



HAL
open science

La réception de Jasper Johns par la scène artistique française entre 1958 et 1970

Patricia Ciriani

► **To cite this version:**

Patricia Ciriani. La réception de Jasper Johns par la scène artistique française entre 1958 et 1970. Art et histoire de l'art. 1998. dumas-04480408

HAL Id: dumas-04480408

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04480408v1>

Submitted on 27 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

PATRICIA CIRIANI

LA RÉCEPTION DE JASPER JOHNS
par la scène artistique française
entre 1958 et 1970

Maîtrise d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de M. le Professeur Patrick de Haas
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

1998

PATRICIA CIRIANI

LA RÉCEPTION DE JASPER JOHNS
par la scène artistique française
entre 1958 et 1970

Maîtrise d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de M. le Professeur Patrick de Haas
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

1998

à Patrick, pour son indispensable présence

maman, pour son soutien sans faille

et Laura, qui sait me garder vigilante

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	6
SIGNES CONVENTIONNELS ET ABBREVIATIONS UTILISES	9
INTRODUCTION	10
I. PRÉSENCE DE JASPER JOHNS EN FRANCE	16
I. A/ CHRONOLOGIE DES EXPOSITIONS EN FRANCE	16
I. B/ LES COLLECTIONNEURS DE JOHNS EN FRANCE	61
I. C/ CONTACTS PARTICULIERS NOUES ENTRE JOHNS ET LES ARTISTES FRANÇAIS	67
I. D/ REVUE DE PRESSE FRANÇAISE	72
II. RÉCEPTION PAR LA CRITIQUE	91
II. A/ DANS UNE TRADITION MODERNISTE DE LA PEINTURE	92
II. B/ L'HYPOTHESE DADAÏSTE	95
II. B/ 1) « CONVERSATIONS AVEC MARCEL DUCHAMP »	97
II. B/ 2) LES OBJECTEURS	100
II. C/ L'HYPOTHESE SURREALISTE	103
III. RÉCEPTION PAR LES ARTISTES	114
III. A/ CONDITIONS DE LA RECEPTION DE JASPER JOHNS	116
III. B/ IMPACT DE L'ŒUVRE DE JOHNS	122
III. B/ 1) ATTRAIT/REPULSION VIS-A-VIS DE LA MAÎTRISE TECHNIQUE DE JOHNS	122
III. B/ 2) IMPORTANCE ACCORDEE AUX QUESTIONS JOHNSIENNES	129
III. C/ INFLUENCES PROCHES ET LOINTAINES	138
CONCLUSION	145
BIBLIOGRAPHIE	148
INDEX	160

TABLE DES MATIERES

ANNEXES

ANNEXE I. ENTRETIENS	4
ANNEXE I. A/ ARTISTES	5
JASPER JOHNS	5
PIERRE ALECHINSKY	6
ARMAN	8
BEN	13
DANIEL BUREN	14
LOUIS CANE	20
DANIEL DEZEUZE	21
SIMON HANTAÍ	24
JOEL KERMARREC	25
PETER KLASEN	34
JACQUES MONORY	38
FRANÇOIS MORELLET	43
ROMAN OPALKA	47
DANIEL POMMEREULLE	48
JEAN-PIERRE RAYNAUD	49
PETER STÄMPFLI	50
HERVÉ TÉLÉMAQUE	53
NIELE TORONI	60
BERNAR VENET	61
CLAUDE VIALLAT	65
JACQUES VILLEGLÉ	66
ANNEXE I. B/ CRITIQUES	70
PIERRE DAIX	70
JEAN-LOUIS FERRIER	71
JEAN-MICHEL GOUTIER	74
ALAIN JOUFFROY	75
ALFRED PACQUEMENT	79
JOSE PIERRE	81
MARCELIN PLEynet	82
PIERRE RESTANY	92
ANNEXE I. C/ GALERISTE/COLLECTIONNEUR	100
PHILIPPE DURAND-RUEL	100

ANNEXE II. EXPOSITIONS DE JOHNS EN EUROPE DE 1958 A 1997 101

ANNEXE II. A/ EXPOSITIONS PERSONNELLES	103
ANNEXE II. A/ 1) ANNEES SOIXANTE	103
ANNEXE II. A/ 2) DEPUIS 1970	104
ANNEXE II. B/ EXPOSITIONS DE GROUPE	112
ANNEXE II. B/ 1) ANNEES SOIXANTE	112
ANNEXE II. B/ 2) DEPUIS 1970	119

ANNEXE III. DOCUMENTS D'ÉPOQUE 129

ANNEXE III. A/ COUVERTURE DU CATALOGUE D'EXPOSITION	
<i>LE DESSIN DANS L'ART MAGIQUE, PARIS, 1958</i>	130
ANNEXE III. B/ CARTE DE LA GALERIE CASTELLI	131
ANNEXE III. C/ REVUE BIEF (PARIS), N° 10-11 DE 1959-60	132
ANNEXE III. D/ PHOTOGRAPHIES D'ÉPOQUE PRESENTANT JOHNS ENTOURE D'ARTISTES FRANÇAIS	137
ANNEXE III. E/ ŒUVRE DE JOHNS EN HOMMAGE A DUCHAMP : DECOR DE <i>WALKAROUND TIME</i> (1968)	142

ANNEXE IV. TABLE D'ILLUSTRATIONS 143

ANNEXE IV. A/ RECONSTITUTION DES TROIS PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES DE JOHNS A PARIS (1959, 1961 ET 1962)	144
ANNEXE IV. B/ ŒUVRES DE JOHNS PRESENTEES DANS LES EXPOSITIONS COLLECTIVES LES PLUS REMARQUEES (1958, 1959-60 ET 1961)	150
ANNEXE IV. C/ ŒUVRES D'ARTISTES FRANÇAIS INSPIREES PAR JOHNS	154

AVANT-PROPOS

Le sujet concerne une période qui apparaît suffisamment reculée pour appartenir à l'histoire de l'art, ce qui contribue à sa légitimité universitaire ; par ailleurs, sa relative proximité temporelle et géographique suggérerait l'utilité d'aller directement à la source de l'information, profitant de ce que les acteurs et témoins principaux de cette histoire sont toujours vivants, et parfois, même, bien en verve.

Le choix des artistes français a été fait d'après la connaissance de quelques ouvrages de référence sur les rapports entre les artistes américains et français. Le catalogue de *Paris-New York*, les essais de Pierre Restany, et l'aide de certaines sources historiques sur la période, m'ont fait comprendre l'existence de contacts noués entre les Nouveaux Réalistes et Johns, et l'importance de l'influence du Pop Art en général – dans lequel on a classé Jasper Johns jusques aujourd'hui – sur les artistes regroupés sous le terme de « Figuration Narrative ». Une sélection s'est ensuite opérée de façon nécessairement arbitraire, selon les disponibilités de chacun. Puis, finalement, s'est imposée la volonté d'interroger les différentes tendances artistiques de l'époque autour d'une œuvre qui me semblait constituer un point de rencontre entre des pratiques aussi différentes que celles d'Alain Jacquet, Opalka, Support/Surface, Bernar Venet ou Jean-Pierre Raynaud. D'autres noms sont apparus au fil des lectures ou des rencontres, comme François Rouan qui m'a été suggéré par Viallat, ou encore Bertrand Lavier et François Bauchet, dont certains travaux étaient rapprochés de la démarche de Johns par certains critiques d'art.

Cette étude ne prétend pas être un catalogue exhaustif de toutes les références critiques et plastiques faites à l'œuvre de Jasper Johns en France. Ne cherchant pas à imposer arbitrairement une parenté de Johns

envers ces artistes, j'ai préféré m'en tenir aux propos qu'ils ont tenus dans le temps (rarement en rapport direct à Johns), ou à l'évocation par certains critiques de certaines relations, ainsi qu'à leurs témoignages récents. Ces derniers exigeaient cependant une certaine réserve, étant donné le laps de temps écoulé, qui opère parfois un brouillage de mémoire ou une sélection partielle des informations.

