impact sur cette société »⁴⁸⁴.

L'évolution de l'attitude critique face au Pop'Art tend ainsi vers un discours positif, déplacé depuis la civilisation mécanique du début des années soixante vers la société de consommation du tournant des années 1970. Au discours manichéen sur le Pop'Art qui prévalait dans les années soixante, qui voyait dans le mouvement la promotion de l'*American Way of Life* ou la critique d'un mode de vie rationalisé, succède un discours valorisant la qualité d'objectivation sociale du Pop'Art. La charge contestataire et subversive qu'appréciait la critique est abandonnée tandis que le caractère exégète des œuvres se voit réinjecté.

En parallèle de cette inflexion dans la compréhension du Pop'Art, le discours critique se porte sur sa revalorisation historique. Ainsi, Michel Maingois, dans son article pour *Zoom*, rappelle l'antériorité des tentatives d'intégration du quotidien dans l'art au travers de la figure de Marcel Duchamp afin, non plus de vider le Pop'Art de son caractère novateur comme il fut le cas précédemment, mais bien de replacer celui-ci dans l'histoire de l'art et statuer que « l'on aurait tort de croire que le Pop'Art est un art mineur dérivé »⁴⁸⁵.

Cette réinsertion dans la perspective historique s'affirme davantage, au cours des années 1970, dans les modes de légitimation individuels, au fur et à mesure que les *pop artists* et leur œuvre s'éloignent de l'avant-garde pour intégrer l'Histoire.

⁴⁸⁴ Catherine MILLET, « Jim Dine », *Lettres françaises*, 16 décembre 1970, n.p.

⁴⁸⁵ Michel MAINGOIS, « Warhol existe je l'ai rencontré », *Zoom*, art. cité.

2. Les années 1970 : L'entrée du Pop'Art dans l'Histoire, processus d'historicisation

En 1970, une pensée conservatrice est encore présente chez la critique, comme le révèle l'exemple de Joseph-Emile Muller, qui consacre cette année un essai au Pop'Art et aux autres nouveaux réalismes⁴⁸⁶. Il définit dans ce cadre une stricte différence entre l'Art et le « non-art », c'est-à-dire une forme de création qui ne serait que décorative et ne serait soutenue par aucune recherche intellectuelle. Malgré tout, ces modes de pensée restent de plus en plus minoritaires et le Pop'Art semble en bonne voie pour une légitimation officielle.

En effet, après les premières expositions personnelles d'artistes de la génération Pop'Art au musée, il y a la volonté de véhiculer un discours officiel, homogénéisé, revenant sur les scandales passés pour pouvoir présenter la démarche des *pop artists* comme légitime dans un cadre institutionnel.

De fait, les expositions qui suivent celles de Rauschenberg et Warhol, au cours des années 1970, sont la suite directe de cette valorisation. Entre dix et vingt ans ont passé depuis la première exposition des artistes, ceux-ci ne sont désormais plus une avant-garde mais un mouvement presque daté. Ils sont les bouillonnantes années soixante, ce qui donne lieu à des présentations rétrospectives et une rhétorique qui consacre leur entrée dans l'histoire de l'art.

A. LES EXPOSITIONS DE ROY LICHTENSTEIN ET JASPER JOHNS : L'EMERGENCE DE RETROSPECTIVES

Les expositions que nous allons désormais étudier sont les deux grandes rétrospectives : « Roy Lichtenstein : dessins sans bande » ayant eu lieu au CNAC du 7 janvier au 17 février 1975 et celle de Jasper Johns au MNAM de Paris, Centre Pompidou, du 19 avril au 4 juin 1978.

Pour l'exposition de Roy Lichtenstein, c'est Daniel Abadie – professeur d'histoire de l'art et commissaire d'exposition au Centre Pompidou – qui monta cette exposition avec Alfred Pacquement. Il s'agissait d'une rétrospective des dessins et études préparatoires effectuées par

⁴⁸⁶ Dans *L'Art et le non-art*, *op. cit.*

Lichtenstein pour la réalisation de ses tableaux entre 1961 et 1974. Cette exposition fut accompagnée d'un catalogue d'exposition complet, regroupant un texte de présentation, une interview de Roy Lichtenstein, ainsi que tous les visuels en noir et blanc des œuvres.

Dans le dossier du projet d'exposition archivé à la Bibliothèque Kandinsky, le projet est introduit de cette façon :

Roy Lichtenstein est l'un des peintres américains les plus célèbres actuellement. Depuis le début des années soixante il s'est révélé comme le représentant le plus typique du Pop'art dont il est l'un des fondateurs. Son style s'apparente à celui des bandes dessinées américaines et a connu une très grande influence sur la nouvelle figuration.⁴⁸⁷

Cette façon de présenter Roy Lichtenstein dans la note d'intention montre que l'exposition a pour but de montrer au grand public l'œuvre de ce peintre si célébré aux Etats-Unis, dont « le monde entier connaît [l]es trames »⁴⁸⁸ mais encore méconnu en France. Celui qui a incarné une étape essentielle – la fondation – d'un courant qui semble avoir affirmé son importance : le Pop'Art.

Pour mettre le travail de cet artiste majeur en valeur Daniel Abadie, dans la rétrospective qu'il consacre à Lichtenstein, a recours au dessin : ceux-ci, selon lui « permettent de suivre le travail de l'artiste dans ses différents états »⁴⁸⁹. La technique est ici au centre de la présentation puisqu'en montrant les étapes successives de dessins qui mènent à la magistrale toile finale, Daniel Abadie concentre l'exposition sur le processus de création de Lichtenstein. Ainsi, les croquis et esquisses « sont la marque de l'idée en train de jaillir », mais aussi « le répertoire du non-peint »⁴⁹⁰ : l'insistance est portée sur la démarche, la création picturale. En révélant le long mode d'élaboration des toiles à l'apparence industrielle de Lichtenstein, Daniel Abadie révèle le peintre mais aussi le créateur et ses idées.

Pour l'exposition de Jasper Johns, ce fut Alfred Pacquement qui prit le commissariat de l'exposition. De la même façon que Daniel Abadie, il présenta « une très importante rétrospective »⁴⁹¹ de l'art de Jasper Johns au travers de ses dessins.

⁴⁸⁷ Daniel Abadie, Note d'intention pour l'exposition « Roy Lichtenstein : dessins sans bande » au CNAC du 7 janvier au 17 février 1975. BV AP Lichtenstein, Dossier 2, Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Alfred Pacquement, Note d'intention pour l'exposition « Jasper Johns » au MNAM du 19 avril au 4 juin 1978. BV AP Johns, Dossier 2, Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky.

Cette exposition fut organisée par le Whitney Museum de New York et a pour but de voyager tout au long de l'année 1978. Ainsi, en plus de Paris, elle est également présentée à Cologne, Londres, Tokyo, et San Francisco. Cette première grande rétrospective de Jasper Johns en France, environ seize ans après sa dernière exposition qui eu lieu en 1962 à la Galerie Sonnabend, réunit 168 œuvres réalisées entre 1955 et 1976. Des œuvres créées pendant les années cinquante ont aussi été rassemblées afin de témoigner de « l'apport décisif de Johns à la peinture américaine »⁴⁹². Sont présentées également des sculptures mais surtout de nombreux dessins et d'estampes, « soulignant la brillante innovation que JOHNS a apporté à l'art de la lithographie depuis 1960 »⁴⁹³.

Cette œuvre majeure, présentée en Europe pour la première fois, fut accompagnée d'un imposant catalogue comprenant 61 planches couleur, 111 en noir et blanc et des textes inédits d'Alain Robbe-Grillet et Pierre Restany.

Ce ne furent pas les seules expositions monographiques importantes d'artistes de la génération Pop'Art au cours de cette période. Ainsi, en 1974, une exposition de Robert Rauschenberg eu lieu au Musée d'Art et d'Industrie de Saint Etienne tandis qu'à Paris, les *Mao* d'Andy Warhol étaient célébrés au musée Galliera. L'année suivante, se sont Jim Dine et ses cœurs qui sont exposés au CAPC de Bordeaux. Ayant fait le choix de circonscrire notre analyse à Paris, nous ne livreront pas ici d'étude approfondie de ces expositions, mais il convient cependant de les mentionner afin de souligner la progressive extension régionale de l'institutionnalisation des artistes du Pop'Art. En ce qui concerne l'exposition du Musée Galliera, si nous avons des informations sur son existence, malheureusement la fermeture de celui-ci pour travaux rend difficile l'accès à ses archives, aussi nous n'avons pu réunir d'informations significatives. Malgré tout, cela ne constitue pas une entrave à notre recherche qui, pour cette période, ne se veut pas exhaustive mais a pour ambition de saisir les grands axes discursifs de l'habilitation des *pop artists*.

L'existence de ces expositions témoigne par ailleurs du succès grandissant du Pop'Art qui, au travers de ses acteurs, se régionalise et surtout s'historicise. Présentés par le biais de

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Jasper Johns*, Alfred PACQUEMENT ed., (cat. expo. Paris, 19 avril – 4 juin, Centre Georges Pompidou), Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.

rétrospectives, les *pop artists* sont progressivement insérés dans la continuité de l'histoire de l'art; un déplacement qui s'incarne dans les discours.

B. L'ENTREE DANS L'HISTOIRE DE L'ART : LES HERITIERS DE L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT A LA SOURCE DU POP'ART

Au travers de l'insistance sur leur biographie, leur arrivée et antécédents à Paris, Roy Lichtenstein et Jasper Johns sont insérés dans un contexte artistique qui participe à l'élaboration croissante d'un discours qui place les artistes dans l'histoire de l'art. Deux éléments témoignent de l'éclosion de ce processus d'historicisation : l'émergence d'une valorisation des artistes en fonction du rôle qu'ils occupent dans l'Histoire et l'effort progressif de définition du Pop'Art. Eléments que nous allons désormais analyser.

Cette nouvelle étape de valorisation des artistes est résumée par François Pluchart dans *Combat*, au moment de l'exposition de Robert Rauschenberg :

Aujourd'hui débarrassée des beaux esprits et des snobs, le public juge de la qualité des œuvres, de leur efficacité et de leur viabilité historique⁴⁹⁴

Avec l'introduction des *pop artists* dans les musées, c'est donc également leur entrée dans l'histoire – et *a fortiori* l'histoire de l'art – qui est en question. Dès 1968, certains critiques commencent à replacer les artistes dans un contexte historique et artistique, à l'instar de Jean Clay selon qui « Rauschenberg a joué un rôle décisif dans l'art américain » en proposant une « solution de remplacement à l'"Action Painting" »⁴⁹⁵. Cette idée d'un art en réaction à l'expressionnisme abstrait commence à naître et faire des adeptes : Otto Hahn parle également d'un « dépassement de l'abstraction »⁴⁹⁶ tandis que François Pluchart explique que Rauschenberg et Johns réfutent « le langage sclérosant et périmé de l'abstraction expressionniste »⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ François PLUCHART, « Klasen a gagné la partie », *Combat*, n°7566, 11 novembre 1968, p. 8.

⁴⁹⁵ Jean CLAY, « Revoir Rauschenberg », *Connaissance des Arts*, art. cité.

⁴⁹⁶ Otto HAHN, « L'enfant terrible de New York », *L'Express*, 14 octobre 1968, n.p.

⁴⁹⁷ François PLUCHART, « Un Warhol et demi », *Combat*, n°8229, 21 décembre 1970, p. 10.

A l'entrée des années soixante-dix, le regard porté sur le Pop'Art, né dans les années soixante, invite à prendre du recul. La distance creusée par les années donne aux œuvres une valeur non seulement artistique mais également historique, comme le mentionne Andréi-Boris Nakov expliquant : « on pourrait, sans risque d'erreur, clore les années soixante par l'un quelconque des fascinants panneaux de Warhol »⁴⁹⁸.

Ces visions historicisantes existent avant 1975 mais sont encore relativement peu présentes. Ce n'est qu'après qu'il commence à être largement dominant dans le corpus établi. Peut-être ce discours prend-il de l'ampleur avant 1975 cependant, le musée Galliera étant en travaux et toute source demeurant introuvable, nous n'avons pu mener d'analyses approfondies pour la saisir.

Dans les articles de presse on s'attache toujours de façon assez longue à la description de la technique des artistes, cependant, on observe un renversement : là où avant la valorisation du discours des artistes primait, désormais c'est la technique picturale qui est le moteur principal de l'habilitation. Après avoir mis longuement en exergue, au cours des années soixante, les discours des artistes Pop'Art, désormais la volonté de restituer une forme de vérité des discours, comme pour Robert Rauschenberg et Andy Warhol, s'incarne uniquement par une rhétorique axée autour de la peinture. En faisant entrer les artistes au musée – et *a fortiori* un grand musée national d'art moderne ou contemporain – c'est désormais leur image de peintre qu'il convient d'habiliter. A ce titre, la remarque de Geneviève Breerette, à l'occasion de l'exposition de Roy Lichtenstein en 1975, est assez symptomatique :

C'est l'occasion en tout cas de corriger l'idée assez sommaire qu'on se fait généralement de lui : celle d'un type-qui-agrandit-des-bandes-dessinées, comme si Lichtenstein, depuis le pop'art, n'avait rien produit de nouveau.⁴⁹⁹

De cette volonté d'habiliter les *pop artists* en tant que véritable peintres, naît un double-discours d'historicisation. Ainsi, d'une part, ceux-ci sont replacés dans l'histoire de l'art américaine, en étant présentés comme la réaction à un art expressionniste abstrait arrivé à ses limites et de l'autre, les artistes sont chacun intégrés à l'histoire contemporaine du retour à la figuration en étant individuellement présentés comme les initiateurs du Pop'Art.

⁴⁹⁸ Andréi-Boris NAKOV, « Andy Warhol, le cri du silence », *XXe siècle*, n°36, juin 1971, pp. 106 – 111.

⁴⁹⁹ Geneviève BREERETTE, « Dessins de Roy Lichtenstein au C N A C : Figures de style et questions d'ordre plastique », *Le Monde*, n°9344, 30 janvier 1975, p. 17.

Ainsi, dans un premier temps, les filiations surréalistes et dadaïstes sont oubliées, et le Pop'Art est replacé dans la suite d'une continuité de la recherche artistique aux Etats-Unis. Dès lors, le discours contestataire sociétal qui fut majoritairement mobilisé par la critique est abandonné au profit d'une rhétorique érigeant les *pop artists* en avant-gardes en réaction non pas contre la société mais contre le monde de l'art. Lichtenstein est de fait présenté comme un artiste qui « a voulu sortir de l'expressionnisme abstrait qui régnait sur le marché américain »⁵⁰⁰ tandis que Johns « avait pris le contrepied de l'abstraction lyrique de Pollock et de de Kooning »⁵⁰¹. Jasper Johns, dont le statut de « néo-dadaïste » n'est plus évoqué, se voit néanmoins présenté en tant que précurseur, ce qui transparaît dans la note de son exposition, dans laquelle la nécessité de présenter une exposition rétrospective de l'artiste est justifiée de la sorte :

Jasper Johns représente l'un des meilleurs exemples, dans l'art américain, du passage entre un Expressionnisme abstrait, délibérément gestuel, pratique par Pollock ou de Kooning, et le Pop'art qui marquera les années soixante par un traitement impersonnel du sujet tiré de la vie quotidienne.⁵⁰²

Cette idée d'artiste-clé, dont les recherches s'intégrèrent voire furent à l'origine d'une période charnière de l'histoire de l'art contemporain, est reprise dans la presse, où l'on parle, entre autres, d'un « mouvement de transition capital entre l'expressionnisme abstrait [...] et le pop'art »⁵⁰³.

Dans le cas de Lichtenstein, c'est davantage son rôle au sein du Pop'Art qui est mis en exergue. Selon un mode de valorisation déjà en place à la fin des années soixante, il est présenté comme le « maître »⁵⁰⁴ ou le « pape »⁵⁰⁵ du Pop'Art, cependant, son rôle au sein de celui-ci apparaît plus spécifique puisque, selon la dépêche de l'AFP publiée pour annoncer son exposition, « Roy Lichtenstein est sans doute le plus connu des artistes américains qui ont lancé le style "pop" »⁵⁰⁶. Cette valorisation par rapport au mouvement permet par la même occasion, à nouveau, de repérer dans la presse un discours sur le Pop'Art qui semble lui aussi faire ses

⁵⁰⁰ Jeanine WARNOD, « Lichtenstein : les fonds de tiroir du pape du Pop'art », *Le Figaro*, 14 janvier 1975, n.p.

⁵⁰¹ Jacques MICHEL, « Monde des arts et des spectacles », *Le Monde*, n°10333, 20 avril 1978, p. 11.

⁵⁰² Alfred Pacquement, Note d'intention pour l'exposition « Jasper Johns » au MNAM du 19 avril au 4 juin 1978. BV AP Johns, Dossier 2, Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky.

⁵⁰³ Dans « Roy Lichtenstein », *L'Humanité*, 7 février 1975, n.p. la même idée est développée dans Geneviève BREERETTE, « Dessins de Roy Lichtenstein au C N A C : Figures de style et questions d'ordre plastique », art. cité.

⁵⁰⁴ Auteur inconnu, « Une exposition », *Le Nouvel Observateur*, 13 janvier 1975, n.p.

⁵⁰⁵ Jeanine WARNOD, « Lichtenstein : les fonds de tiroir du pape du Pop'art », art. cité.

⁵⁰⁶ Dépêche AFP du 16 janvier, BV AP Lichtenstein, Dossier 2, Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky

premiers pas dans l'Histoire. En effet, Otto Hahn, à cette occasion, remarque dans *L'Express* qu'« il y a près de quinze ans, l'Américain Roy Lichtenstein fit scandale en exposant des agrandissements de bande dessinées [...]. Le Pop Art, à l'époque, n'avait pas bonne presse »⁵⁰⁷. Ce faisant, il replace la présentation de Roy Lichtenstein dans un contexte long, quinze ans auparavant, exagérant quelque peu cette durée puisque la première exposition de Roy Lichtenstein, en 1963, avait exactement eu lieu douze ans plus tôt. Otto Hahn amplifie également la portée du scandale ; comme nous l'avons vu, l'exposition de Roy Lichtenstein a été dans l'ensemble très bien reçue par les critiques de passage à la Galerie Sonnabend. Cette remarque de Hahn est intéressante car elle est symptomatique du lien fort pressenti entre l'individu et le groupe : ainsi, si le Pop'Art « n'avait pas bonne presse », ce qui fut avéré avec fracas en 1964, il est logique que Roy Lichtenstein ait fait l'objet d'un scandale. Ainsi, en restaurant la légitimité de Roy Lichtenstein, ses qualités artistiques et son inscription dans un moment décisif de l'histoire de l'art, c'est également le Pop'Art qui est habilité au travers lui, l'artiste permettant d'« éclairer l'ambiguïté de ce courant »⁵⁰⁸.

Dans la continuité de la mise en place d'un discours historicisant, nous notons pour la première fois le recours détaillé aux biographies des artistes au sein des articles de presse. Celles-ci permettent d'articuler la novation picturale menée par les *pop artists* dix à vingt ans plus tôt et de mettre en valeur, en plus de leur place au sein de l'histoire de l'art, leurs qualités esthétiques en revenant sur la genèse de leurs processus créatif. Dans le cas de Jasper Johns, dont le décalage temporel entre la rétrospective et sa dernière exposition parisienne est de seize années, les mots « il y a vingt ans », viennent ponctuer la réception de façon récurrente⁵⁰⁹, insistant sur le temps passé depuis la première exposition de Jasper Johns à Paris et le replaçant temporellement dans l'Histoire.

Ces rétrospectives participent à l'élaboration d'un nouveau discours autour des *pop artists*, les intégrant en tant qu'éléments majeurs de l'histoire de l'art américain, acteurs du renversement crucial provoqué par le retour à la figuration qui fut à l'œuvre au cours des années

⁵⁰⁷ Otto HAHN, « Lichtenstein, ce romantique », *L'Express*, 13 janvier 1975, p. 16.

⁵⁰⁸ Martine PALME, « Roy Lichtenstein L'Amérique au microscope », *Les Nouvelles Littéraires*, 17 février 1975, n.p.

⁵⁰⁹ Jeanine WARNOD, « Lichtenstein : les fonds de tiroir du pape du Pop'art », art. cité. ; Georges RAILLARD, « Le langage de Jasper Johns », *La Quinzaine littéraire*, 1 – 5 juin 1978, n.p. ; France HUSER, « Stars and Stripes », *Le Nouvel Observateur*, 8 au 14 mai 1978, n.p. ; Josette MELEZE, « La relativité matérielle », *Pariscope*, 17 – 23 mai 1978, p. 102 ; Anne TRONCHE, « JASPER JOHNS », *Opus International*, n°68, été 1978, p. 62.

soixante. Par ce remplacement historique, la mise en avant de leurs qualités plastiques et l'abandon de leurs résurgences politiques, les tableaux du Pop'Art sont finalement érigés en œuvres, au sens traditionnel du terme, pavant ainsi la voie à leur consécration officielle : leur entrée dans les collections des musées nationaux.

C. LA MUSEIFICATION DU POP'ART : L'ADMISSION DANS LES COLLECTIONS NATIONALES

En comparaison aux Etats-Unis ou même à d'autres pays européens, la France apparaît en retard en matière d'acquisition d'art contemporain. Outre-Atlantique, dès 1929, le MoMa est inauguré dans le but d'exposer et présenter la création contemporaine, tandis que la question d'une réelle politique d'acquisition de l'art contemporain ne fut considérée en France qu'à partir de 1959, au début du Ministère d'André Malraux, alors premier homme d'Etat chargé des « Affaires culturelles ». Ce n'est par ailleurs que huit ans plus tard, en 1967, avec l'ouverture du Musée National d'Art Moderne / Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (CNAC), que cette volonté politique se traduit de façon concrète. La politique d'acquisition de l'Etat en matière d'art vivant est cependant alors orientée avant tout vers le soutien de la création française, la constitution d'un patrimoine en art contemporain et le rattrapage du retard accumulé par la France sur l'Europe et les Etats-Unis étant considéré secondaire. La remise à niveau fut difficile : les œuvres majeures ayant déjà été acquises par d'autres pays ou institutions et l'insuffisance des budgets rendit difficile l'acquisition d'artistes côtés et notamment des Américains en raison de la forte valeur du dollar. Par ailleurs, plus que d'un problème financier, la France semble avoir pâti de ses structures artistiques trop anciennes, sclérosées par la domination de l'esthétique Beaux-arts conservatrice et leur hostilité à l'innovation⁵¹⁰.

C'est avec le projet du Plateau Beaubourg, qui prend naissance en 1969, que l'acquisition d'art contemporain et *a fortiori* étranger connaît une impulsion nouvelle. Inauguré en 1977, il témoigne de la volonté des institutions de donner de la place à l'art contemporain et bénéficie

⁵¹⁰ Notice « Politiques d'acquisition » dans Emmanuel DE WARESQUIEL (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions, 2001, pp. 5 – 7. De façon plus générale, les informations utilisées en amont et en aval pour ce résumé de la situation des institutions françaises sont puisées de cette somme.

d'une importante collection constituée dès l'élaboration du projet à partir du dépôt de la collection de l'Etat, le Fond National d'Art Contemporain (FNAC).

Le Pop'Art entre alors dans les collections nationales en 1971, un moment qui correspond à la reconnaissance institutionnelle du mouvement puisque vient de se dérouler l'exposition d'Andy Warhol à l'A.R.C., où Robert Rauschenberg fut l'objet d'une exposition deux ans auparavant.

Cependant, en regardant dans le détail les acquisitions du FNAC, nous observons que ce ne sont pas Robert Rauschenberg et Andy Warhol les premiers à être acquis mais Jim Dine en 1971 suivi de James Rosenquist en 1973, Warhol n'étant acheté que l'année d'après et Rauschenberg deux ans plus tard. Roy Lichtenstein fit l'objet d'un achat à l'ouverture du musée en 1977. Seul Tom Wesselmann est absent des collections tandis que celui qui a fait l'objet du plus grand nombre d'acquisition fut un artiste à la notoriété moins houleuse : Claes Oldenburg, pour lequel on recense dix achats sur la période, correspondant tous au moment de son exposition au Centre Pompidou.

Cette entrée dans les collections du Musée National d'Art Moderne, bien qu'assez faible en raison de son caractère tardif, est néanmoins le symbole de l'aboutissement du processus d'habilitation des artistes du Pop'Art. Initiée en 1959 lorsque Leo Castelli envoya Jasper Johns exposer à la Galerie Rive Droite, puis structuré en 1962, avec l'arrivée de la Galerie Sonnabend, qui mit en place un plan de communication solide pour la promotion de ces artistes, la reconnaissance institutionnelle est ainsi complète. Le Pop'Art, entré au musée, devient, au cours des années soixante-dix, objet d'histoire.

CONCLUSION

Cette étude du Pop'Art à Paris, dressant une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines « pop » a permis de révéler les étapes de l'habilitation du Pop'Art et de son extension des cercles privilégiés de l'élite culturelle parisienne vers un public plus large de 1959 à 1978.

L'arrivée des artistes du Pop'Art à Paris a constitué l'étape initiale du processus, dont l'origine fut les expositions ponctuelles et décousues, de 1959 à 1961, des artistes du « néo-dadaïsme » ; Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Les premiers pas de la nouvelle avant-garde américaine furent individuels et leur écho dans la presse fut relativement timide. Leurs expositions furent ordonnées dans un esprit très européen, profondément lié au dadaïsme et au surréalisme, dont le point d'orgue fut l' « Exposition internationale du Surréalisme », à la fin de l'année 1959. Cette présentation très médiatisée, permit aux critiques d'art d'avoir un premier aperçu de l'œuvre des « néo-dadaïstes », dans un contexte surréaliste exacerbé, et ancrant ainsi les artistes, dans un terreau surréaliste européen.

Avec l'arrivée de la Galerie Sonnabend à Paris en 1962, la grille de lecture change et s'organise. L'inauguration de ce nouvel espace avec l'exposition de Jasper Johns puis de Robert Rauschenberg – qui entérine aussitôt la renommée de la galerie au sein du monde de l'art parisien le plus ouvert aux avant-gardes figuratives – donne une identité américaine à la galerie. La presse fut discrète mais enthousiaste face aux propositions de ces artistes et un discours mélioratif commence à se construire, axé, non pas tant sur le surréalisme des artistes que sur leurs qualités avant-gardistes ; qualité technique, insubordination, renversement des idées préétablies, discours social... Robert Rauschenberg se distingue très rapidement dans les comptes rendus critiques comme l'incarnation du renouveau. La Galerie Sonnabend amorce une stratégie de communication qui permet une présentation structurée et linéaire des nouveaux artistes de la figuration américaine mais aussi de faire parler d'eux, par des présentations audacieuses, en rupture avec les expositions précédentes. Ainsi, si la galerie ouvre avec les présentations successives des néo-dadaïstes Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Jim Dine,

celle-ci s'affranchit progressivement du terreau surréaliste et prépare le terrain pour introduire les *pop artists* au public français.

En 1963, au travers d'une exposition collective intitulée « Pop Art américain », Ileana Sonnabend entame sa présentation des artistes américains dans sa galerie parisienne, qu'elle poursuit avec une exposition individuelle de Roy Lichtenstein et Andy Warhol. Ce sont les deux premiers *pop artists* à être présentés à Paris – et en Europe. Leurs expositions, reflet de leur pratique artistique ancrée dans le prosaïque de l'imagerie publicitaire et médiatique, reçoivent un accueil chaleureux, un engouement qui s'exprime également au travers d'eux pour le Pop'Art, qui ne se voit pas dénigrer mais dont l'éloignement concentre au contraire les regrets et déceptions des critiques. Ceux-ci délimitent par ailleurs une grille conceptuelle qui reprend des thèmes utilisés pour Jasper Johns et Robert Rauschenberg tout en en élaborant de nouveaux. Ainsi, le terreau surréaliste n'est pas réactivé tandis que le contenu politique et la qualité d'exégèse du Pop'Art sont investis, au détriment de la qualité plastique et esthétique de l'œuvre qui, mise auparavant en exergue chez Rauschenberg, passe désormais au second plan.