C'est aux artistes qui m'ont généreusement répondu que je dois l'avancement de ce mémoire. Je tiens à remercier particulièrement Roman Opalka, Daniel Buren, Hervé Télémaque et Bernar Venet pour l'intérêt qu'ils ont chacun manifesté à ma recherche ; sans leurs encouragements, j'aurais peut-être manqué de l'assurance qu'il m'a fallu pour mener à bien ce travail, dont le sujet ne s'imposait pas de lui-même.

J'ai toutefois regretté le silence de plusieurs membres importants de la scène artistique de l'époque, notamment Niki de Saint-Phalle (dont le témoignage m'apparaissait essentiel), Raymond Hains, Martial Raysse, François Rouan, Christian Boltanski, César, Jean-Pierre Pincemin, Bernard Rancillac ; Jean-Jacques Lebel, Catherine Millet, Philip Jodidio et Gilbert Lascault.

Je tiens à remercier Valérie Villeglé, qui s'occupe à la fois des archives de Jacques Villeglé et de Niki de Saint-Phalle, pour son assistance très efficace. Grâce à des recoupements faits à partir d'expositions collectives où J. Villeglé était invité en même temps que Johns, j'ai pu retrouver la trace d'expositions oubliées dans les catalogues de Johns, principalement les expositions déroulées en province. Elle m'a également permis de recueillir des renseignements précis sur le *Tir* de Niki de Saint-Phalle de 1961.

Le principal intéressé, Jasper Johns, n'a pu me fournir que de vagues renseignements sur ses rapports avec les acteurs de l'art français de l'époque. Son marchand Leo Castelli ne m'a pas répondu, lorsque je lui

demandais des détails que ses archives avaient forcément en leur possession, comme des documents photographiques et l'adresse d'Ileana Sonnabend à New York. Ce mémoire accuse ainsi un regard très partiel sur la question, formé quasi uniquement à partir de témoignages français. Je tiens à remercier tout particulièrement les écrivains critiques d'art comme Marcelin Pleynet et Alain Jouffroy pour leur bienveillance et leur générosité vis-à-vis de mes requêtes, tout comme Jean-Louis Ferrier et Pierre Restany qui m'ont communiqué quantité de détails importants sur la période.

Quant au corps du sujet, sa division en trois parties suit les trois temps distincts de la réception d'une œuvre, quelle qu'elle soit : sa *vision*, à l'occasion d'expositions ; sa *perception* par tous les publics proches de l'actualité artistique, et sa *diffusion* par la critique, qui s'en fait l'écho et parfois étend le phénomène à l'histoire de l'art faite ou à faire ; enfin, la *réaction* des artistes par les moyens plastiques qui leur sont propres. J'ai voulu traiter avec prudence de cette notion d'« influence », que rejettent violemment les artistes la plupart du temps ; si certains rapprochements ont pu se faire, pour paraître aujourd'hui communément admis, cette étude espère montrer combien les idées de filiation et de proximité entre les artistes continuent à être débattues, et combien, finalement, une même œuvre permet un éventail contradictoire de réponses données par ceux qu'elle concerne souvent indirectement.

J'ai préféré limiter cette recherche à certains éclaircissements sur les rapports entretenus par certains artistes français les plus marquants de la période avec Jasper Johns et son œuvre. Le lecteur ne trouvera pas ici une étude approfondie sur l'apport réel de Johns à l'art français, que permettrait une réflexion personnelle prolongée dans le temps, aidée de recherches plus poussées, et qui reste à faire.

SIGNES CONVENTIONNELS ET ABREVIATIONS UTILISES

* : traduction établie par nos soins

Citations en italiques : extraits des entretiens recueillis et retranscrits in extenso en Annexe I. (2^e volume)

[introuv.] : introuvable, même à la Bibliothèque Nationale.

[inc.] : donnée inconnue, malgré nos recherches.

[n. c.] : non consulté.

[n. p.] : non paginé.

Catalogue MoMA 1996 : *Jasper Johns : A Retrospective*, catalogue, New York, Museum of Modern Art, 1996.

Catalogue Paris 1978 : *Jasper Johns*, catalogue, Paris, Centre national d'art et de culture, Musée national d'art moderne, 1978.

MAM VP : Musée d'art moderne de la Ville de Paris (11, avenue du Président Wilson, 16^{ème}).

ARC : Animation. Recherche. Confrontation. (sis au MAM VP).

MNAM : Musée national d'art moderne, Paris (sis au Centre Georges Pompidou à partir de 1976).

MoMA : Museum of Modern Art, New York.

Les références de catalogues et ouvrages divers qui font déjà partie de la bibliographie générale sont indiquées en abrégé, en ne mentionnant que l'auteur, le titre et la date de l'ouvrage, ainsi que les pages concernées par les citations. Les références sont complètes quand il s'agit d'ouvrages dont le sujet est trop éloigné du sujet de ce mémoire.

De même, les œuvres de Johns sont mentionnées avec leur date d'exécution uniquement, lorsqu'elles sont déjà reproduites et détaillées en annexe.

INTRODUCTION

Si la grande rétrospective de l'artiste américain Jasper Johns qui vient d'avoir lieu au Museum of Modern Art de New York en 1996-1997, a eu un écho relativement important en France, où elle a fait notamment la couverture d'une revue « grand public », et l'objet de quelques articles¹, cette exposition a cependant circulé jusqu'à Cologne sans passer par Paris. Pour trouver une rétrospective sur Johns de cette ampleur dans une institution française, il faut remonter à 1978, soit vingt ans après que la première exposition personnelle de l'artiste chez Leo Castelli lui assura un succès fulgurant à New York ; une rétrospective qui n'a pu alors voir le jour à Paris que dans la forme donnée par le Whitney Museum of Art de New York, qui l'a ensuite faite circuler telle quelle dans plusieurs grandes villes d'Europe². Malgré des échos unanimement favorables dans la presse française, et l'opportunité, en 1978, d'une telle exposition succédant d'un an celle, très documentée, de *Paris-New York : 1908-1968* – où figurait en bonne place Jasper Johns avec trois œuvres importantes³ – il faut remarquer que chacune de ces circonstances propices n'ont pas su générer en France un intérêt durable et spécifique – telle que l'œuvre de Johns a pu susciter ailleurs en Europe, et cela dès les années soixante –, pas plus qu'elle n'y a provoqué d'exégèse importante.

¹ *Beaux-Arts* (Paris), novembre 1996 a fait sa couverture sur une cible de Johns, avec un article de dix pages par Eric de Chassey ; un article détaillé est paru dans *Le Journal des Arts* (Paris), n° 29, octobre 1996, p. 11, avec une interview de Kirk Varnedoe, le conservateur en charge de l'exposition ; *Connaissance des Arts* a juste publié une notice en novembre 1996, et *Art Press* un article de deux pages en décembre 1996.

² L'exposition *Jasper Johns*, aux galeries contemporaines (actuelle Galerie Sud) a reçu en quarante jours d'exposition, du 19 avril au 4 juin 1978, 12 837 visiteurs seulement, soit 321 visiteurs par jour. Statistiques communiquées directement par le Centre Georges Pompidou.

³ *Target with Plaster Casts*, 1955 ; *Flag*, 1958, et *Painted Bronze (Savarin)*, 1960. L'exposition *Paris-New York 1908-1968* a eu lieu à la Grande Galerie du 5ème étage du 2 juin au 19 septembre 1977, et a bénéficié de 132 205 visiteurs, soit 1 392 visiteurs par jour. Ce chiffre est à comparer avec ceux, largement supérieurs, des autres expositions *Paris-Berlin* (1978, 407 524 visiteurs, soit 4 035 visiteurs par jour), *Paris-Moscou* (1979, 425 013 visiteurs), *Paris-Paris* (1981, 473 103 visiteurs). L'« effet Beaubourg » n'a commencé

Pourquoi s'intéresser à un peintre si peu étudié dans ce pays ? Jasper Johns est un artiste que la postérité n'a retenu qu'en tant que « précurseur du Pop Art » ; ses recherches formelles l'ont pourtant placé à la lisière entre l'expressionnisme abstrait, issu d'une tradition moderniste et surréaliste, et la ligne directrice « froide », à résonance conceptuelle, qui a marqué tous les mouvements d'avant-garde des années soixante. Il s'agit donc pour nous, modestement, d'essayer de mieux comprendre les mécanismes qui ont permis un tel partage des influences, et de vérifier si sa « cuisine » formaliste⁴ n'aura eu aucun impact auprès des générations d'artistes qui ont marqué de leur pratique la France depuis les années soixante. Cette étude a dû se restreindre à la seule période des années soixante et au seul domaine français, mais une évolution des opinions est esquissée au fil de son développement, et quelques rappels sont donnés concernant le rôle actif d'autres pays européens, dans l'idée d'une interdépendance obligée de ces facteurs historiques et géographiques.

Si nous voulons nous intéresser à la réception de cette œuvre en France, il nous faut nous interroger sur ces occasions manquées, et nous préoccuper de la très faible représentation de Johns dans les musées français, malgré l'importance qu'il a indéniablement acquise dans l'histoire de l'art occidental. Était-il déjà trop tard, en 1978, pour que le milieu de l'art français s'intéresse véritablement à Johns ? La France a-t-elle manqué Jasper Johns ?

Cette étude se propose de soulever les liens et les influences d'ordre esthétique ou conceptuel qui ont pu s'établir entre Jasper Johns et ses contemporains du milieu de l'art français. La période considérée commence en 1958, date de la première apparition de Johns à la Biennale de Venise où il a été remarqué pour la première fois par les Européens, et notamment par

vraiment à se faire sentir, semble-t-il, qu'à la deuxième année d'exercice : l'exposition inaugurale *Duchamp*, du 2 février au 2 mai 1977, n'a accueilli que 1 201 visiteurs par jour.

Pierre Restany, Jean Larcade et Michel Ragon, pour s'achever à la fin de la décennie des années soixante, couvrant ainsi les débuts de la carrière de l'artiste, et les quelques expositions, personnelles et collectives, dans les galeries, qui marquent des repères dans la réception française de son œuvre. La limite de 1970 pourra sembler quelque peu arbitraire, elle permet toutefois de donner une première approche à un sujet qu'il serait nécessaire d'étendre à une étude plus approfondie comprenant toute la carrière de Johns, et à l'Europe entière comme aires d'impact.

Les expositions sont des indications précieuses sur la circulation et la diffusion des œuvres entre Paris et New York ; elles ne suffisent cependant pas à nous assurer de la réalité des rencontres des artistes avec l'œuvre de Johns. Il a souvent été nécessaire de pallier la rareté des documents sur le sujet, en suivant les éléments apportés par une petite enquête menée auprès des acteurs de l'époque, artistes ou critiques d'art, dont l'intégralité figure en annexe.

Cette recherche, qui ne prétend pas à l'exhaustivité, est le fruit de multiples contradictions, dont la notion d'« influence » n'est certes pas la moindre. Les artistes ont en effet rarement reconnu une influence à l'époque où elle a pu se produire ; il est par conséquent tentant de faire appel à des témoignages plus récents, ou à des textes de critiques qui s'en faisaient les porte-parole. Ce détour permet parfois une meilleure objectivité, mais il nous contraint à un accès indirect à cette « vérité immédiate » que l'historien serait bien en peine de trouver.

La présence de Jasper Johns en France doit se mesurer avant tout à l'aune des expositions, individuelles et collectives, auxquelles il a participé ; celles-ci seront donc étudiées avec le maximum de détails, de même que les échos que son travail a suscités dans la presse au fil de la décennie considérée, les collectionneurs qui se sont très tôt intéressés à son travail, et les contacts que Johns a pu avoir avec certains artistes français.

⁴ Voir les propos de Buren en Annexe I. A/, dans l'entretien qu'il nous a accordé.

En second lieu, nous étudierons plus en profondeur les chemins parfois divergents empruntés par la critique d'art de l'époque pour accéder à l'œuvre de Johns. Cette critique a ainsi établi des rapprochements entre l'œuvre de Johns et quelques maîtres de l'histoire de l'art moderne français et européen, qui ont initié trois tendances majeures : l'« explicite mise en évidence des qualités techniques spécifiques au matériau pictural »⁵ renvoyant à toute une tradition moderniste ; la distance, l'ironie, et l'emploi d'objets du quotidien évoquant l'héritage de Marcel Duchamp et du dadaïsme ; les jeux constants entre la peinture et le langage, et la profondeur conceptuelle qui en découle rappelant les expériences de René Magritte et du surréalisme. Nous analyserons ici leurs commentaires, tout en les mettant en perspective avec leurs éventuels revirements ou évolutions d'opinion.

En dernier lieu, nous verrons quelle part d'influence ont pu se reconnaître les artistes français à travers l'œuvre de Jasper Johns. Cherchant à éviter un trop grand aléatoire dans le choix des artistes considérés, ce dernier a été fait au vu de la disponibilité des documents et de l'activité féconde reconnue à ces artistes. Sont donc présents dans cette enquête certains membres des quelques mouvements artistiques majeurs nés au cours des années soixante, comme le Nouveau Réalisme, la Figuration Narrative, B.M.P.T., Support/Surface, ainsi que certaines individualités artistiques affirmées dans le milieu de l'art français, dont le regard vis-à-vis de Johns nous a semblé significatif.

Cette étude aurait alors pour ambition de montrer certaines connivences avec l'œuvre de Johns qui n'ont pas encore été explorées, tout en relativisant l'impact qu'a pu avoir non seulement Jasper Johns mais aussi toute l'avant-garde américaine auprès des Français, dont on entend trop

⁵ Marcelin Pleynet, « Jasper Johns et Rauschenberg », dans « Jasper Johns (Rauschenberg, Duchamp, Cage et la peinture) (1985) », in *Les Etats-Unis de la peinture*, 1986, p. 125.

souvent qu'ils en ont fait une référence essentielle. Il s'agit également de dégager une chronologie montrant une évolution entre la fin des années cinquante, consacrée en France à la reconnaissance exclusive de l'École de Paris, jusqu'au milieu des années soixante qui commencent à accepter l'importance de l'art américain. Jasper Johns a-t-il manqué à la France ? Quels bénéfices peuvent être gagnés de part et d'autre, dans cette confrontation a posteriori ?

Si les analyses d'éminents commentateurs, rassemblées ici pour la première fois autour de l'œuvre de Johns, nous amenaient à réviser certains jugements un peu hâtifs qui considèrent ce dernier avant tout comme un précurseur du Pop Art, et nous forçaient à reconsidérer sa place dans l'histoire de l'art, voire à suggérer des réseaux d'influence négligés auparavant, notre effort n'aurait pas été vain.

I. PRESENCE DE JASPER JOHNS EN FRANCE

I. A/ CHRONOLOGIE DES EXPOSITIONS EN FRANCE

Une vingtaine d'apparitions de Jasper Johns ont pu être répertoriées en France, dont une majorité ont eu lieu dans un cadre collectif élargi souvent à ce qu'il est convenu d'appeler le Pop Art. Johns n'a ainsi bénéficié que de trois expositions personnelles à Paris, en 1959, 1961 et 1962-63. Il est remarquable de constater que, si parmi ces trois occasions données d'observer un parcours conséquent de l'artiste, aucune n'a suscité un intérêt démesuré, le succès de Johns a probablement commencé véritablement lorsque son ami Robert Rauschenberg gagne le grand prix de la Biennale de Venise, en 1964, et commence à inquiéter plus sérieusement le milieu de l'art français, en forçant son attention sur l'art américain. Parallèlement, l'assimilation définitive de Johns au courant du Pop Art en général lui a valu de figurer dans plusieurs manifestations d'importance de Paris : 18^e, 20^e et 21^e Salons de Mai, 2^e Biennale de Paris, *L'art du réel* au Grand Palais...

Bernard Ceysson a bien décrit en 1978 les différents temps de la réception de l'art américain en France, dont la Biennale de Venise de 1964 aura marqué de façon indélébile l'opinion publique :

Pour résumer, la divulgation de l'art américain en France a connu trois phases : l'indifférence d'abord, le dénigrement et le refus ensuite, l'idôlatricie enfin... (...) On n'a rien expliqué en se délectant à faire seulement ressortir le nationalisme parfois forcené, en tous cas aberrant qui marque les relations artistiques Paris-New York et le discours sur l'art américain en France et sur l'art français aux Etats-Unis. (...) Il faut rappeler tout d'abord que l'art américain n'a pas été comme trop on l'affirme maintenant, exclu des cimaises françaises, mais au contraire à maintes reprises présenté à Paris voire en province.⁶

⁶ Bernard Ceysson, « A propos de la divulgation en France de l'art américain », in *L'art américain dans les collections privées françaises*, catalogue, Lyon, Espace lyonnais d'art contemporain, 1978, n. p.