Malgré ces prémices positifs à l'introduction du Pop'Art dans le monde artistique parisien, l'année suivante, au printemps 1964, un véritable scandale crispe la critique autour du Pop'Art. Celui-ci, omniprésent sur la scène artistique internationale au travers de sa présence au Salon de Mai parisien, mais surtout à la Biennale de Venise, se voit véritablement conspuer lorsque Robert Rauschenberg est désigné lauréat du Grand Prix de Peinture. Le Pop'Art, dont la réception était précédemment plutôt confidentielle, éclate désormais au grand jour, ce qui éveille la masse des critiques d'art jusqu'alors restée désintéressée du mouvement américain. Cette victoire cristallise les frustrations et les angoisses des élites parisiennes quant au renversement du statut de Paris, capitale des Arts, au profit de New York. Rauschenberg fixe alors l'acrimonie de la critique : en tant que représentant du Pavillon américain et du « Pop Art Show », il intègre les reproches dirigés à l'encontre du Pop'Art dont on conteste la qualité plastique et du gouvernement américain, accusé de manipulation. Cet amalgame établi entre l'artiste et le collectif, le mouvement, témoigne d'une aspiration du collectif par l'individu.

L'année 1964, par son hypermédiatisation, fut le seul moment de rejet du Pop'Art ainsi que l'unique conjoncture de cristallisation des élites françaises autour d'une peur de la chute de Paris et d'une crise du monde de l'art. Une fois l'évènement passé, les esprits s'apaisent. En

observant les conséquences du scandale de 1964 sur les expositions individuelles de *pop artists* à Paris, il apparaît que ceux-ci ne sont alors pas particulièrement victimes d'une quelconque amertume. Les critiques restent dans l'ensemble enthousiastes cependant un retournement dans leur mode d'appréciation par la critique est identifiable. Ainsi, là où, avant 1964, le Pop'Art était apprécié et son absence déplorée, sa présence au lendemain de la Biennale de Venise devient un motif de dépréciation. Ainsi, l'année 1964 semble être celle où le destin collectif se noue à celui des individus et réciproquement : tout d'abord, le Pop'Art subit les conséquences de l'opprobre jeté sur Rauschenberg, considéré comme le champion du mouvement. Ensuite, l'affiliation à ce groupe s'imisce dans les réceptions personnelles des *pop artists* et, gênant leur réception, s'engage une rhétorique ayant pour objet de désolidariser les artistes du mouvement. Par la suite, dans la deuxième moitié des années soixante, le discours critique évolue : si les artistes sont toujours avant tout célébrés pour leurs qualités d'interprètes de la civilisation moderne et industrielle, petit à petit, un discours sur leurs qualités techniques, plastiques et esthétiques se forge, participant à leur reconnaissance en tant qu'artistes véritables, ce qui amorce leur reconnaissance institutionnelle officielle.

A l'aube des années soixante-dix, Robert Rauschenberg est le premier à entrer au musée. Cette reconnaissance, après le scandale de Venise, est une véritable habilitation et ouvre la voie aux autres artistes du Pop'Art. De fait, après lui, ce sont Andy Warhol, Roy Lichtenstein et finalement Jasper Johns qui sont consacrés au sein d'importantes institutions parisiennes. Cinq expositions en l'intervalle de dix ans, qui nous ont imposé – après l'étude, année après année, du processus d'introduction dans les années soixante – de considérer les années soixante-dix comme un seul et même ensemble qui voit la progressive reconnaissance des artistes du Pop'Art. Ces années se découpent en deux phases quelque peu schématiques, dont la première concerne les expositions du tournant des années soixante-dix, où les organisateurs, comme la critique, s'attachent à revenir sur les débats du passé pour rétablir une sorte de véracité discursive, notamment face au scandale de Venise. A l'occasion de ces expositions, le « Pop'Art » est invoqué par le biais des artistes et fait l'objet d'une définition qui annonce son habilitation. La deuxième phase, prenant corps à partir de la moitié des années soixante-dix au travers des expositions de Roy Lichtenstein et Jasper Johns, les présente comme des contemporains mais plus comme des avant-gardes novatrices. A un moment où les *pop artists* enregistrent une présence de dix à vingt ans sur le sol français, sont organisées des expositions rétrospectives de leur travail. Ces présentations sont l'occasion de replacer les artistes – et par leur biais, le

Pop'Art – dans l'histoire de l'art ; on reconnaît leurs qualités artistiques et par ailleurs, seule leur mise en valeur esthétique est développée tandis que les considérations politiques sont abandonnées. Les discours de valorisation ont pour résultat d'ériger les tableaux du Pop'Art en œuvres, aboutissement de leur « montée en objectivité », tel que le définit Nathalie Heinich⁵¹¹. Les toiles des *pop artists* appartiennent désormais à l'histoire de l'art américain, dans laquelle les artistes sont situés et, ce faisant, placés dans la succession de l'expressionnisme abstrait puis comme les précurseurs du Pop'Art.

Cette habilitation des *pop artists* au singulier et leur intégration aux institutions muséales françaises, ouvre la voie à la reconnaissance du groupe « Pop'Art », qui a lieu dans les années quatre-vingts. Celle-ci se fait progressivement, au travers de l'organisation successive d'expositions importantes ayant pour objet de redéfinir l'art américain récent. Ces expositions ne sont d'abord pas consacrées au Pop'Art mais donnent lieu à des discours de plus en plus positifs à son sujet. Ainsi, l'exposition « Paris – New York », organisée au Centre Pompidou en 1977, grande entreprise comparative sur les deux villes et leurs relations en arts, s'inscrit dans le contexte des rivalités de la décennie passée et axe son propos sur les influences mutuelles des deux écoles.

En 1985, deux expositions importantes d'art américain nous permettent d'étudier le changement progressif de regard sur le Pop'Art. « Cinquante ans de dessins américains 1930 – 1980 », qui a lieu à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts s'inscrit dans la continuité de la présentation de « Paris – New York » en 1977 puisqu'elle prend en considération l'art américain d'avant-guerre et distingue, entre autres, une phase d'avènement de cet art dans les années 1940 puis son explosion des années 1960. Malgré cela, l'exposition laisse une place très limitée au Pop'Art. La même année, « New York 85 », organisée à l'ARCA de Marseille nous permet de saisir autrement la nouvelle manière d'appréhender le mouvement : pour la première fois en France une rétrospective sur l'art américain est présentée en commençant par les années soixante. L'émergence de nouvelles générations artistiques telles que le Bad Painting fait du Pop'Art l'aîné qui ouvre la voie à la création contemporaine, l'avant-garde précurseur, le point d'origine identifié par l'histoire de l'art.

⁵¹¹ Nathalie HEINICH, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 66 – 73.

Trois ans après l'exposition de l'ARCA c'est toujours en région, mais cette fois dans le sud-ouest, au CAPC de Bordeaux, qu'est présentée une nouvelle exposition à l'importance singulière pour le Pop'Art. Il s'agit de l'exposition de la « Collection Sonnabend » qui, si elle ne consacre qu'une petite partie de son objet au Pop'Art⁵¹², semble néanmoins symboliser une réelle acceptation et consécration du mouvement en France, dans la mesure où elle célèbre le couple de galeristes qui l'y a introduit et fait connaître.

A l'issue de ce mémoire, l'analyse des mécanismes de réception et de légitimation des *pop artists* au cours des années soixante et soixante-dix à Paris nous a permis de rendre compte des étapes de leur habilitation et a montré que celle-ci, bousculée seulement par l'indignation de Venise, fut plutôt continue. La reconnaissance de Robert Rauschenberg lors de la Biennale de Venise, si elle semble au premier abord une entrave à la légitimation et l'habilitation du Pop'Art dans les cercles légitimes de l'art, a finalement un rôle d'activation de la réception du mouvement car, au moment de Venise, celui-ci focalisa l'attention générale, d'une manière qu'il n'aurait pas suscitée sans cela. De plus, par la suite, l'adoucissement de la verve des critiques donne lieu à un discours d'habilitation de plus en plus actif, motivé par la volonté de revenir sur les « jugements hâtifs » établis à l'occasion de cet événement.

Par ailleurs, il semble que le destin commun soit lié au destin individuel et l'étude effectuée sur des expositions collectives en fut finalement assez révélatrice dans la mesure où ce n'est généralement pas le groupe d'artistes mais un ou plusieurs individus qui sont mis en valeur par les discours. De même, la reconnaissance du Pop'Art en région avant une habilitation par la capitale est révélatrice de la focalisation des enjeux autour de la perte d'influence de Paris et ses répercussions pour l'habilitation du Pop'Art, qui semble plus apprécié par le public de province, moins touché par les crispations autour du statut de Paris comme Capitale des Arts.

A l'issue de ce mémoire, une fois identifiées les interactions entre l'individu et le groupe et le rôle joué par ce premier dans la reconnaissance du deuxième, le constat livré en 1964 par Jean-François Revel dans *L'œil* en juin 1964, prend un écho particulier :

Tout se passe comme si l'Amérique, qui tient tant à avoir une « école était surtout faite pour produire régulièrement, au contraire, des personnalités fortes et singulières ; Tobey, Pollock, Rauschenberg...⁵¹³

⁵¹² Ils représentent deux salles sur douze, dix artistes sur cinquante-neuf.

⁵¹³ Jean-François REVEL, « XXXIIe Biennale de Venise : triomphe de réalisme nationaliste », art. cité.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1. *L'Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*, avec *The Bed* (1955) de Rauschenberg. Photographie d'Henri Glaeser ; Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky © ADAGP, Paris, 2005..... 37
- Figure 2. *Target* (1958) de Jasper Johns derrière le *Festin* (1959) de Meret Oppenheim lors du vernissage de *L'Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*. Photographie de Roger Van Hecke © Roger Van Hecke..... 37
- Figure 3. *Target*, 1958. Huile et collage sur toile. 91,44 x 91,44 cm Collection de l'artiste 38
- Figure 4. *Pilgrim*, 1960. Huile, crayon, papier, papier imprimé et tissu sur toile avec chaise en bois peinte. 201,30 x 136,84, 47,31 cm. Hamburger Kunsthalle, Collection Onnasch. 39
- Figure 5. Publicité pour la galerie, avec les noms des artistes représentés, parue à l'occasion de Noël dans *L'œil*, n°120, décembre 1964..... 55
- Figure 6. Encart publicitaire pour l'exposition de Roy Lichtenstein à la galerie, en première page d'*Arts*, n°919, 5 – 11 juin 1963. 55
- Figure 7. Vue de l'entrée de l'exposition de Jasper Johns, Galerie Sonnabend, en 1962, depuis la deuxième salle. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation... 58
- Figure 8. Vue de la salle principale de l'exposition de Jasper Johns, Galerie Sonnabend, en 1962, depuis la première salle. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation..... 58
- Figure 9. Affiche de l'exposition Jasper Johns pour la galerie Sonnabend. Dossier d'artiste Jasper Johns Boîte 2 (BV AP Johns), Centre Pompidou-Mnam Cci-Bibliothèque Kandinsky..... 60
- Figure 10. *Charlene* (1954), exposée lors du premier accrochage. Huile, fusain, papier, tissu, coupures de journal, bois, plastique, miroir et métal sur quatre panneaux de carton homasote montés sur bois avec lampe électrique. 226,06 x 284,48 x 8,89 cm. 61
- Figure 11. *Glider* (1962), exposé lors du second accrochage. Huile et sérigraphie sur toile . 244 x 153 cm. 61
- Figure 12. *Monogram* (1955-59), lors du premier accrochage de l'exposition de Rauschenberg à la Galerie Sonnabend, 1^{er} – 16 février 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation..... 62

Figure 13. Vue du deuxième accrochage de l'exposition de Rauschenberg à la Galerie Sonnabend, 20 février – 9 mars 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.	62
Figure 14. Encart publicitaire pour Jasper Johns en première page d' <i>Arts</i> , n°890, 14 – 20 novembre 1962.	67
Figure 15. Robert Rauschenberg au vernissage de son exposition à la Galerie Sonnabend, le 1 ^{er} février 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.	68
Figure 16. <i>Shoe</i> , 1961. Huile sur toile, 162,5 x 131cm.	73
Figure 17. Vue de l'exposition « Pop Art Américain », présentée à la Galerie Sonnabend du 9 au 22 mai 1963. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.	88
Figure 18. Publicité pour l'exposition « Pop'Art Américain » de la Galerie Sonnabend parue dans <i>Arts</i> n°915, 8 – 14 mai 1963.	89
Figure 19. <i>Eddie Diptych</i> , 1962. Huile sur toile, 112 x 81cm.	96
Figure 21. Vue de l'entrée de la galerie Sonnabend, 37, quai des Grands Augustins, avec <i>Bellevue</i> lors de l'exposition « Warhol (Disasters) », Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.	99
Figure 20. Vue de l'exposition « Warhol (Disasters) ». Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.	99
Figure 22. James Rosenquist, <i>Painting for the American negro</i> , 1962. Huile sur toile, 203 x 533.4 cm, National Gallery, Canada.	118
Figure 23. Robert Rauschenberg, <i>Retroactive I</i> , 1964. Huile et sérigraphie sur toile, 213.4 x 152.4 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.	121
Figure 24. Robert Rauschenberg devant l'installation de son exposition au Pavillon américain de la Biennale de Venise.	133
Figure 25. Publicité de Léo Castelli à l'occasion de la Biennale de Venise parue dans <i>L'œil</i> , juin 1964.	135
Figure 26. Caricature issue de l'article de Léonard « Des dollars chez les Doges », <i>France Observateur</i> , 25 juin 1965.	138
Figure 28. Vue générale de l'exposition Claes Oldenburg à la galerie Sonnabend en octobre 1964. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation.	158

- Figure 29. Vue rapprochée des plateaux de viandes exposés en octobre 1964 lors de l'exposition Claes Oldenburg à la galerie Sonnabend. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation. 158
- Figure 30. Vue générale de l'exposition de la série « Flowers » d'Andy Warhol à la Galerie Sonnabend en mai 1965. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation..... 162
- Figure 31. Roy Lichtenstein lors de son exposition à la Galerie Sonnabend du 10 juin au 10 juillet 1965. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation. 163
- Figure 32. Vue sur la deuxième salle de l'exposition Tom Wesselmann ayant eu lieu du 4 novembre au 4 décembre 1966 à la Galerie Sonnabend. Photographie d'Harry Shunk © Shunk-Kender Roy Lichtenstein Foundation. 165

ETAT DES SOURCES

Archives

1. *Dossiers d'artistes Bibliothèque Kandinsky (Musée National d'Art Moderne), Paris*

A. BV AP JASPER JOHNS

Boîte 2 – Presse

- Pierre RESTANY, « Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun », *Cimaise*, n°55, juillet – août – septembre 1961, n.p.
- Otto HAHN, « Jasper Johns : "Je ne suis que du toc" », *L'Express*, 17 – 24 avril 1978, p. 45 ; 47.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Jasper Johns : le jeu des chiffres et des lettres », *Le quotidien de Paris*, 25 avril 1978, n.p.
- Raoul-Jean MOULIN, « La persistance des motifs communs », *L'Humanité*, 2 mai 1978, n.p.
- France HUSER, « Stars and Stripes », *Le Nouvel Observateur*, 8 – 14 mai 1978, n.p.
- Josette MELEZE, « La relativité matérielle », *Pariscope*, 17 – 23 mai 1978, p. 102
- Sabine MARCHAND, « Le porte-drapeau du Pop'art », *Le Point*, n°296, 22 – 28 mai 1978, n.p.
- Georges RAILLARD, « Le langage de Jasper Johns », *La Quinzaine littéraire*, 1 – 5 juin 1978, n.p.