Un regard sur la liste des expositions de Johns en France suffit pour confirmer que cette dernière assertion ne concerne guère Johns, au cours des années soixante.

Pour ce qui est de la première vague d'expositions en France – dans un contexte difficile pour sa peinture qui vient tout juste, en 1958, de recevoir sa consécration à New York – Johns la doit principalement à deux personnages influents dans le milieu parisien, Pierre Restany et Marcel Duchamp. Si l'enthousiasme et le zèle paraissent compréhensibles de la part de Restany, qui entendait ainsi donner un élargissement et une visée internationale au concept de « nouveau réalisme » et au groupe français qui le représentait, l'application qu'a mise Duchamp à introduire Johns dans la famille surréaliste est, elle, tout à fait remarquable.

La United States Information Agency a bien évidemment servi d'intermédiaire puissant pour favoriser la présence des Américains sur le territoire européen, de même que la galerie new-yorkaise Leo Castelli favorisait la diffusion de ses protégés en Europe⁷. La France faisait partie de son objectif, mais elle restera relativement à l'écart des grandes expositions collectives qui circulent dans les années soixante et soixante-dix.⁸

1) Paris, 21 octobre – 20 novembre 1958 : exposition collective *Le dessin dans l'art magique*, à la galerie Rive Droite (23, Faubourg Saint-Honoré, 8ème)⁹.

⁷ Voir la carte émanant de la galerie qui montre les capitales européennes participant à la propagation de ses artistes, en Annexe III. B/ p. 131.

⁸ Voir la liste des expositions en Europe, Annexe II. pp. 101-128.

⁹ Les adresses des galeries sont indiquées quand nous en avons eu l'information, surtout pour les années soixante, afin de donner une précision sur le quartier de ces lieux qui ont pour la plupart disparu aujourd'hui.

Organisation : La galerie est tenue par Jean Larcade. Le catalogue ne donne pas d'indication sur les organisateurs de l'exposition, qui semble tout de même avoir été réalisée en hommage à Marcel Duchamp, si l'on en croit le petit dessin en couverture :

HOM - I - DOM - PLU - RA - FRO -

MAGES

Marcel Duchamp¹⁰

Ou peut-être était-ce seulement un calembour de Duchamp qui ornait la page de couverture ?

Artistes invités : Nous n'avons pas d'indice expliquant pourquoi Johns est le seul Américain, avec Mark Tobey, à avoir été convié à cet important rassemblement de dadaïstes et de surréalistes, parmi lesquels André Breton est notablement absent. Voici la liste donnée par le catalogue :

Marcel Duchamp, Arp, Yves Tanguy, Picasso, Braque, Miró, Matta, Chagall, Wols, Matisse, Masson, Léonor Fini, André Verdet, Dominguez, Max Ernst, Salvador Dali, Victor Brauner, Magritte, Man Ray, Picabia, Dubuffet, Schwitters, Tobey, Mathieu, Jasper Johns, Bryen, Paul Klee, H. Michaux, Marie Laure, Marcel Polak.

Catalogue : brochure.

textes : poèmes d'André Verdet et Henri Michaux.

format : 32 cm.

nombre de pages : 4.

Œuvre : D'après la liste des exposants, Johns était représenté par un dessin, dont les caractéristiques ne sont pas précisées. D'après le souvenir de Pierre Restany, il s'agirait d'un « Alphabet blanc sur blanc »¹¹.

Réception : quasiment nulle, d'après Pierre Restany, visiteur de l'exposition¹² ; aucun article n'est parvenu à notre connaissance pour démentir ses dires récents.

Est-ce Duchamp qui a recommandé Johns, comme il le fera l'année d'après pour *E.R.O.S.* ? D'après le souvenir qu'en a gardé Restany, ce

¹⁰ Dessin reproduit en Annexe III A/ p. 130.

¹¹ Voir entretien avec Restany du 31 octobre 1997, Annexe I. B/. p. 94.

serait probablement lors de la première rencontre de Larcade avec Leo Castelli, à la Biennale de Venise de 1958, et un peu plus tard, lors de leur seconde rencontre privée, que Castelli aurait confié ce dessin à Larcade, qui, même s'il s'agissait d'un dessin, devait déjà se monnayer relativement cher. Cette petite participation de Johns montre l'empressement de Larcade et de Castelli à l'exposer à Paris. Pierre Restany nous a confirmé l'engagement de Larcade, qui pouvait aller jusqu'à proposer des artistes lui-même à ceux qui organisaient une exposition dans sa galerie.

Cela dit, Larcade ne faisait que recevoir les exposants ; peut-être est-ce Duchamp qui a donné un avis favorable à Johns, dont il avait pu entendre parler à New York, à l'occasion de sa première exposition personnelle chez Leo Castelli (du 20 janvier au 8 février 1958) qui avait fait grand bruit (notamment la couverture du numéro de janvier de *Art News*).

Ces spéculations ne retirent rien à l'extraordinaire événement que constitue cette présence du jeune artiste au sein de la famille surréaliste à laquelle plusieurs critiques le rattacheront par la suite.

2) Paris, 16 janvier – mars 1959 : exposition individuelle Jasper Johns, à la Galerie Rive Droite (23, rue du Faubourg Saint-Honoré, 8ème).

Organisation : Jean Larcade a contacté Leo Castelli à la suite de la Biennale de Venise dans le but d'organiser une exposition dans sa galerie :

« Nous étions en juin [1958], Larcade prit sa décision en un instant. Il irait dès le début de la saison d'automne à New York pour voir Jasper Johns¹³ et fixer avec Castelli les conditions d'une exposition du jeune artiste dans sa galerie parisienne. C'est ce qu'il fit. »¹⁴

¹² *Idem.*

¹³ Interrogé à ce sujet, Jasper Johns ne se souvenait pas d'avoir rencontré Larcade. Voici ce que dit sa lettre du 16 octobre 1997, publiée en Annexe I, p. 5 : « *I had no involvement in the 1959 exhibition at Galerie Rive Droite. The arrangements were made between Jean Larcade and Leo Castelli. (...) I think that I first met Jean Larcade when I went to Paris in 1961. It may be at that time also that I met Pierre Restany. I can't really remember.* »

¹⁴ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 15.

Catalogue : aucun à notre connaissance.¹⁵

Œuvres : neuf peintures : deux drapeaux, *Flag*, 1954-55, *Flag on Orange Field*, 1957 (appartenant alors à la collection Sonnabend ; dans la collection Ludwig depuis 1976) ; trois cibles (peut-être la *Green Target*, 1955, exposée à la Biennale de Venise de 1958, et une au moins des cibles aux plâtres moulés ; deux séries de nombres, *White Numbers*, 1958 et *0 Through 9*, 1958 ; deux toiles dans les tons *gray* (gris), *Canvas*, 1956 (que Johns appelait encore *The Window*, et qui est demeurée dans sa collection personnelle) et *Gray Rectangles*, 1957 (collection Victor W. Ganz). Le carton d'invitation reproduisait en noir et blanc une lithographie de cible, datée de 1958.

Réception : L'exposition semble n'avoir retenu l'attention que de deux journaux, aux publics différents : *Arts*, très diffusé en France et la version parisienne du *New York Herald Tribune*, s'adressant aux anglophones habitant en France.

• Luce Hoctin, « Jasper Johns », *Arts* (Paris), 28 janvier-3 février 1959, p. 12.

Ce petit entrefilet, paru dans l'encart hebdomadaire des comptes-rendus d'expositions parisiennes, forme une exception dans ce journal à très grand tirage (plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, ce qui en fait le périodique artistique le plus lu de l'époque) qui affichait dans ses gros titres le nationalisme de ses choix esthétiques. Cette exception est d'autant plus remarquable pour l'époque que la journaliste semble plutôt favorable au travail pictural de Johns, auquel elle concède une part d'humour et d'ironie. Ce n'est que plus tard que les critiques reconnaîtront quasi unanimement l'ironie comme une constituante majeure de l'œuvre de Johns¹⁶. Voici son texte in extenso :

¹⁵ Cependant, l'artiste Peter Stämpfli nous a assuré lors de notre entretien (publié en Annexe I. A/ pp. 50-52) qu'il avait eu possession d'un catalogue de cette exposition. Peut-être Larcade a-t-il donc édité une brochure, comme la galerie del Naviglio à Milan l'a fait par la suite, avec une introduction de Robert Rosenblum.

¹⁶ Voir Otto Hahn, *Les Temps Modernes* (Paris), janvier 1964, p. 44, cité un peu plus bas ; ainsi que l'essai de référence pour la critique des années soixante-dix à aujourd'hui :

L'humour domine les toiles de Jasper Johns (Galerie Rive Droite) : des objets insolites, chiffres ou drapeaux, y sont au même titre que l'objet le plus banal, prétexte à diverses variations picturales, particulièrement réussies dans les blancs sur blancs. Cet ironique défi à la peinture en cours en vaut bien d'autres.

Est-ce la matière picturale très travaillée chez Johns qui l'aura séduite ? Toujours est-il que l'impact d'un tel entrefilet ne semble pas devoir être considéré comme très important.

- John Ashbery a fait un compte-rendu de l'exposition paru dans le *New York Herald Tribune* (Paris), ca. janvier-mars 1959.¹⁷

Poète américain qui a acquis une renommée internationale postérieurement aux années soixante, John Ashbery était alors correspondant dans ce journal pour les expositions se déroulant à Paris, et a notamment écrit à nouveau sur Johns en novembre 1962 (voir plus loin). Il faisait partie du petit milieu d'artistes et d'intellectuels américains qui comptait dans ses rangs Sam Francis, Joan Mitchell, Larry Rivers, James Bishop, notamment, et qui formait le public le plus assidu aux expositions d'art américain qui avaient lieu dans les années cinquante, à la galerie Neufville, tenue par Lawrence Rubin, qui deviendra la galerie Lawrence (rue Mazarine), puis chez Ileana Sonnabend à partir de 1962. Ses articles dans le *New York Herald Tribune* devaient surtout toucher cette communauté d'exilés américains.

John Ashbery était également introduit dans le milieu français des intellectuels de gauche, parmi lesquels Marcelin Pleynet, avec lequel il a collaboré à *Tel Quel*. Ashbery écrivait également à Paris pour la revue *Arts et Littérature*.

Rosalind Krauss, « Jasper Johns : The Functions of Irony », *October* (New York), n° 2, été 1976.

¹⁷ Nous n'avons pu retrouver cet article à la Bibliothèque Nationale ; cette référence imprécise était donnée dans le catalogue d'exposition *Jasper Johns* à Londres, Whitechapel Gallery, 1964.

Ashbery continuera à s'intéresser à l'œuvre de Johns, comme en témoigne son article « A Tortoise among Hares », paru dans le n° 103 de *Newsweek*, à New York, daté du 27 février 1984, qui concernait principalement l'œuvre *Perilous Night*, 1982.

• Pierre Restany avait découvert Johns avec Larcade à la Biennale de Venise de 1958. Voici comment, vingt ans après, il raconte le contexte de l'exposition de 1959 et sa réception par le public :

Le choix de Larcade s'inscrivait dans la perspective d'élargissement de la présentation Johns à Venise. (...) Entre son exposition chez Castelli et sa présentation à Venise Johns avait connu une période de célébrité soudaine ; il était devenu le peintre des sujets faciles et simples, bien américains : les drapeaux et les cibles, les lettres et les nombres. La variante d'une imagerie d'Epinal en version de luxe, belle matière et pièces uniques. Tout un public new-yorkais las de l'expressionnisme abstrait ou inquiet du manque de personnalité de la seconde génération des action painters, se retrouvait trop aisément dans cette imagerie à la fois somptueuse dans sa facture et banale dans sa forme. Le succès soudain de Johns était le fruit d'un malentendu superficiel, c'était la forme qui était prise pour le fond. (...)

C'est ce malentendu en tout cas qui s'est transféré de New York à Paris en 1959, et dans un milieu psychologique hostile. Le public bien-pensant qui a accueilli un an plus tôt l'exposition du Vide d'Yves Klein comme un gigantesque canular veut se rassurer en se raccrochant au mythe de l'Ecole de Paris comme le naufragé à sa bouée : il sent que la roue tourne mais il ne veut pas le savoir. *Timeo Danaos et dona ferentes*. Ce public français a peur des new-yorkais et encore plus de leurs présents. Il boude ou il ignore l'imagerie de Johns, qu'il affecte de prendre pour le nouveau folklore de l'école américaine. Transférée en mars à Milan à la galerie del Naviglio de Carlo Cardazzo l'exposition se heurte au même mur de silence.¹⁸

L'exposition de Milan a bénéficié, elle, d'un catalogue comportant une introduction de Robert Rosenblum.

¹⁸ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 15.

• Cette exposition est donc passée quasiment inaperçue à Paris¹⁹. D'après Leo Castelli, « Il n'y a eu pratiquement aucun achat, et les tableaux sont revenus en Amérique. Mais un monsieur que je ne connaissais pas alors, Robert Scull, a vu et acheté des "numéros blancs" ». ²⁰

3) Paris, 15 décembre 1959 – 14 février 1960 (prolongée jusqu'au 29) : exposition collective E.R.O.S. : Exposition internationale du Surréalisme, à la galerie Daniel Cordier (8, rue de Miromesnil, 8ème).

Organisation : Marcel Duchamp et André Breton ; coordination de José Pierre²¹. Pour ses organisateurs, le nombre et le cosmopolitisme des participants étaient les deux faits marquants de l'exposition :

En faisant appel à soixante-quinze participants de dix-neuf nations, Breton souligne l'emprise internationale toujours actuelle du mouvement surréaliste ; et, en invitant « un petit nombre d'artistes non surréalistes dont l'œuvre, cependant, s'inscrit dans le dessein général de l'exposition » (André Breton, « Avis aux visiteurs », in *Boîte Alerte*, catalogue de l'exposition), il déclare qu'Eros est aussi, en dehors du surréalisme, l'un des facteurs décisifs de l'énergie créatrice. (...) A cette occasion, Daniel Cordier présente, pour la première fois à Paris (*sic*), des œuvres de jeunes peintres américains tout à fait inconnus du public français : Rauschenberg (*The Bed*, 1955) (*sic*)²², Johns (*Large Target Construction*, 1955)²³, Copley (*Villa Rosa*, 1959).²⁴

¹⁹ Cela nous est confirmé en dernière instance par le catalogue MoMA 1996, p. 164 : « It goes virtually unnoticed except for a few short reviews. » Les « quelques courts compte-rendus » correspondent sans doute aux entrefilets de John Ashbery et de Luce Hocfin.

²⁰ Leo Castelli, « Le rôle des galeries », conversation entre Leo Castelli, Daniel Cordier et Ileana Sonnabend en août 1976, in catalogue *Paris-New York*, Paris, Centre Pompidou, 1977, p. 274.

²¹ Le catalogue *André Breton*, Paris, MNAM, 1989, pp. 420-423, détaille les intentions de Breton et les propositions de Duchamp pour l'exposition.

²² Rauschenberg aurait également présenté *Odalisk*, 1955-58, d'après le catalogue *Robert Rauschenberg*, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 558.

²³ Œuvre déjà exposée en 1959 chez Larcade, dans l'exposition que l'auteur semble ici avoir oubliée.

²⁴ *Donations Daniel Cordier*, Annexe « Histoire de la Galerie », catalogue, 1989, pp. 506-508.

Artistes invités : Le catalogue comprend une liste des participants classés par pays. Johns, Rauschenberg et William Copley²⁵ sont les seuls Américains invités dans ce rassemblement de tous les surréalistes « orthodoxes ». Rauschenberg présente *The Bed*, 1955 et *Odalisk*, 1955-58 ; Copley montre *Villa Rosa*, 1959 (illustrée dans le catalogue).