Boîte 2 – Dossier exposition « Jasper Johns » au Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, 19 avril – 4 juin 1978.

Note d'intention, dossier de presse et fiche technique de l'exposition par Alfred Pacquement, commissaire de l'exposition, assisté de Véronique Legrand.

Boîte 2 – Invitations et affiches

- Cartons d'invitation aux expositions de 1959 à la Galerie Rive Droite, 1962 à la Galerie Sonnabend et 1978 au Musée National d'Art Moderne.
- Affiche exposition de 1959, Galerie Rive Droite, Format A2.
- Affiche exposition de 1962, Galerie Sonnabend, Format A2.

B. BV AP JIM DINE

Boîte 1 - Presse

- Catherine MILLET, *Les Lettres françaises*, 19 novembre 1969, n.p.
- François PLUCHART, « Jim Dine aux grands cœurs », *Combat*, le 3 novembre 1970, n.p.
- Auteur inconnu, « RUE MAZARINE », *Le Figaro*, 9 décembre 1970, n.p.
- Jacques MICHEL, « Jim Dine au cœur de sa peinture », *Le Monde*, 9 décembre 1970, n.p.
- Jean-Jacques LEVEQUE, *Les Nouvelles Littéraires*, 10 décembre 1970, n.p.
- Auteur inconnu, « JIM DINE », *Le Figaro Littéraire*, 14 décembre 1970, n.p.
- Catherine MILLET, « Jim Dine », *Les Lettres françaises*, 16 décembre 1970, n.p.
- Auteur inconnu, « SIM DINE », *Le Nouvel Observateur*, 10 avril 1972, n.p.
- Auteur inconnu, « RUE MAZARINE », *Le Figaro*, 12 avril 1972, n.p.
- François PLUCHART, « Jim Dine joue cœur ! », *Combat*, 17 avril 1972, n.p.
- Raoul-Jean MOULIN, *L'Humanité*, 14 mars 1975, n.p.

- Jacques MICHEL, « Le nouveau plaisir de peindre de Jim Dine », *Le Monde*, 29 mai 1975, n.p.

Boîte 1 – Invitations et affiches

- Cartons d'invitation aux expositions de 1969, 1970 et 1972 à la Galerie Sonnabend, 1974 Galerie de Varenne-Jacques Damase, 1975 au Centre Culturel Américain, Galerie Sonnabend et au CAPC.
- Affiche exposition de 1979, Maison de la Culture de Rennes, Format A2.

C. BV AP ROY LICHTENSTEIN

Boîte 2 - Presse

- Auteur inconnu, « Roy Lichtenstein, Bertrand Lavier », *Le Nouvel Observateur*, 13 janvier 1975, n.p.
- Otto HAHN, « Lichtenstein, ce romantique », *L'Express*, 13 janvier 1975, p. 16.
- Jeanine WARNOD, « Lichtenstein : les fonds de tiroir du pape du Pop'art », *Le Figaro*, 14 janvier 1975, n.p.
- Auteur inconnu, « Roy Lichtenstein au Centre national d'art contemporain », Dépêche AFP, 16 janvier.
- Auteur inconnu, « Roy Lichtenstein », *L'Humanité*, 7 février 1975, n.p.
- Bernard TESSEYDRE, « Trois voyageurs téméraires », *Le Nouvel Observateur*, 10 février 1975, n.p.
- Martine PALME, « Roy Lichtenstein L'Amérique au microscope », *Les Nouvelles Littéraires*, 17 février 1975, n.p.

Boîte 2 – Dossier exposition « Roy Lichtenstein, dessins sans bandes » au CNAC, 7 janvier – 17 février 1975.

- Note d'intention et fiche technique de l'exposition par Daniel Abadie et Alfred Pacquement, commissaires de l'exposition.

- Texte « Dessins et desseins de Roy Lichtenstein » par Daniel Abadie et Interview de Roy Lichtenstein par John Coplans pour le catalogue de l'exposition.
- Otto HAHN, « Roy Lichtenstein », *Artpress*, n°15, décembre 1974 – janvier 1975, pp. 4 – 5.

Boîte 1 – Invitations et affiches

Cartons d'invitation aux expositions de 1967 et 1972 à la Galerie Sonnabend, 1975 au CNAC.

D. BV AP ROBERT RAUSCHENBERG

Boîte 1 - Presse

- Alain JOUFFROY, « Rauschenberg ou le déclic mental », *Art Aujourd'hui*, n°38, septembre 1962, pp. 22 – 23.
- Auteur inconnu, « Rauschenberg », parution inconnue, 8 février 1963, n.p.
- René BAROTTE, « Le "pop art" l'emporte sur le vieux Bissière », *L'intransigeant*, 24 juin 1964, n.p.
- Alain BOSQUET, « Désarroi à Venise », *La cote des peintres*, n°18, juillet – août 1964, n.p.
- Edith MANNONI, « L'impossibilité de Rauschenberg », *La cote des peintres*, n°18, juillet – août 1964, n.p.
- Otto HAHN, « L'enfant terrible de New York », *L'Express*, 14 octobre 1968, n.p.
- Jacques MICHEL, « Le monde illogique de Rauschenberg », *Le Monde*, n°7390, 17 octobre 1968, n.p.
- Jeanine WARNOD, « Les « combinaisons » de Rauschenberg », *Le Figaro*, 24 octobre 1968, n.p.
- Christiane DUPARC, « Le grand match contre la laideur », *Le Nouvel Observateur*, 28 octobre 1968, n.p.
- Raymond COGNIAT, *Le Figaro*, 31 octobre 1968, n.p.

- Henri-François DEBAILLEUX, « Rauschenberg de 70 000 à 210 000 dollars », *Libération*, 16 – 17 novembre 1985, n.p.

Boîte 1 - Catalogue

- *Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968*, GAUDIBERT Pierre ed., (cat. expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 10 octobre – 10 novembre 1968), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1968, n.p.

Boîte 2 - Invitations

Cartons d'invitation aux expositions de 1968 à la Galerie Sonnabend et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

E. BV AP JAMES ROSENQUIST

Boîte 1 - Presse

- Marc ALBERT-LEVIN, « A voir », *Lettres françaises*, 9 – 15 mai 1968, n.p.
- Raphaël SORIN, « James Rosenquist : l'art est très laid », *La Quinzaine littéraire*, 15 – 31 mai 1968, n.p.
- Jean - Jacques LEVEQUE, *Les Nouvelles Littéraires*, 9 mai 1968, n.p.
- Jacques MICHEL, « Rosenquist : l'assaut des images », *Le Monde*, n°7258, 16 mai 1968, n.p.

F. BV AP ANDY WARHOL

Boîte 1 - Presse

- Henry CHAPIER, « Les avatars du "pop'art" new yorkais à Paris », *Combat*, 20 mai 1967, n.p.
- François PLUCHART, « L'affrontement des jeunes turcs du pop'art », *Combat*, 22 mai 1967, n.p.
- Auteur inconnu, *Le Monde*, 16 décembre 1970, n.p.

- Monique DITTIERE, « Andy Warhol », *L'Aurore*, 6 janvier 1971, n.p.
- Auteur inconnu, « ANDY WARHOL RETROSPECTIVE », *Le Nouvel Observateur*, 11 janvier 1971, n.p.
- Andréi-Boris NAKOV, « Le cri du silence », *Quinzaine littéraire*, 16 janvier 1971, n.p.
- Auteur inconnu, *Art International*, Vol. XV/2, février 1971, n.p.
- Michel MAINGOIS, « Warhol existe je l'ai rencontré », *Zoom*, n°6, février – mars 1971, pp. 57 – 64.
- Andréi-Boris NAKOV, « Andy Warhol, le cri du silence », *XX^e siècle*, n°36, juin 1971, pp. 106 – 111.
- Jean Claude MEYER, « Andy Warhol et l'arrêt du monde », *XX^e siècle*, décembre 1973, pp. 83 – 87.
- Auteur inconnu, « L'exposition », *L'Express*, 25 février 1974, n.p.
- Auteur inconnu, *Le Point*, 25 février 1974, n.p.
- Auteur inconnu, « Warhol : Mao Tsé-toung », *Pariscope*, 27 février 1974, n.p.
- Auteur inconnu, *Le Nouvel Observateur*, 4 mars 1974, n.p.
- Pierre RESTANY, « MAO A SON IMAGE », *Combat*, 18 mars 1974, n.p.
- Xavier GILLES, « Warhol MAO », *L'œil*, mai 1974, n°226, pp. 26 – 29.

Boîte 1 - Catalogue

- *ANDY WARHOL*, BROWNSTONE Gilbert ed., (cat. expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 16 décembre 1970 – 14 janvier 1971), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1971, n.p.

Boîte 7 - Invitations

Cartons d'invitation aux expositions de 1970 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et 1974 au Musée Galliera.

2. *Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington
D.C*

Alan R. Solomon papers

- Léonard, « Des dollars chez les Doges », *France Observateur*, 25 juin 1964, n.p.
- Photographe non-identifié, « déchargement d'œuvres d'un avion de l'U.S. Air Force pour la 32^e Biennale de Venise », 1964.

Leo Castelli Gallery records

- Lettre d'Ileana Sonnabend à Léo Castelli, 6 juin 1963.

3. *Archives de la critique d'art, Rennes*

Archives Pierre Restany

- Lettre de Pierre Restany à Léo Castelli, 27 décembre 1964, Dossier "Etats-Unis", PREST.XSEU 36/8.

Sources imprimées et audiovisuelles

1. Catalogues d'exposition

- *Robert Rauschenberg*, CORDIER Daniel ed., (cat. expo. Paris, Galerie Daniel Cordier, 27 avril – mai 1961), Paris, Galerie Daniel Cordier, 1961, n.p.
- *Dessins américains contemporains*, LIEBERMAN William ed., (cat. expo. Paris, Centre Culturel Américain, 6 juin – 10 juillet 1962), Paris, Centre Culturel Américain, 1962, n.p.
- *Rauschenberg*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1er – 16 février ; 20 février – 9 mars 1963), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1963, n.p.
- *Jim Dine*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 13 mars – avril 1963), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1963, n.p.
- *De A à Z 1963: 31 peintres américains choisis par the Art Institute Chicago*, MAXON John, SPEYER James ed., (cat. expo. Paris, Centre Culturel Américain, 10 mai – 20 juin 1963), Paris, Centre Culturel Américain, 1963, n.p.
- *Lichtenstein*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 5 – 30 juin 1963), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1963, n.p.
- *Warhol*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, janvier – février 1964), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1964, n.p.
- *XXe Salon de Mai*, DIEHL Gaston, MARCHAND André, TAILLANDIER Yvon ed., (cat. expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 16 mai – 7 juin 1964), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964, 72 p.
- *Four Germinal Painters and Four Younger Artists*, SOLOMON Alan R. ed., (cat. expo. Venise, Pavillon américain de la XXXII^e Exposition Biennale et Internationale d'Art, mai – juin 1964), New York, The Jewish Museum, 1964, n.p.
- *Rosenquist*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 2 – fin juin 1964), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1964, n.p.
- *Claes Oldenburg*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 21 octobre – novembre 1964), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1964, n.p.

- *Andy Warhol*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 12 – début juin 1965), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1965, n.p
- *Roy Lichtenstein*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 10 juin – 10 juillet 1965), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1965, n.p
- *Tom Wesselmann*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 4 novembre – 4 décembre 1966), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1966, n.p.
- *Andy Warhol, The Thirteen Most Wanted*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 27 avril – mai 1967), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1967, n.p
- *Rosenquist*, SONNABEND Ileana ed., (cat. expo. Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 25 avril – mai 1968), Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1968, n.p.
- *Robert Rauschenberg*, DE WILDE Edy ed., (cat. expo. Amsterdam, Stedelijk Museum, 23 février – 7 avril 1968 ; Köln, Kölnischer Kunstverein , 19 avril – 26 mai 1968 ; Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville, 10 octobre – 10 novembre 1968), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1968, 74 p.
- *L'art vivant aux Etats-Unis*, ASHTON Dore ed., (cat. expo. Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 16 juillet – 30 septembre 1970), Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1970, 164 p.
- *Roy Lichtenstein, Dessins sans bande*, ABADIE Daniel ed., (cat. expo. Paris, Centre National d'Art Contemporain, 10 janvier – 17 février 1975), Paris, CNAC, 1975, 99 p.
- *Jasper Johns*, Alfred PACQUEMENT ed., (cat. expo. Paris, 19 avril – 4 juin, Centre Georges Pompidou), Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, 160 p.