Catalogue : Le catalogue-objet ayant la forme d'une boîte à lettres peinte en vert et titrée *Boîte alerte - Missives Lascives*, est une œuvre à part entière, comme l'étaient à l'ordinaire les catalogues d'expositions surréalistes.²⁶

textes : André Breton, Hans Bellmer, Man Ray, Benjamin Péret, Simone Debout, Charles Fourier, José Pierre, Robert Lebel, Octavio Paz, Radovan Ivšić, Sonnenstern, etc. Les essais sont littéraires, et non informatifs. Seule une phrase dans l'« Avis aux visiteurs » de Breton mentionne vaguement les nouveaux arrivants (voir plus haut).

format : 27 cm.

nombre de pages : n. p. (141 pages)

Œuvre : *Target with Plaster Casts*, 1955 (également nommée à l'époque *Large Target Construction*). Le nom de Johns apparaît dans le catalogue sans le titre de l'œuvre.

José Pierre a écrit à Johns « Nous aimerions [inclure dans l'exposition] une œuvre "de nature érotique" (c'est Marcel Duchamp qui a suggéré que nous vous invitons) ». ²⁷ Leo Castelli répondit le 10 septembre 1959 : « Pour

²⁵ William Copley connaissait les surréalistes les plus influents, comme en témoigne son essai « Portrait de l'artiste en jeune marchand de tableaux », paru dans le catalogue *Paris-New York 1908-1968*, 1977, pp. 134-161. Pierre Restany mentionne rapidement la « fidélité » de Copley vis-à-vis de Marcel Duchamp, dans son essai « Chelsea 1960 », in *Paris-New York 1908-1968*, 1977, p. 245.

²⁶ Les indications de format et de pagination qui suivent concernent le catalogue ordinaire, que nous avons pu consulter facilement.

²⁷ « We would like [to include in the exhibition] a work of an erotic nature (it was Marcel Duchamp who suggested that we invite you). » Lettre non datée de José Pierre à Jasper Johns, appartenant aux archives de Leo Castelli. Citée dans le catalogue MoMA 1996, pp. 166 ; 387 n. 23. Voir également le bref entretien (Annexe I. B/ p. 81) que nous a accordé José Pierre, qui n'a pas souvenir d'avoir traité directement avec Johns, et qui confirme que Duchamp a imposé Johns et Rauschenberg à l'exposition, contre l'avis des surréalistes présents. Breton lui-même aurait été réticent, selon lui, à la participation des deux inconnus Américains.

ce qui est de Jasper Johns, nous avons décidé d'envoyer sa cible avec les plâtres moulés de fragments de corps humains : nous pensons que c'est probablement cette pièce que Marcel Duchamp avait en tête quand il invita Jasper Johns à participer à l'exposition. »²⁸

Réception : *Bief* (Paris), n° 10-11, 1959-60. La revue créée par André Breton depuis 1958 consacre un grand article avec un recensement des critiques virulentes reçues par l'exposition.²⁹

• Voici un commentaire rapide fait a posteriori par Pierre Restany sur l'œuvre de Johns :

Jasper Johns y est représenté par une de ses premières pièces les plus étranges où se manifeste son goût sado-masochiste pour la dissection et l'objectivation du corps humain à travers le moulage de ses différentes parties, la Grande Cible de 1955, *Target with Plaster Casts*, également nommée *Large Target Construction*.

Cette participation collective sera l'avant-première de la saison de 1961, qui verra la première exposition à Paris de Rauschenberg chez Cordier, la première de Stankiewicz à la Galerie Neufville, et la seconde exposition Johns à la Galerie Rive Droite.³⁰

• L'influence que Duchamp a eue dans le choix des Américains dans cette manifestation nous est de nouveau rapportée par Alain Jouffroy, quelques années plus tard :

Quand André Breton et Marcel Duchamp ont discuté ensemble de l'exposition que Daniel Cordier a proposé au premier de réaliser – c'était en automne 1959 –, Duchamp a parlé de Rauschenberg et de Johns de telle manière que leur participation à cette exposition était inévitable. (...) Mais ce qu'il y eut pour moi de plus étonnant, c'est que Rauschenberg et Johns aient accepté cette invitation, fût-ce par Duchamp interposé.³¹

²⁸ « As for Jasper Johns, we decided to send his target with plaster casts of parts of the human body: we think that it probably is the piece that Marcel Duchamp had in mind when he invited Jasper Johns to participate in the show » (Réponse de Leo Castelli à José Pierre, datée du 10 septembre 1959, Leo Castelli Archives, catalogue MoMA 1996, p. 387 n. 23.)

²⁹ Article reproduit en Annexe III. C/ pp. 132-135.

³⁰ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 16.

³¹ Alain Jouffroy, « Robert Rauschenberg », témoignage d'avril 1977, cité dans le catalogue *Paris New York 1908-1968*, 1977, p. 700.

Rauschenberg et Johns seront invités un an plus tard à participer avec les mêmes œuvres à l'*International Surrealist Exhibition*, aux D'Arcy Galleries à New York (1091 Madison Avenue), du 28 novembre 1960 au 14 janvier 1961.

4) Paris, 13 juin – 12 juillet 1961 : exposition individuelle Jasper Johns : Peintures et sculptures, dessins et lithos, à la galerie Rive Droite.

Organisation : C'est encore Larcade qui a dû s'entendre avec Leo Castelli pour montrer des œuvres très récentes de Johns.

Catalogue : aucun.

Œuvres : Sept variations de *0 through 9* en peinture, qui font partie de la série de huit peintes l'hiver précédent dans sa maison d'Edisto Beach, South Carolina ; plusieurs sculptures dont celles de 1960 : *Painted Bronze (Savarin)*, *Painted Bronze (Ballantine)* et *Light Bulb* ; et un dessin *0 through 9*, 1961. Une affiche représentant *0 through 9* de 53 x 71 cm environ, datée de 1960, est éditée pour l'occasion.

Réception :

- Michel Ragon, « Plus vrai que nature », *Arts (Paris)*, n° 827, 21-27 juin 1961.

Dans la rubrique des expositions, l'auteur oppose cette exposition de Johns avec *La France déchirée*, exposition de Raymond Hains à la Galerie J, à la défaveur de ce dernier. Voici l'extrait concernant Johns :

Mais, décidément, le « nouveau réalisme » reste bien en-deçà de ses aspirations. Il n'arrive pas encore à la cheville de son concurrent direct, le néo-dadaïsme américain, dont Jasper Johns, après l'extraordinaire Rauschenberg, montre un ensemble de peintures sur le thème de chiffres (après celui des drapeaux et des cibles). Certains tableaux sont réalisés avec une nouvelle matière métallisée qui s'applique au pinceau (Sculpmetal) et qui a été récemment inventée par un sculpteur américain. Mais le plus étonnant ce sont les sculptures. Vous prenez un objet usuel et

vous le transformez en objet précieux en le coulant en bronze. Par exemple une ampoule électrique ou une boîte de bière. C'est un excellent gag qui n'est pas néanmoins sans rappeler le (*sic*) fameux morceaux de sucre en marbre blanc de Marcel Duchamp. »³²

Tentant de rendre compte du succès de cette exposition, les critiques s'opposent de façon assez surprenante :

- Pierre Restany opte pour un certain optimisme :

L'exposition Johns a lieu chez Larcade du 13 juin au 12 juillet et elle a un incontestable succès. Premier effet heureux de l'action des Nouveaux réalistes, le climat artistique parisien est en train de changer radicalement par rapport à 1959. Les échanges Paris-New York se multiplient.³³

- Marcelin Pleynet se montre, lui, beaucoup plus pessimiste quant au résultat commercial de l'affaire :

C'est qu'en fait, les premières initiatives de Daniel Cordier et de Jean Larcade, se sont révélées être commercialement des échecs. Cordier ne vend pas plus Nevelson et Rauschenberg que Larcade ne vend Jasper Johns. Les collectionneurs et les musées français ne suivent pas, ce qui va entraîner la fermeture de la galerie Lawrence (...), et plus tard la fermeture de la galerie Sonnabend.³⁴

Un peu plus loin, Pleynet conviendra également que le début des années soixante était plus favorable aux relations franco-américaines³⁵.