2. Presse

Quotidiens

➤ *Le Monde*

- Michel CONIL-LACOSTE, « Dessins américains contemporains », *Le Monde*, n°5426, 29 juin 1962, p. 8.
- Jacques MICHEL, « Rauschenberg », *Le Monde*, n°5618, 8 février 1963, p. 9.
- Auteur inconnu, « JIM DINE », *Le Monde*, n°5654, 22 mars 1963, p. 9.
- Michel CONIL-LACOSTE, « Américains de A à Z », *Le Monde*, n°5707, 24 mai 1963, p. 8.
- Auteur inconnu, « LICHTENSTEIN », *Le Monde*, n°5719, 7 juin 1963, p. 9.
- Michel CONIL-LACOSTE, « A travers les galeries », *Le Monde*, n°5923, 31 janvier 1964, p. 9.
- Michel CONIL-LACOSTE, « Le "Pop" à l'Arbre de Mai », *Le Monde*, n°6018, 22 mai 1964, p. 11.
- Michel CONIL-LACOSTE, « Le sujet d'Oldenburg », *Le Monde*, n°6168, 13 novembre 1964, p. 13.
- Michel CONIL-LACOSTE, « Les ressources sur dessin », *Le Monde*, n°6216, 8 janvier 1965, p. 13.
- Jacques MICHEL, « A travers les galeries », *Le Monde*, n°6329, 21 mai 1965, p. 13.
- Jacques MICHEL, « L'art industriel », *Le Monde*, n°6359, 25 juin 1965, p. 12.
- Jacques MICHEL, « Rive gauche en festival », *Le Monde*, n°6635, 13 mai 1966, p. 13.
- Jacques MICHEL, « Images et modèles », *Le Monde*, n°6790, 11 novembre 1966, p. 13.
- Jacques MICHEL, « Un nouveau circuit commercial pour l'œuvre d'art », *Le Monde*, n°7076, 13 octobre 1967, p. 15.

- Auteur inconnu, « Affiches en tous genres », *Le Monde*, n°7094, 3 novembre 1967, p. 15.
- Jacques MICHEL, « L'Art vivant aux Etats-Unis », *Le Monde*, n°7980, 10 septembre 1970, p. 17.
- Auteur inconnu, « Les petites nouvelles », *Le Monde*, n°8063, 16 décembre 1970, p. 21.
- Jacques MICHEL, « Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris : WARHOL, le pop'art », *Le Monde*, n°8069, 23 décembre 1970, p. 17.
- Geneviève BREERETTE, « Dessins de Roy Lichtenstein au C N A C : Figures de style et questions d'ordre plastique », *Le Monde*, n°9344, 30 janvier 1975, p. 17.
- Auteur inconnu, « Une sélection », *Le Monde*, n°9350, 6 février 1975, p. 21.
- Jacques MICHEL, « UN PEINTRE AMERICAIN AU CENTRE GEORGES-POMPIDOU L'énigmatique Jasper Johns », *Le Monde*, n°10333, 20 avril 1978, p. 11.

➤ *Combat*

- José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, n°79, 5 juin 1961, p. 2.
- Claude RIVIERE, « VIOLENCE ET FRENESIE : Mannoni, Rauschenberg, Chastanet et Cadoret », *Combat*, n°5275, 12 juin 1961, p. 6.
- Auteur inconnu, « Minuterie », *Combat-art*, n°98, 11 février 1963, p. 2.
- Auteur inconnu, « Minuterie », *Combat-art*, n°99 – 100, 6 mai 1963, p. 3.
- Auteur inconnu, « Minuterie », *Combat-art*, n°101, 10 juin 1963, p. 2.
- José PIERRE, « POP ! POP ! POP ! (D'une esthétique des lieux communs) », *Combat-art*, n°102, 1er juillet 1963, p. 2.
- José PIERRE, « POP ! POP ! POP ! (D'une esthétique des lieux communs, II) », *Combat-art*, n°103, 7 octobre 1963, p. 2.
- José PIERRE, « Longue vie au pop ! », *Combat-art*, n°105, 9 décembre 1963, p. 2.
- Claude RIVIERE, « La représentation du quotidien », *Combat*, n°6100, 3 février 1964, p. 9.

- Jean-Albert CARTIER, « Le XX^e Salon de Mai », *Combat*, n°6189, 18 mai 1964, p. 7.
- François PLUCHART, « RAUSCHENBERG », *Combat*, n°6189, 18 mai 1964, p. 7.
- Jean-Albert CARTIER, « La Biennale de Venise livré aux "Yé-Yé" », *Combat*, n°6229, 23 juin 1964, p. 9.
- Jean-Albert CARTIER, « Petite suite et commentaires », *Combat*, n°6225, 29 juin 1964, p. 7.
- François PLUCHART, « Ces mouvements qui sont immobiles », *Combat*, n°6225, 29 juin 1964, p. 7.
- François PLUCHART, « Du turbo-réacteur aux espaces variables », *Combat*, n°6327, 26 octobre 1964, p. 7.
- « Minuterie », *Combat-art*, n°114, 11 janvier 1965, p. 2.
- José PIERRE, « Pour une déclaration sur le droit à l'insoumission dans la peinture contemporaine », *Combat-art*, n°118, 21 juin 1965, p. 2.
- François PLUCHART, « Le tour des expositions et des galeries », *Combat*, n°6536, 28 juin 1965, p. 7.
- François PLUCHART, « Au Salon de Mai l'abstraction est morte », *Combat*, n°6806, 9 mai 1966, p. 7.
- François PLUCHART, « La fièvre monte à Venise », *Combat*, n°6835, 13 juin 1966, p. 9.
- François PLUCHART, « Le Parc, Wesselmann et Bellmer à l'assaut du romantisme pictural », *Combat*, n°6961, 7 novembre 1966, p. 9.
- François PLUCHART, « Conquêtes collectives », *Combat*, n°7245, 30 octobre 1967, p. 11.
- François PLUCHART, « Ambiguïté industrielle de Rosenquist », *Combat*, n°7405, 6 mai 1968, p. 10.
- François PLUCHART, « Les scandales de Rauschenberg », *Combat*, n°7542, 14 octobre 1968, p. 8.
- François PLUCHART, « Klasen a gagné la partie », *Combat*, n°7566, 11 novembre 1968, p. 8.
- Olivier NANTEAU, « Les allusions de Dine », *Combat*, n°7874, 10 novembre 1969, p. 11.

- François PLUCHART, « Un Warhol et demi », *Combat*, n°8229, 21 décembre 1970, p. 10.

➤ *Le Figaro*

- Jeanine WARNOD, « Au Salon de Mai : le "Pop'art" américain et le nouveau style européen », *Le Figaro*, n°6132, 13 mai 1964, p. 20.
- Raymond COGNAT, « La peinture de ces dernières années au bord de la faillite ? », *Le Figaro*, n°6161, 22 juin 1964, p. 22.
- Jeanine WARNOD, « Peinture américaine en Europe », *Le Figaro*, n°6792, 30 juin 1966, p. 16.
- Jean TASSET, « Jasper Johns l'exorciste », *Le Figaro*, n°10943, 16 mai 1978, p. 30.

Hebdomadaires

➤ *Arts. Lettres, spectacles, musique*

- Luce HOCTIN, « JASPER JOHNS », *Arts*, n°707, 28 janvier – 3 février 1959, p. 12.
- Michel RAGON, « L'avant-garde », *Arts*, n°821, 10 – 16 mai 1961, p. 7.
- André PARINAUD, « Un "misfit" de la peinture new-yorkaise se confesse », *Arts*, n°821, 10 – 16 mai 1961, p. 18.
- Michel RAGON, « Plus vrai que nature », *Arts*, n°827, 21 – 27 juin 1961, p. 7.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Dessins américains. Trois générations », *Arts*, n°874, 20 – 26 juin 1962, p. 11.
- Michel RAGON, « L'Amérique à Paris », *Arts*, n°891, 15 – 21 novembre 1962, p. 13.
- Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, n°902, 6 – 12 février 1963, p. 13.

- Jean-Jacques LEVEQUE, « JIM DINE, Accusation du réel », *Arts*, n°908, 20 – 26 mars 1963, p. 13.
- Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, n°916, 15 – 21 mai 1963, p. 12.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « LICHTENSTEIN, Objectivité », *Arts*, n°920, 12 – 18 juin 1963, p. 12.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « WARHOL, L'évènement », *Arts*, n°947, 29 janvier – 4 février 1964, p. 11.
- Michel RAGON, « La peinture américaine n'a pas encore choisi entre Paris et New York », *Arts*, n° 963, 20 – 26 mai 1964, p. 8.
- Pierre RESTANY, « Le Salon de Mai se rajeunit par le reportage et le folklore », *Arts*, n°963, 20 – 26 mai 1964, p. 9.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Pour se rajeunir le Salon de mai fait une cure de pop-art », *Arts*, n°964, 27 mai – 2 juin 1964, p. 8.
- Michel RAGON, « Rosenquist : être peintre c'est combattre la nature », *Arts*, n°966, 10 – 16 juin 1964, p. 8.
- Pierre CABANNE, « A Venise – L'Amérique proclame la fin de l'Ecole de Paris et lance le Pop'Art pour coloniser l'Europe », *Arts*, n°968, 24 – 30 juin 1964, p. 16.
- Michel RAGON, « Les Américains choisissent Kline mort il y a deux ans pour attiser la querelle Paris-New York », *Arts*, n°969, 1er – 6 juillet 1964, p. 8.
- Michel RAGON, « Oldenburg : un art alimentaire », *Arts*, n°978, 28 octobre – 3 novembre 1964, p. 25.
- André PARINAUD, « Depuis quand achète-t-on un tableau ? », *Arts*, n°985, 16 – 22 décembre 1964, pp. 3 – 4.
- Pierre CABANNE, « Comment la France a perdu la première place sur le marché de l'art international », *Arts*, n°986, 23 décembre 1964 – 5 janvier 1965, p. 5.
- Pierre CABANNE, « Les 10 plus grands artistes révélés depuis 20 ans », *Arts*, n°1011, 23 juin – 6 juillet 1965, p. 2 ; 4.
- Pierre RESTANY, « Il manquait l'art électrique ! », *Arts-Loisirs*, n°36, 1er – 7 juin 1966, p. 20.
- Gilbert GATELLIER, « Trois expositions en coup de poing », *Arts-Loisirs*, n°59, 9 – 15 novembre 1966, p. 55.

➤ *Lettres françaises*

- Georges BOUDAILLE, « Inquiétantes explosions », *Lettres françaises*, n°757, 22 – 28 janvier 1959, p. 11.
- Georges BOUDAILLE, « JASPER JOHNS », *Lettres françaises*, n°759, 5 – 11 février 1959, p. 11.
- Georges BOUDAILLE, « Dessins américains contemporains », *Lettres françaises*, n°932, 21 – 27 juin 1962, p. 13.
- Marie-Thérèse MAUGIS, « Rauschenberg », *Lettres françaises*, n° 967, 28 février – 6 mars 1963, p. 13.
- Raoul-Jean MOULIN, « Trente et un Américains », *Lettres françaises*, n°980, 30 mai – 5 juin 1963, p. 11.
- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1012, 16 – 22 janvier 1964, p. 13.
- Georges BOUDAILLE, « Le Pop'art tout nu », *Lettres françaises*, n°1030, 21 – 27 mai 1964, p. 13.
- Georges BOUDAILLE, « Panique à Venise. Le faux dadaïste Rauschenberg couronné au pays du Titien », *Lettres françaises*, n°1035, 25 juin – 1^{er} juillet 1964, p. 1 ; 14 ; 16.
- Marie-Thérèse MAUGIS, « Peinture fraîche », *Lettres françaises*, n°1035, 25 juin – 1^{er} juillet 1964, p. 16.
- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1051, 29 octobre – 4 novembre 1964, p. 15.
- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1080, 13 – 19 mai 1965, p. 14.
- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1085, 17 – 23 juin 1965, p. 11.
- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1157, 17 – 23 novembre 1966, p. 26.
- Jean-Louis MAJEWSKI, « Les affiches pop », *Lettres françaises*, n°1207, 8 – 14 novembre 1967, p. 42.
- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1254, 23 – 29 octobre 1968, p. 26.

- Georges BOUDAILLE, « Robert Rauschenberg, une "évolution éclair" », *Lettres françaises*, n° 1256, 6 – 12 novembre 1968, p. 24.
- Marc ALBERT-LEVIN, « L'art américain peut-il vivre en France ? », *Lettres françaises*, n° 1345, 29 juillet – 4 août 1970, pp. 24 – 26.

Mensuels

➤ *Connaissance des Arts*

- Auteur inconnu, « Ce que vous pouvez voir actuellement à Paris », *Connaissance des Arts*, n°147, mai 1964, p. 53.
- Francis SPAR, « LE POP'ART A PARIS », *Connaissance des Arts*, n°147, mai 1964, p. 61.
- Auteur inconnu, *Connaissance des Arts*, n°148, juin 1964, p. 60.
- Francis SPAR, « ART ET PATRIE », *Connaissance des Arts*, n°150, août 1964, p. 9.
- Auteur inconnu, « Les vingt faits artistiques les plus marquants de 1964 », *Connaissance des Arts*, n°154, décembre 1964, p. 83.
- Auteur inconnu, « Ce que vous pouvez voir actuellement à Paris », *Connaissance des Arts*, n°151, septembre 1964, p. 47.
- Auteur inconnu, « Les vingt faits artistiques les plus marquants de 1964 », *Connaissance des Arts*, n°154, décembre 1964, p. 83.
- Yvon TAILLANDIER, « Les courants actuels – l'avant-garde remarquée par Yvon Taillandier », *Connaissance des Arts*, n°159, mai 1965, p. 33.
- Yvon TAILLANDIER, « Les courants actuels – l'avant-garde remarquée par Yvon Taillandier », *Connaissance des Arts*, n°160, juin 1965, p. 31.
- Jean CLAY, « Revoir Rauschenberg », *Connaissance des Arts*, n°200, octobre 1968, p. 23.