Effectivement, le succès commercial de l'exposition est quasiment nul, tout comme les expositions d'autres Américains à Paris. Une des peintures de la série *0 through 9* est toutefois achetée par la Tate Gallery de Londres.

Considérés trop chers par rapport au marché français, il semble que les artistes américains inspiraient la méfiance des collectionneurs français, peu

³² Alain Jouffroy évoquera également la parenté de cette œuvre, intitulée *Why not sneeze ?* par Duchamp, dans sa préface pour l'exposition *Collages et objets*, en 1962 (voir plus bas).

³³ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 17.

³⁴ Marcelin Pleynet, « Vingt-cinq ans d'art américain : Paris et New York dans le vent (1960-1985) », in *Les Etats-Unis de la peinture*, 1986, p. 25.

enclins au risque, contrairement aux Américains. Même Rauschenberg, qui, lors de son exposition d'avril-mai 1961 chez Daniel Cordier, a pourtant bénéficié d'une relativement bonne couverture de presse avec notamment l'interview d'André Parinaud dans *Arts*, et d'un bon accueil de la part des critiques et des artistes, même lui ne vendra qu'une seule peinture et un dessin³⁶.

C'est le premier voyage à l'étranger de Johns, qui vient accompagné de Leo Castelli ; il restera jusqu'en juillet.

5) Paris, 20 juin 1961, 21 h : Hommage à David Tudor, performance autour des Variations II de John Cage, au Théâtre de l'Ambassade américaine (41, rue du Faubourg Saint-Honoré, 8ème).³⁷

Organisation : A l'occasion de la venue à Paris de David Tudor, le pianiste-interprète associé à John Cage, Rauschenberg et Johns décident d'organiser un « happening », en l'honneur du compositeur qui ne pourra pas y assister³⁸, et de son pianiste – d'après le titre donné à cette performance par différentes sources³⁹.

³⁵ Voir plus bas, fin de la citation de Marcelin Pleynet au sujet de l'exposition *L'art du réel*, 1968 (p. 43).

³⁶ D'après le catalogue *Robert Rauschenberg*, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 559. Pour plus de précisions sur les ventes de Johns, voir plus bas, I. C/.

³⁷ Le Museum of Contemporary Art de Los Angeles est justement en train d'organiser l'exposition *Out of Action : Performance and the Object*, qui présentera notamment une reconstitution de cette performance du 20 juin 1961 avec les œuvres disposées sur une scène de théâtre, pour garder leur esprit d'origine. A ce jour, nous ne savons pas si toutes les œuvres seront présentes, si le concert aura lieu, si l'on reconstruira la machine déshabilleuse de Tinguely ; ce qui est certain, c'est que les œuvres de Rauschenberg et de Niki de Saint-Phalle y figureront. L'exposition devrait débiter en février 1998 et circuler ensuite en Europe. Trois lieux étaient déjà retenus, en juin 1996 : à Vienne, le Osterreichisches Museum für Angewandte Kunst ; à Madrid, le Centro de Arte Reina Sofia ; à Hambourg, la Deichtorhallen. Un catalogue de 336 pages réalisé par le conservateur en chef Paul Schimmel (qui a déjà organisé notamment l'exposition *Hand-Painted Pop : American Art in Transition, 1955-62* en 1993) accompagnera l'exposition, avec une introduction de Paul Schimmel et plusieurs essais sur l'histoire de la performance dans le monde. L'information nous a été fournie par la secrétaire de Niki de Saint-Phalle.

³⁸ Notons à ce sujet une erreur commise par Pierre Restany, qui pourtant était présent à cette performance, et qui affirme que Johns et Rauschenberg organisèrent l'événement

Rauschenberg aurait ainsi persuadé Darthea Speyer, responsable du Centre culturel américain de la rue du Dragon, de les laisser utiliser le charmant petit théâtre de l'Ambassade américaine pour un « concert » en l'honneur de David Tudor⁴⁰. D. Speyer s'est aussitôt occupée de faire venir le Tout-Paris et de rendre cet événement mémorable ; un cocktail luxueux est notamment prévu à la fin de la manifestation. C'est elle qui organisera également la section américaine de la 2^e Biennale de Paris, la même année, de même que pour la 3^e Biennale, en 1963.

Autres artistes invités : Johns et Rauschenberg invitent Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely. David Tudor est l'invité d'honneur.⁴¹

Rauschenberg réalise un *Combine Painting (First Time Painting)* en direct. Seul le son des pinceaux répercutés par des micros parvient au public.

Voici comment Niki de Saint-Phalle décrit l'événement :

Jasper et Bob [Rauschenberg] nous invitèrent Jean [Tinguely] et moi à participer avec eux à un concert de David Tudor qui allait être donné à l'Ambassade américaine. La musique était de John Cage. J'étais très excitée et fière d'être impliquée dans un projet avec des artistes que j'admirais tant. Jasper décida, après mûre réflexion, qu'il ferait faire une cible en fleurs. Pendant toute la durée du concert, Bob travailla sur la scène, créant une œuvre que le public ne vit jamais ; quand il eut fini, il l'enveloppa dans un drap et la sortit de scène. David Tudor passa la plupart du temps sous le piano.

Jean fabriqua une machine sexy appelée « Striptease ». Au cours de la soirée la machine perdit ses différentes parties jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le moteur.

« profitant de la présence à Paris du compositeur John Cage » (Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Planète, 1968, p. 187).

³⁹ Et notamment, pour citer les plus récentes : Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, éd. du Regard, 1997, p. 185 ; Robert Rauschenberg : *A Retrospective*, catalogue, New York, Guggenheim Museum, 1997, pp. 252 ; 559.

⁴⁰ D'après Calvin Tomkins, « The Construction of Boston » (chapitre 18), in *Off the Wall...*, 1965, pp. 192-193.

⁴¹ Les œuvres de Johns, Rauschenberg et Niki de Saint-Phalle sont reproduites en Annexe IV. B/. pp. 152-153.

J'avais préparé un relief pour le Tir. C'est un tireur professionnel qui tira⁴², David ayant trop peur que je le tue par erreur !⁴³

Œuvres : Johns est représenté par une couronne de fleurs en forme de cible, et une peinture d'enseigne, *Entr'acte*, faite juste avant dans l'atelier parisien de son amie Fance Franck⁴⁴. Quand *Entr'acte* est apporté sur scène au milieu de la représentation, la lumière s'allume pendant quinze minutes, mais la performance continue, en dépit de ce que l'œuvre semblait annoncer.

Pierre Restany nous donne de précieuses informations sur les deux œuvres de Johns :

Le 20 juin 1960 David Tudor donne un concert John Cage (*Variation II*) au théâtre de l'ambassade US à Paris. Niki de Saint-Phalle, Tinguely, Rauschenberg et Johns sont les « participating artists ». Johns très caractéristiquement, s'abstiendra de paraître sur scène et enverra à sa place une couronne de fleurs en forme de cible. Il créera à cette occasion une pièce aux références symboliques, en hommage à René Clair, « *Entr'acte* » aujourd'hui au Museum Ludwig. L'artiste conserve dans sa collection personnelle le souvenir de cette soirée, *Floral Design* : un collage de la facture du fleuriste Pierre Massot accompagnée de sa carte de visite (« le fleuriste de la Croix-Rouge ») et du programme du concert Tudor, le tout surmonté d'une aquarelle représentant la cible-couronne. Souvenir personnel et sentimental certes, puisque l'aquarelle porte en signature sur son bord inférieur la double mention « Tudor-Johns 61 », mais référence aussi à l'écrivain dada Pierre de Massot, directeur-gérant de la revue 391 et ami intime de Picabia.⁴⁵

Réception : Le public ne semble pas avoir mesuré ce soir-là la portée historique de ce premier *event* à l'américaine sur le sol français.

- D'après les propres mots de Niki de Saint-Phalle :

⁴² Curieusement, le catalogue raisonné de Niki de Saint-Phalle, en cours de parution, indique : « Le tir à la carabine de cette œuvre n'a pas été réalisé au cours du concert mais antérieurement. » (notice 236).

⁴³ Niki de Saint-Phalle, « Cher Pontus », in catalogue *Niki de Saint-Phalle*, Paris, MAM VP, 1993, p. 162.

⁴⁴ Fance Stevenson, de son nom de jeune fille.