➤ *Galerie des Arts*

- Gérald GASSIOT-TALABOT, « RAUSCHENBERG, la marée de l'objet », *Galerie des Arts*, n°4, février 1963, p. 36.
- Adam SAULNIER, « L'Amérique domine », *Galerie des Arts*, n°9, juillet – août 1963, pp. 61 – 63.
- André PARINAUD, « Paris trahit l'art moderne », *Galerie des Arts*, n°17, juin 1964, pp. 4 – 5.
- Michel RAGON, « Les artistes américains ont coupé les ponts avec l'Europe », *Galerie des Arts*, n°17, juin 1964, pp. 6 – 12.
- Michel RAGON, « Les USA à la recherche d'un art national », *Galerie des Arts*, n°17, juin 1964, pp. 13 – 14.
- André PARINAUD, « Pour une nouvelle aventure », *Galerie des Arts*, n°18, juillet – août – septembre 1964, pp. 8 – 9.
- Pierre RESTANY, « Les biennales contre l'Ecole de Paris », *Galerie des Arts*, n°18, juillet – août – septembre 1964, pp. 12 – 21.
- André PARINAUD, « Le pop art et la santé », *Galerie des Arts*, n°20, novembre 1964, pp. 5 – 6.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Le Tour des galeries », *Galerie des Arts*, n°21, décembre 1964, p. 62.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Le Tour des galeries », *Galerie des Arts*, n°27, juillet – août – septembre 1965, p. 57.
- Pierre RESTANY, « Art contemporain entre deux poles Pop et Op », *Galerie des Arts*, n°30, décembre 1965 – janvier 1966, pp. 25 – 29.
- André PARINAUD, « Rauschenberg : j'accepte le présent sans tricher », *Galerie des Arts*, n°60, novembre 1968, pp. 12 – 13.
- Chantal BERET, « Jim Dine : une histoire de cœur », *Galerie des Arts*, n°80, 15 novembre 1969, p. 7.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Lichtenstein héraut de la bande dessinée », *Galerie des Arts*, n°143, janvier 1975, pp. 40 – 41.

➤ *L'oeil*

- Alain JOUFFROY, « Rauschenberg », *L'œil*, n°113, mai 1964, pp. 28 – 35 ; 68 – 69.
- Sarane ALEXANDRIAN, « Le XX^e Salon de Mai », *L'œil*, n°114, juin 1964, pp. 26 – 33.
- Jean-François REVEL, « XXXII^e Biennale de Venise », *L'œil*, n°115 – 116, juillet – août 1964, pp. 2 – 11.
- Auteur inconnu, « JIM DINE », *L'œil*, n°237, avril 1975, p. 55.
- Auteur inconnu, « PARIS, Jasper Johns », *L'œil*, n°274, mai 1978, p. 82.

➤ *Jardin des Arts*

- Jean DIWO, « Paris, ex-capitale du marché international des œuvres d'art ?... », *Jardin des Arts*, n°51, janvier 1959, pp. 179 – 185.
- Michel RAGON, « L'École de New York », *Jardin des Arts*, n°96, novembre 1962, pp. 53 – 59.
- Michel RAGON, « Le "nouveau réalisme" », *Jardin des Arts*, n°100, mars 1963, pp. 56 – 69.
- Michel RAGON, « L'académisme et l'art d'avant-garde », *Jardin des Arts*, n°115, juin 1964, pp. 22 – 33.
- Jean-Dominique REY, « A Venise : XXXII^e Biennale », *Jardin des Arts*, n°119, octobre 1964, pp. 72 – 73.
- Jean-Dominique REY, « On a vu dans les galeries », *Jardin des Arts*, n°146, janvier 1967, p. 75.
- Jean-Dominique REY, « Robert Rauschenberg », *Jardin des Arts*, n°169, décembre 1968, pp. 64 – 66.

➤ *Cimaise*

- Michel RAGON, « L'art actuel aux Etats-Unis », *Cimaise*, n°3, janvier – mars 1959, p. 29.
- Georges BOUDAILLE, « Dessins américains contemporains », *Cimaise*, n°60, juillet – août 1962, p. 86.
- Michel RAGON, « L'actualité », *Cimaise*, n°62, novembre – décembre 1962, p. 78.
- Gérald GASSIOT-TALABOT, « Rauschenberg », *Cimaise*, n°63, janvier – février 1963, p. 111.
- Dore ASHTON, « Du bouclier d'Achille au Junk-Art », *Cimaise*, n°64, mars – juin 1963, pp. 52 – 73.
- Gérald GASSIOT-TALABOT, « Lichtenstein », *Cimaise*, n°64, mars – juin 1963, p. 103.
- Marc ALBERT-LEVIN, « Le XX^e Salon de Mai ouvert au Yé-Yé pictural », *Cimaise*, n°68, avril – mai – juin 1964, pp. 68 – 73.
- Jean-Robert ARNAUD, « Mise à mort dans Venise la rouge ? », *Cimaise*, n°69 – 70, juillet – octobre 1964, pp. 104 – 105.
- Gérald GASSIOT-TALABOT, « La XXXII^{ème} Biennale de Venise », n°69 – 70, juillet – octobre 1964, *Cimaise*, pp. 106 – 122.
- Gérald GASSIOT-TALABOT, « Warhol », *Cimaise*, n°73, juin – septembre 1965, p. 70.
- Denis MILHAU, « On a découvert l'Amérique », *Cimaise*, n°79, janvier – février – mars 1967, pp. 10 – 33.
- Jean-Jacques LEVEQUE, « Une saison ardente et d'incertitude. Le piéton du ciel », *Cimaise*, n°88 – 89, octobre – novembre – décembre 1968, pp. 93 – 105.
- Grégoire MULLER, « Les galeries d'art forces vives de l'art contemporain X : Galerie Sonnabend », *Cimaise*, n°90, janvier – mars 1969, pp. 26 - 38.

Bimestriels et Trimestriels

➤ *XXe siècle : cahiers d'art*

- Andréi-Boris NAKOV, « Les Américains à Saint-Paul de Vence », *XXe siècle*, n°35, décembre 1970, pp. 139 – 150.
- Jean DYPREAU, « Rauschenberg », *XXe siècle*, n° 21, mai 1963, p. 24.
- « USA Art I », *XXe siècle*, n°40, juin 1973, pp. 63 – 155.
- « USA Art II », *XXe siècle*, n°41, décembre 1973, pp. 63 – 168.

➤ *Opus International*

- Gérald GASSIOT-TALABOT, « paris – galeries 3 », *Opus International*, n°7, juin 1968, p. 83.
- Jean DYPREAU, « Une nouvelle définition du pop'art ou le pop au passé indéfini », *Opus International*, n°15, décembre 1969, pp. 25 – 29.
- Auteur inconnu, « actualités paris I », *Opus International*, n°18, juin 1970, p. 58.
- Jean-Pierre VAN TIEGHEM, « 38 artistes américains déclarent », *Opus International*, n°19 – 20, octobre 1970, pp. 168 – 169.
- Claude BOUYEURE, « Roy Lichtenstein », *Opus International*, n°56, juin 1975, p. 49.
- Anne TRONCHE, « JASPER JOHNS », *Opus International*, n°68, été 1978, p. 62.

3. Essais contemporains

- ASHTON Dore, *La peinture moderne aux Etats-Unis*, Paris, Albin Michel, 1969. 72 p.
- ASHTON Dore, *The New York School : a cultural reckoning*, Berkeley, University of California Press, 1971, 246 p.
- ALLOWAY Lawrence, *American Pop Art*, New York, Collier Books, 1974, 144 p.
- ESTIENNE Charles, *L'art abstrait est-il un Académisme?*, Paris, Editions de Beaune, 1950. 29 p.
- ETIEMBLE René, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964, 376 p.
- GREENBERG Clement « Après l'expressionnisme abstrait », paru en anglais dans *Art international*, octobre 1962 et publié dans Clement Greenberg dir., *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Editions Territoires, 1979, p. 10 – 20.
- GREENBERG Clement, *Art and culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p
- LIPPARD Lucy, *Pop art*, New York ; Washington, Frederick A.Praeger, 1966, 216 p.
- MULLER Joseph-Emile, *L'Art et le non-art*, Paris, Aimery Somogy, 1970, 192 p.
- ROSENBERG Harold, *La tradition du nouveau* (trad. Marchand Anne), Paris, Les Editions de Minuit, 1959 trad. 1962, p. 207 à 218.

4. Témoignages et écrits d'acteurs

- RAGON Michel, *Cinquante ans d'art vivant : chronique vécue de la peinture et de la sculpture 1950 – 2000*, Paris, Fayard, 2001, 509 p.
- RAGON Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Paris, Galilée, 1969, 420 p.

Sources iconographiques

1. Harry Shunk Archive : Shunk-Kender Photography Collection, 1958-1973, Roy Lichtenstein Foundation

- Andy Warhol
- Claes Oldenburg
- James Rosenquist
- Jasper Johns
- Michael Sonnabend
- Pierre Restany
- Pontus Hultén
- Robert Rauschenberg
- Roy Lichtenstein

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie générale

Outils

DELARGE Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*, 2001, Gründ, Paris, 1367 p.

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, 900 p.

DE WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Editions du CNRS, 2001, 658 p.

Méthodologie et épistémologie

1. PRINCIPES GENERAUX DE L'HISTOIRE CULTURELLE

COHEN Evelyne, GOESTCHEL Pascale, MARTIN Laurent, ORY Pascal (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2011, 314 p.

MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain*, actes du colloque organisé par le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 23 – 30 août 2004, Paris, Nouveau Monde, 2005, 436 p.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle* (3^e éd.), Paris, PUF, 2004 rééd. 2011, 127 p.

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Editions du Seuil, 2004, 435 p.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Editions du Seuil, 1997, 455 p.

2. IMAGE ET HISTOIRE : AUTOUR D'UNE HISTOIRE CULTURELLE DE L'ART

BERTRAND DORLEAC Laurence, « L'histoire de l'art et les cannibales » dans *Vingtième siècle : revue d'histoire*, n°45, janvier – mars 1995, Presses de Sciences Po, pp. 99 – 108, 174 p.

BERTRAND DORLEAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge (dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, ENSBA, 1997, 493 p.

HASKELL Francis, *L'historien et les images*, (trad. Alain Tachet, Louis Evrard), Paris, Gallimard, 1993 trad. 1995, 781 p.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, 122 p.

« Image et histoire » dans *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°72, octobre – décembre 2001, Presses de Sciences Po, 192 p.

Ouvrages Généraux

1. HISTOIRE GENERALE DE LA FRANCE ET DES ÉTATS-UNIS

Période 1945 – 1990

BERNARD Mathias, *La France de mai 1958 à mai 1981 : la grande mutation*, Paris, Poche, 2003, 248 p.

L'Histoire au jour le jour 1944 – 1996, Paris, Le Monde – Editions, 1997, 1241 p.

PORTES Jacques, *Histoire des Etats-Unis de 1776 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2010, 408 p.

Années soixante

ABRAMOVICI Pierre, *Le putsch des généraux. De Gaulle contre l'armée 1958 – 1961*, Paris, Fayard, 2011, 373 p.

BERSTEIN Serge, « La France de l'expansion, I. La République gaullienne 1958 – 1969 » t.17 dans *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, Paris, Seuil, 1995, 332 p.

BERTRAND Claude-Jean, « Les années soixante 1961 – 1974 », t.9 de BONNET Jean-Marie, VINCENT Bernard (dir.), *Histoire documentaire des Etats-Unis*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, 216 p.

GILSON Etienne, *La société de masse et sa culture*, Paris, J. Vrin, 1967, 149 p.

KASPI André, *John F. Kennedy : une famille, un président, un mythe*, Paris, Complexe, 2007, 369 p.

VINCENT Bernard (dir.), *Histoire des Etats-Unis*, Paris, Flammarion, 2008, 656 p.

Relations franco-américaines

COSTIGLIOLA Frank, *France and the United States : The Cold Alliance Since World War II*, New York, Twayne, 1992, 316 p.

FRANK Robert, « La société française depuis 1945 : Américanisation, européanisation, mondialisation et identité nationale » in Marcowitz Reiner (dir.), *Nationale Identität und*

transnationale Einflüsse : Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg, Munich, Oldenbourg, 2007, p. 146 – 157, 200 p.

LACORNE Denis, RUPNIK Jacques, TOINET Marie-France (dir.), *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversion*, actes du colloque organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches internationales de la Fondation nationale des Sciences politiques à Paris, 11-12 décembre 1984, Paris, Hachette, 1986, 310 p.

ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Editions du Seuil, 2002, 605 p.

2. HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIALE DE LA FRANCE ET DES ÉTATS-UNIS

Période 1945 – 1990

ATHERTON John, BERNHEIM Nicole, BODY-GENDROT Sophie *et alii*, *Etats-Unis, peuple et culture*, Paris, La Découverte, 2004, 222 p.

BORNE Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945* (3^e éd), Paris, Armand Colin, 1988 réed. 2000, 187 p.

CRUBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France XIXe – XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1974, 454 p.

KASPI André, *Les Américains, 2. Les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Seuil, 2002, 433 p.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Histoire culturelle de la France. 4, Le temps des masses : le vingtième siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1998, 403 p.

MARTEL Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006, 620 p.

Années soixante

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, S.G.P.P., 1970, 304 p.

GERVEREAU Laurant, MELLOR David, *The Sixties : Britain and France, 1962 – 1973 : the utopian years*, Londres, P.Wilson, 1997, 287 p.

Les années pop 1956 – 1968, FRANCIS Mark ed., (cat.expo. Paris, Musée National d'art Moderne Centre Pompidou, 15 mars – 18 juin 2001), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2001, n.p.

SIRINELLI Jean-François, *Les baby-boomers : une génération 1945 – 1969*, Paris, Fayard, 2003, 316 p.

WALLOCK Leonard (dir.), *New York 1940 – 1965*, Paris, Seuil, 1988, 292 p.

Politiques culturelles

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, 462 p.

3. HISTOIRE DE L'ART ET DES MOUVEMENTS ARTISTIQUES

XX^e siècle

HARRISON Charles, WOOD Paul (dir.), *Art en théorie 1900 – 1990* (trad. Anne Bertrand, Anne Michel), Paris, Hazan, 1992 trad. 1997, 1279 p.

LUCIE-SMITH Edward, *L'art aujourd'hui* (trad. Karen Fontanive), Paris, Phaidon, 1977 trad. 1999, 511 p.

SOUTIF Daniel (dir.), *L'art du XXe siècle 1939 – 2002. De l'art moderne à l'art contemporain*, Paris, Editions Citadelles et Mazenod, 2005, 631 p.

L'art des années 60

Le Mouvement Phases : revues, livres, affiches, documents (cat. expo. Nice, Galerie des Ponchettes, 8 septembre – 11 novembre 1972), Nice, Galerie des Ponchettes, 1972, 92 p.

LORIES Danielle, *L'art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck, 1996, 123 p.

The Art of Assemblage, SEITZ William Chapin ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 2 octobre – 12 novembre 1961 ; Dallas, Museum for Contemporary Arts, 9 janvier – 11 février 1962 ; San Francisco, Museum of Art, 5 mars – 15 avril 1962), New York, Museum of Modern Art, 1961, 176 p.

LECOMTE-DEPOORTER Isabelle, *Le pop art*, Paris, Flammarion, 2001, 78 p.

LIVINGSTONE Marco, *Le pop art*, Paris, Hazan, 1990, 271 p.

MILLET Catherine (dir.), *Pop américains*, Paris ; IMEC, Artpress ; 2012, 144 p.

SANDLER Irving, « Pop Art », *American art of the 1960s*, New York, Harper & Row, 1988, pp. 160 – 212, 412 p.

Normes et goûts en art

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, 670 p.

HASKELL Francis, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, (trad. Jacques Chavy, Marie-Geneviève de la Coste-Messelière, Louis Evrard), Paris, Gallimard, 1987, trad. 1989, 510 p.

HASKELL Francis, *La norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre 1789 – 1914* (trad. Robert Fohr), Paris, Flammarion, 1976 trad. 1986, 277 p.

High and Low : Modern Art and Popular Culture, GOPNIK Adam, VARNEDOE Kirk ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 7 octobre 1990 – 15 janvier 1991), New York, MoMa, 1990, 255 p.

LEVINE Lawrence, *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux états-unis* (trad. Olivier Vanhée, Marianne Woollven), Paris, La Découverte, 1988 trad. 2010, 314 p.

MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1999, 125 p.

ROQUE Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2000, 320 p.

Bibliographie spécialisée

Les « avant-gardes » : qui impulse l'art contemporain ?

1. THEORIE ET MOUVEMENTS

BÜRGER Peter, « Fin de l'avant-garde ? », *Études littéraires*, Vol.31, n°2, hiver 1999, pp. 15 – 22.

CABANNE Pierre, RESTANY Pierre, *L'avant-garde au XXe siècle*, Paris, Editions André Balland, 1969, 473 p.

COMETTI Jean-Pierre, « Que signifie la « fin des avant-gardes »? », *Rue Descartes*, n°69, mars 2010, pp. 96 – 107.

DUROZOI Gérard, *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005, 384 p.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855 – 1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2009, 303 p.

POLETTI Federico (dir.), *L'art au XXe siècle. I – Les avant-gardes*, Paris, Hazan, 2006, 383 p.

MARCADE Bernard, *Il n'y a pas de second degré. Remarques sur la figure de l'artiste au XXe siècle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999, 286 p.

MENEGUZZO Marco (dir.), *L'art au XXe siècle. II – L'art contemporain*, Paris, Hazan, 2007, 381 p.

3. ECOLE DE NEW YORK ET ECOLE DE PARIS : LES AVANT-GARDES ENTRE 1945 ET 1980

ASHTON Dore, *American art since 1945*, Londres, Thames and Hudson, 1982, 224 p.

ASHTON Dore, *Peintres modernes des Etats-Unis*, Lausanne, Editions Rencontres, 1971, 72 p.

BERTRAND DORLEAC Laurence, *L'art de la défaite 1940 – 1944*, Paris, Editions du Seuil, 1993, 509 p.

BERTRAND DORLEAC Laurence, *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950 – 1960*, Paris, Gallimard, 2004, 408 p.

CRANE Diana, *The Transformation of the Avant-Garde, the New York Art World, 1940 – 1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p.1 à 17,

GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1983 réed. 1990, 342 p.

PLUCHART François, *Pop art et Cie*, Paris, Martin-Malburet, 1971, 237 p.

SANDLER Irving, *Le Triomphe de l'art américain. 1 : L'expressionnisme abstrait* (trad. Michèle Levy-Bram), Paris, Editions Carré, 1970 trad. 1990, 325 p.

SANDLER Irving, *Le triomphe de l'art américain. 2 : Les années soixante* (trad. Frank Strachitz), Paris, Editions Carré, 1970 trad. 1990, 435 p.

SANDLER Irving, *Le Triomphe de l'art américain. 3 : L'Ecole de New York* (trad. Frank Strachitz), Paris, Editions Carré, 1970 trad. 1991, 295 p.

WALLOCK Leonard (dir.), *New York 1940 – 1965*, Paris, Seuil, 1988, 292 p.

Arshile Gorky : a retrospective, TAYLOR Michael R. ed., (cat. expo. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 21 octobre 2009 – 10 janvier 2010 ; Londres, Tate Modern, 10 février – 3 mai 2010 ; Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 6 juin – 20 septembre 2010), Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2009, 399 p.

EMMERLING Leonhard, *Jackson Pollock 1912-1956 : à la limite de la peinture*, (trad. Schreyer Michèle), Paris, Taschen, 2009, 96 p.

Franz Kline 1910 – 1962, CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn ed., (cat.expo. Rivoli, Castello Di Rivoli Museo d'Arte Contemporaneo, 20 octobre 2004 – 30 janvier 2005), Milan, Skira, 2004, 424 p.

Mark Rothko 1903 – 1970 : a retrospective, WALDMAN Diane ed., (cat.expo. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 27 octobre – 14 janvier 1978), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978, 296 p.

3. LES POP'ARTISTS

ALLOWAY Lawrence, *Lichtenstein*, New York, Abbeville Press, 1983, 127 p.

Andy Warhol, a Retrospective, MC SHINE Kynaston, ROSENBLUM Robert ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 6 février – 2 mai 1989), New York, MoMA, 1989, 479 p.

Andy Warhol : rétrospective, HULTEN Ponthus ed., (cat. expo. Paris, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 21 juin – 10 septembre 1990), Paris, Editions du Centre Pompidou, 1990, 479 p.

BEATRICE Luca, *Mario Schifano: paintings 1960-1966*, Milan, Skira, 2007, 125 p.

BOUNIORT Jeanne, « Le pop'art anglais et le pop'art américain » dans *Actualité des Arts plastiques*, n°49, Centre National de Documentation Pédagogique, 1990, 81 p.

DUBREUIL-BLONDIN Nicole, *La Fonction critique du Pop Art américain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 256 p.

FORGE Andrew, *Rauschenberg*, New York, Abrams, 1969, 230 p.

HASKELL Barbara, *Blam ! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958 – 1964*, New York Whitney Museum of American Art, W. W. Norton & Company, 1984, 160 p.

HICKEY Dave, *Andy Warhol géant*, Phaidon, Paris, 2006, 624 p.

HUNTER Sam, *Tom Wesselmann*, Londres, Academy Editions, 1994, 128 p.

James Rosenquist: a retrospective, BANCROFT Sarah, HOPPS Walter ed., (cat. expo. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 17 octobre 2003 – 4 février 2004), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, 415 p.

Jaspers Johns : an allegory of painting 1955 – 1965, WEISS Jeffrey ed., (cat.expo. Washington, National Gallery of Art, 28 janvier – 29 avril 2007 ; Bâle, Kunstmuseum, 2 juin – 23 septembre 2007), New Haven, Yale University Press, 2007, 276 p.

Jaspers Johns : las Huellas de la memoria, SORIA Martine ed., (cat.expo. Valence, Institut Valencia d'art moderne, 1^{er} février – 24 avril 2011), Valence, Institut Valencia d'art modern, 2011, 257 p.

Jasper Johns : a retrospective, VARNEDOE Kirk ed., (cat. Expo. New York, Museum of Modern Art, 20 octobre 1996 – 21 janvier 1997), New York, MoMA, 1996, 408 p.

JOSEPH Branden Wayne, *Random order: Robert Rauschenberg, artist, and the neo-avant-garde*, Cambridge, MIT Press, 2003, 418 p.

JOSEPH Branden Wayne, «White on White » dans *Critical Inquiry*, Vol. 27, n°1, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, pp. 90 – 121, 168 p.

KELLER Jean-Pierre, *Pop Art et évidence du quotidien : pour une sociologie du regard esthétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, 190 p.

KOTZ Mary Lynn, *Rauschenberg, Art and Life*, Harry N. Abrams, New York, 1990, 352 p.

MAHSUN Carol Anne (dir.), *Pop Art : the critical dialogue*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1989, 244 p.

RATCLIFF Carter, *Andy Warhol*, New York, Abbeville Press, 1983, 128 p.

Robert Rauschenberg combines, DAVIDSON Susan, HOPPS Walter ed., (cat. expo. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 19 septembre 1997 – 7 janvier 1998), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997, 629 p.

Robert Rauschenberg: a retrospective, SCHIMMEL Paul, AMELINE Jean-Paul ed., (cat. expo. New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 décembre 2005 – 2 avril 2006 ; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 21 mai – 4 septembre 2006 ; Paris, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 11 octobre 2006 – 15 janvier 2007 ; Stockholm, Moderna Museet, 17 février – 6 mai 2007), Paris, MOCA/Editions du Centre Pompidou, 2006, 341 p.

ROSE Bernice, *Roy Lichtenstein, The Drawings 1961-1986*, New York, Museum of Modern Art, 1987, 200 p.

Roy Lichtenstein : meditations on Art, MERCURIO Gianni ed., (cat. expo. Milan, Mostra Triennale di Milano, 26 janvier – 30 mai 2010), Milan, Skira, 2010, 371 p.

Roy Lichtenstein, WALDMAN Diane ed., (cat. expo. New York, Guggenheim Museum, 8 octobre 1993 – 16 janvier 1994), New York, Guggenheim Museum, 1994, 393 p.

Sixteen Americans, MILLER Dorothy Canning ed., (cat. expo. New York, Museum of Modern Art, 16 décembre 1959 – 17 février 1960), New York, MoMA, 96 p.

STEALINGWORTH Slim, *Tom Wesselmann*, Abbeville Press, New York, 1980, 321 p.

STICH Sidra, *Made in U.S.A. : an Americanization in Modern Art. The '50s & '60s*, Berkeley, University of California Press, 1987, 280 p.

Time dust, James Rosenquist, GLENN Constance White ed., (cat. expo. Minneapolis, Walker Art Center, 7 mars – 10 mai 1993 ; Hawaï, Honolulu Academy of Arts, 16 juin – 8 août 1993 ; Houston, University of Texas, 10 septembre – 31 octobre 1993 ; Gainesville, University of Florida, 5 décembre 1993 – 6 février 1994 ; Alabama, Montgomery Museum of Fine Arts, 8 mars – 13 juin 1994 ; Alabama, Huntsville Museum of Art, 23 octobre 1994 – 8 janvier 1995 ; Madison, Elvehjem Museum of Art, 4 mars – 30 avril 1995 ; Omaha, Joslyn Art Museum, juillet – août 1995 ; Purchase, State University of New York , octobre 1995 – janvier 1996 ; San Diego, San Diego Museum of Art, 2 mars – 5 mai 1996), New York, Rizzoli, 1993, 180 p.

Tom Wesselmann, ECCHER Danilo ed., (cat. expo. Rome, Museo d'Arte Contemporanea, 8 juin – 18 septembre 2005), Rome, MACRO, 2005, 317 p.

WILMERDING John, *Tom Wesselmann : his voice and vision*, New York, Rizzoli, 2008, 283 p.

Circulations culturelles : le Pop'Art des Etats-Unis vers la France

1. THEORIE

BENAT-TACHOT Louise, GRUZINSKI Serge (dir.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Marne-la-Vallée, Paris ; Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, Fondation Maison des sciences de l'homme ; 2001, 319 p.

CHARLE Christophe, « Le temps des hommes doubles » dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, n°39, janvier – mars 1992, pp. 73 – 85, 701 p.

COOPER-RICHET Diana, MOLLIER Jean-Yves, SILEM Ahmed (dir.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, actes du colloque, organisé par les animateurs de l'École doctorale MIF de l'université de Lyon 3, de l'ENSSIB et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles à l'université Lyon 3, septembre 2003, Villeurbanne, Presse de l'ENSSIB, 2005, 348 p.

LOYER Emmanuelle, TOURNES Ludovic, « Les échanges culturels franco-américains au XIX^e siècle : pour une histoire des circulations transnationales » dans MARTIN Laurent, VENAYRE Sylvain (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain*, actes du colloque organisé par le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 23 – 30 août 2004, Paris, Nouveau Monde, 2005, pp. 171 – 192, 436 p.

ORY Pascal, « "Américanisation" : le mot, la chose et leurs spectres » dans Marcowitz Reiner (dir.), *Nationale Identität und transnationale Einflüsse : Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 2007, pp. 133 – 145, 200 p.

2. LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE FRANCE ET AMERIQUE

MARES Antoine, MILZA Pierre (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, 470 p.

Paris, capitale de l'Amérique : l'avant-garde américaine à Paris 1918-1939, LEVY Sophie ed., (cat. expo. Giverny, Musée d'art américain, 31 août – 30 novembre 2003 ; Washington, Tacoma Art Museum, 18 décembre 2003 – 28 mars 2004 ; Chicago, Terra Museum of American Art, 17 avril – 27 juin 2004), Giverny, Musée d'art américain, 2003, 263 p.

Paris : Capitale des Arts 1900 – 1968, WILSON Sarah ed., (cat. expo. Londres, Royal Academy of Arts, 26 janvier – 19 avril 2002 ; Bilbao, Guggenheim Museum, 21 mai – 3 septembre 2002), Paris, Hazan, 2002, 447 p.

Paris – New York, HULTEN Pontus ed., (cat. expo. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1^{er} juin – 19 septembre 1977), Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, 729 p.

3. PASSEURS CULTURELS

BERTHET Dominique, *Les défis de la critique d'art*, Paris, Editions Kimé, 2006, 120 p.

BLONDET Henri, *Arts : La culture de la provocation 1952 – 1966*, Paris, Tallandier, 2009, 392 p.

Collection Sonnabend : 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend, FROMENT Jean-Louis, SANCHEZ Marc ed., (cat. expo. Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 30 octobre 1987 – 15 février 1988 ; Bordeaux, CAPC, 6 mai – 21 août 1988), Bordeaux, CAPC Musée d'Art contemporain, 1988, 350 p.

DELANOË Nelcya, *Le Raspail Vert, L'American Center à Paris 1934-1994. Une histoire des avant-gardes franco-américaines*, Paris, Editions Seghers, 1994, 271 p.

FEUERHAHN Nelly, *Maurice Henry : la révolte, le rêve et le rire*, Paris, Somogy, 1997, 143 p.

Jasper Johns–35 Years–Leo Castelli, Susan BRUNDAGE ed., (cat. expo. New York, Leo Castelli Gallery, 8 janvier – 6 février 1993), New York, Harry N. Abrams, 1993, 132 p.

MINOLA Anna (dir.), *Gian Enzo Sperone : Torino, Roma, New York, 35 anni di mostre tra Europa e America Vol. 1*, Turin, Hopefulmonster Editore, 2000, 211 p.

VERLAINE Julie, *La tradition de l'avant-garde : les galeries d'art contemporain à Paris de la libération à la fin des années soixante*, thèse de doctorat en Histoire sous la dir. de Pascal Ory, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 2008, 727 f.

Des passeurs vers le public : mécanismes de réception

1. THEORIES ET ENJEUX DE LA RECEPTION

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 1966, 216 p.

CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres : actualités de la recherche en sociologie de la réception des publics*, actes de colloque, CARPO Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, 12 – 14 novembre 2003, Paris, Creaphis, 2006, 285 p.

DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel* (3^e éd.), Paris, Seuil, 1974 rééd. 1993, 228 p.

DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, 390 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics* (2^e éd.), Paris, La Découverte, 2003 rééd. 2009, 126 p.

GOETSCHER Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, actes de colloque, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 24 – 26 janvier 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p.

HASKELL Francis, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions* (trad. Pierre Emmanuel Dautat), Paris, Gallimard, 2000 trad. 2002, 261 p.

2. RECEPTION DU POP ART EN FRANCE AUX ÉTATS-UNIS ET A L'ETRANGER

BELZ Carl, « Pop Art and the American Experience » dans *Chicago Review*, Vol. 17, n°1, 1964, pp. 104 – 115.

IKEGAMI Hiroko, *The great Migrator : Robert Rauschenberg and the global rise of american art*, Cambridge, The MIT Press, 2010, 277 p.

HUYSEN Andreas, « The Cultural Politics of Pop: Reception and Critique of US Pop Art in the Federal Republic of Germany » dans *New German Critique*, n°4, hiver 1975, pp. 77 – 97.

DOSSIN Catherine Julie Marie, « The arrival of Pop art in Europe » dans *Stories of the Western Artworld, 1936 – 1986 : From the "fall of Paris" to the "invasion of New York"*, Ann Arbor, ProQuest, 2008, pp. 120 – 124.

LOBEL Michael, *James Rosenquist : pop art, politics, and history in the 1960s*, Berkeley, University of California Press, 2009, 214 p.

LUTON Françoise, « Art et société dans la Grande-Bretagne des années 1950 – 1960 » dans *Peter Blake et Sergeant Pepper*, Paris, L'Harmattan, 2008, 127 p.

MONAHAN Laurie J., « Cultural Cartography : American Designs at the 1964 Venice Biennale » dans GUILBAUT Serge (dir.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 369 – 416, 420 p.

Robert Rauschenberg Combines, AMELINE Jean Paul ed., (cat. expo. Paris, Musée national d'Art Moderne Centre Pompidou, 11 octobre 2006 – 15 janvier 2007), Paris, MOCA/Éditions du Centre Pompidou, 2006, 341 p.

3. LA MISE EN SCENE DE L'OEUVRE

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, 378 p.

FAUCHEREAU Serge, *Expositions et affabulations*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1992, 215 p.

GOMAA Nabil, *Organisation de l'exposition temporaire dans les musées d'art du XX^e siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la dir. de Jean-Marc Poinot, Université de Haute-Bretagne, 2003, 531 f.

GUILBAUT Serge, *Voir, ne pas voir, faut voir : essais sur la perception et la non-perception des oeuvres*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, 247 p.

HEINICH Nathalie, *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, 220 p.

INDEX

Sommaire.....	5
---------------	---

INTRODUCTION.....	7
-------------------	---

Un objet d'histoire (de l'art) : les avant-gardes américaines.....	9
--	---

Definitions	9
--------------------------	---

Le Pop'Art, avant-garde en temps de crise	11
--	----

Une histoire culturelle de l'art : les expositions pour corpus	14
---	----

Une étude de réception : sources et méthodes.....	17
---	----

L'existence de « passeurs culturels »	17
--	----

Saisir la réception par la presse	20
--	----

Les tableaux : contexte visuel de la réception	21
---	----

De l'arrivée à la consécration : une étude des jalons de la réception.....	24
--	----

PREMIERE PARTIE

Les prémices du Pop'Art a Paris : La timide percée néo-dadaïste	27
---	----

Introduction	29
--------------------	----

Chapitre I – Au tournant des années 60 : émergence du néo-dadaïsme sur la scène artistique parisienne.....	31
--	----

1. Entre « néo-dada » et surréalisme : le flou formel des premières présentations	31
--	----

A. Le mot qui caractérise la chose : « Néo-Dadaïsme », à la croisée des Etats-Unis et de l'Europe	32
--	----

B. 1959 : introduction surréaliste de Jasper Johns et Robert Rauschenberg à la critique parisienne	35
C. 1959 - 1961 : premières expositions personnelles, amorce d'une définition formelle particulière	38
2. « Allier à un esprit dadaïste un grand savoir pictural classique » : enjeux autour de l'arrivée du néo-dadaïsme dans la réception critique.....	42
A. Dadaïsme et surréalisme, ou la notion d'avant-garde	43
B. La difficile définition formelle : Est-ce de l'Art ?	47
C. Jasper Johns, Robert Rauschenberg et la subversion	50

Chapitre II – Vers le Pop'Art : 1962, arrivée de la Galerie Sonnabend, premières inflexions dans les discours 52

1. 1962, « une ère nouvelle pour les rapports de l'art américain avec l'Europe » : l'arrivée des Sonnabend à Paris	53
A. Une nouvelle galerie américaine : Galerie Sonnabend, un passeur culturel majeur	54
B. L'inauguration : l'exposition Jasper Johns et le début de l'« offensive »	57
C. Le lancement : le choc de la double exposition Robert Rauschenberg	60
2. 1963 et l'exposition Rauschenberg : premiers éléments de reconnaissance pour le Pop'Art.....	65
A. Un faible écho pour l'exposition Jasper Johns : le lancement réservé de la galerie	65
B. Le succès de Robert Rauschenberg et l'avènement de la renommée	68
C. Du surréalisme néo-dada vers le Pop'Art	72

DEUXIEME PARTIE

Le « raz de marée » Pop'Art deferle en France	79
Introduction	81
Chapitre III – 1963 : « Longue vie au pop ! », enthousiasmes critiques	83
1. 1963 : le moment « pop »	83
A. L'avant- 1963 : la timide percée du « Pop'Art »	84
B. 1963 : le « Pop Art Américain » s'expose à Paris.	88
C. Une réception discrète pour le Pop'Art.....	91
2. Le « pop artist » à Paris : définitions individuelles	95
A. Expositions individuelles et prise de conscience du Pop'Art.....	95
B. « Comment faire de l'art avec de telles atrocités ? » : Le peintre et le poète, sublimation par la notion d'œuvre	102
C. Le « spectacle d'une culture des masses » : représentations de la vie américaine contemporaine	109
Chapitre IV – 1964 : année de l'explosion « pop »	115
1. Un salon « fortement américanisé » : le XX ^e Salon de Mai.....	116
A. « Nous ne pouvons plus vous ignorer ! » : Le Salon de Mai s'ouvre au Pop'Art.....	116
B. <i>Pop artists</i> et activistes : interpretations par la contre-culture.....	120
C. « Il n'est pas fait pour le peuple » : définition et relecture du Pop'Art par les élites.. ..	123
2. « Les U.S.A sonnent l'hallali » : La Biennale de Venise et le déclenchement des hostilités françaises contre le Pop'Art américain	129
A. « Paris n'est pas mort » : atmosphere de « crise » en 1964.....	129
B. Le scandale des « grandes manœuvres du "Pop'Art" »	132
C. Le « coup de force » : le Pop'Art triomphant et conspué	138

TROISIEME PARTIE

Vers la reconnaissance : La progressive entrée du Pop'Art dans la légitimité.....	145
Introduction	147
Chapitre V – L'après 1964 : reconnaissances individuelles.....	149
1. L'immédiat après-coup : éloignement du Pop'Art.....	150
A. Un basculement dans le rapport au Pop'art	150
B. Double niveau d'interprétation et malaise face au « Pop'Art »	152
C. Vers une habilitation ?	157
2. L'après – 1964 dans les galeries : l'apaisement et l'habilitation.....	161
A. Les <i>pop artists</i> « explorateur[s] de la mythologie moderne » : permanences dans les discours	162
B. Progressive sublimation par la peinture	167
C. Nouvelles valorisations : les Maîtres et champions	171
Chapitre VI – 1968 – 1978 : « Au moment où sonne l'heure de la gloire officielle ».....	176
1. 1968 – 1970 : premières reconnaissances institutionnelles.....	177
A. La « méconnaissance » de certains : positionnement face à la controverse de 1964	177
B. « Permettre de rectifier des jugements hâtifs » : la restitution d'une vérité des discours	181
C. « Le Pop'Art est arrivé à l'heure des bilans » : Habilitation et définitions	185
2. Les années 1970 : L'entrée du Pop'Art dans l'Histoire, processus d'historicisation	189

A. Les expositions de Roy Lichtenstein et Jasper Johns : l'émergence de rétrospectives	189
B. L'entrée dans l'histoire de l'art : les héritiers de l'expressionnisme abstrait à la source du Pop'Art	192
C. La muséification du Pop'Art : l'admission dans les collections nationales	196
CONCLUSION	199
Table des illustrations.....	205
ETAT DES SOURCES	209
Archives.....	210
1. Dossiers d'artistes Bibliothèque Kandinsky (Musée National d'Art Moderne), Paris.....	210
A. BV AP Jasper Johns	210
B. BV AP Jim Dine	211
C. BV AP Roy Lichtenstein	212
D. BV AP Robert Rauschenberg	213
E. BV AP James Rosenquist	214
F. BV AP Andy Warhol	214
2. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C	216
3. Archives de la critique d'art, Rennes	216
Sources imprimées et audiovisuelles.....	217
1. Catalogues d'exposition.....	217
2. Presse.....	219
3. Essais contemporains	230
4. Témoignages et écrits d'acteurs.....	230
Sources iconographiques	231
	257

1. Harry Shunk Archive : Shunk-Kender Photography Collection, 1958-1973, Roy Lichtenstein Foundation.....	231
BIBLIOGRAPHIE	233
Bibliographie générale	234
Outils	234
Méthodologie et épistémologie.....	234
1. PRINCIPES GENERAUX DE L’HISTOIRE CULTURELLE	234
2. IMAGE ET HISTOIRE : AUTOUR D’UNE HISTOIRE CULTURELLE DE L’ART	235
Ouvrages Généraux	235
1. HISTOIRE GENERALE DE LA FRANCE ET DES ÉTATS-UNIS	235
2. HISTOIRE CULTURELLE ET SOCIALE DE LA FRANCE ET DES ÉTATS-UNIS	237
3. HISTOIRE DE L’ART ET DES MOUVEMENTS ARTISTIQUES	238
Bibliographie spécialisée.....	241
Les « avant-gardes » : qui impulse l’art contemporain ?.....	241
1. THEORIE ET MOUVEMENTS	241
3. ECOLE DE NEW YORK ET ECOLE DE PARIS : LES AVANT-GARDES ENTRE 1945 ET 1980.....	242
3. LES POP’ARTISTS	243
Circulations culturelles : le Pop’Art des Etats-Unis vers la France	246
1. THEORIE.....	246
2. LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE FRANCE ET AMERIQUE.....	247
3. PASSEURS CULTURELS	248
Des passeurs vers le public : mécanismes de réception.....	249
1. THEORIES ET ENJEUX DE LA RECEPTION	249
2. RECEPTION DU POP ART EN FRANCE AUX ÉTATS-UNIS ET A L’ETRANGER	249
3. LA MISE EN SCENE DE L’OEUVRE.....	250
	258

Le Pop'Art à Paris a pour ambition de dresser une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines du Pop'Art à Paris entre 1959 et 1978. Par le recours à des sources d'histoire de l'art telles que les tableaux et la scénographie, est restitué ici le contexte visuel de la découverte du mouvement par les élites intellectuelles françaises. Une analyse approfondie de la presse de l'époque complète cette étude de réception, permettant de saisir les moments de crispation et ceux d'engouement, les logiques collectives comme individuelles des différentes étapes de l'habilitation éclair du Pop'Art, dont les artistes sont devenus des « maîtres » en l'espace de dix ans seulement.

Pop'Art – Paris – Réception – Années soixante – Histoire culturelle – Histoire de l'art – Etats-Unis – Critique d'art – New York – Rauschenberg – Fin des avant-gardes