⁴⁵ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 17.

Le public, à part Leo Castelli et quelques fans, était loin d'être aussi enthousiaste que nous. En fait, nous fûmes hués et sifflés et beaucoup de gens partirent avant la fin.⁴⁶

- Le public parisien n'a pas été le seul à se sentir irrité par la manifestation : la soirée a valu un blâme à Darthea Speyer de la part de la United States Information Agency. Ses supérieurs hiérarchiques n'auraient pas apprécié la liberté de ton de cette « performance » avant la lettre : il lui a été formellement interdit d'organiser à nouveau quoi que ce soit de ressemblant, sous aucune circonstance.⁴⁷

- Le lendemain à l'aube, David Tudor enverra tout de même un télégramme enthousiaste à John Cage :

Tu as eu un merveilleux concert hier soir avec moi Jasper Johns Niki de Saint-Phalle Robert Rauschenberg Jean Tinguely à l'Ambassade américaine, David. *⁴⁸

Les artistes, eux, ont tellement apprécié la manifestation que quand Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely iront à New York le printemps suivant, ils décideront d'en organiser une autre là-bas. Pourvue d'un scénario, cette fois, la performance s'appellera *The Construction of Boston*. Jasper Johns n'y participera pas, cette fois.⁴⁹

6) Paris, fin juillet – 10 octobre 1961 : exposition collective *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, à la Galerie Rive Droite.

Organisation : Restany profite de la présence de Johns et Rauschenberg à Paris, qui étaient venus pour leur exposition respective de

⁴⁶ Niki de Saint-Phalle, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁷ Cf. catalogue MoMA 1996, p. 193, qui s'appuie sur une information donnée directement par Darthea Speyer à Lilian Tone, qui a établi la chronologie du catalogue.

⁴⁸ David Tudor, télégramme à John Cage, Wesleyan University, Connecticut, 21 juin 1961, Archive John Cage, Northwestern University Music Library, Evanston, Illinois. Mentionné dans le catalogue MoMA 1996, p. 193.

⁴⁹ Calvin Tomkins décrit cette performance dans son chapitre « The Construction of Boston », *op. cit.*, pp. 193-197.

juin, pour les convier à une exposition qui prend ainsi une tournure internationale.

Autres artistes invités : Klein, Arman, Tinguely, Hains, Saint-Phalle, Chryssa, César, Rauschenberg, Stankiewicz, Chamberlain et Bontecou.

Catalogue : Dépliant non illustré.

texte : Pierre Restany, « La réalité dépasse la fiction », daté de juin 1960. Restany y statue le fait que « Ce que nous sommes en train de découvrir, tant en Europe qu'aux U.S.A., c'est un nouveau sens de la nature, de notre nature contemporaine, industrielle, mécanique, publicitaire. » Puis il affine sa comparaison entre les artistes de part et d'autre de l'Atlantique :

Mais cette reconnaissance de l'autonomie expressive de l'objet extérieur n'entraîne pas seulement la remise en question du concept d'œuvre d'art : elle pose d'emblée le problème de l'inter-réaction des objets sur le psychisme individuel. Cette métaphysique de la technologie risque fort de déboucher sur une sorte d'animisme méditatif.

Et c'est là, à mon sens, que se situe le point de clivage entre Paris et New York. Plus rigoureux dans leur logique, plus simples et plus précis dans leur présentation, plus directement appropriatifs dans leur démarche, les européens, pour la plupart, demeurent à tous les sens du terme des « nouveaux réalistes ».

Romantiques de cœur, cubistes d'esprit et baroques de ton, plus disponibles aussi à la tentation surréalisante, ceux qu'on appelle déjà les « néo-dadas » américains sont en train de reconstituer un fétichisme moderne de l'objet.

Confrontés à un même problème d'expressivité générale, les réactions des artistes de Paris et de New York ont été différentes. Il s'agit dans les deux cas d'artistes de la jeune génération (30-40 ans) ayant subi les effets directs de l'extraordinaire poussée d'accélération qui a affecté l'histoire de l'art contemporain. L'aventure a d'abord pris la forme de réactions individuelles contre le conformisme stylistique local. Si à New York on se sert du ready-made pour compenser l'usure signifiante du geste d'action painting, à Paris les nouveaux réalistes ont été écœurés par les excès du tachisme en épaisseur, ils se méfient de l'humour naturaliste dérivé de l'art brut, ils rejettent enfin l'ambiguïté de l'informel. (...)

C'est sans doute parce que la peinture américaine s'était trop systématiquement rapprochée du geste physique que tous les Rauschenberg de New York s'approprient

des éléments de la réalité objective pour redonner un sens à la révolte individuelle. Phénomène capital, qui leur a permis de reprendre pied, en cédant toutefois à la magie de l'objet. Aussi leur présentation du réel demeure-t-elle plus ambiguë, plus exhibitionniste, parfois plus esthétisante et d'une manière générale plus élaborée plastiquement. Les nouveaux réalistes parisiens, eux, retournent à la réalité sociologique par besoin d'air pur et non pour y respirer l'encens d'un nouveau culte.⁵⁰

format : 32 cm.

nombre de pages : 4.

Œuvre : *Painted bronze (Savarin)*, 1960, et *Entr'acte*, 1961 (présentée à la performance du 20 juin).

Réception : D'après ce qu'il en a dit en 1971, César ne se sentait pas très concerné par ce regroupement :

Restany nous englobait de sa propre autorité dans le même bateau : « C'est à quarante degrés au-dessus de Dada », disait-il. (...) J'avais été invité, bien qu'il y eut assez peu de rapports entre ma démarche et celle des autres participants, comme il y en a également assez peu entre celle de Martial Raysse et celle d'Arman, celle de Christo et celle de Jean Tinguely.⁵¹

Plus tard, Restany attribuera rétrospectivement à l'œuvre de Johns de 1961 une signification symbolique littéralement en rapport à la trajectoire historique de l'artiste :

Johns était représenté par *Entr'acte* et le *Painted bronze* des Pinceaux. Au-delà de la signification objective de ces deux pièces on peut attacher à leur présence conjuguée un caractère symbolique, l'allusion à l'entr'acte pictural que se concédait l'artiste à l'époque par rapport à son image de marque des Nombres et des Drapeaux, en se lançant à fond dans la ligne explosive des jeux du hasard initiée avec *False start* et qui débouchera sur *Zone*.

(...)

L'été parisien de 1961 marque un tournant décisif dans la carrière de Johns, l'amorce d'une consécration internationale qui ne fera que s'affirmer par la suite.⁵²

⁵⁰ Texte reproduit dans le catalogue *1960 : Les Nouveaux réalistes*, Paris, MAM VP, 1986, p. 267.

⁵¹ *César par César*, présenté par Pierre Cabanne, Paris, Denoël, 1971, p. 110.

⁵² Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 17.

7) Paris, 29 septembre – 15 novembre 1961 : participation à la 2^e Biennale de Paris (Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes), Paris, MAM VP.

Organisation : Raymond Cogniat, Délégué Général de la Biennale. Section américaine organisée par Darthea Speyer.

Autres artistes invités : dans la sélection américaine : Alice Baber, George Ball, David Budd, Jane Crawford, Christopher Lane, Richard Luboski, Irving Petling, Jack Youngerman, Caroline Lee, Adrienne Cullom, Patricia de Gorgoza, Lawrence Heyman, Shirley Witebsky.

Catalogue :

textes : préface de Raymond Cogniat, bref texte de D. Speyer pour présenter sa sélection.

format : 21 cm.

nombre de pages : 150.

Œuvres : peinture *0 through 9*, 1961 (146 x 114 cm, coll. Robert C. Scull), et dessin *0 through 9*, 1961 (137 x 105 cm, coll. Robert C. Scull).

Réception : John Ashbery, « French Dominate Paris Biennale », *The New York Herald Tribune* (Paris), mercredi 11 octobre 1961.

Une seule colonne pour vaguement évoquer l'impression de l'auteur selon laquelle :

La section américaine (moins intéressante que celle d'il y a deux ans, qui introduisait Helen Frankenthaler et Robert Rauschenberg au public parisien) est composée d'artistes américains qui vivent à Paris. Le fait que cette sélection puisse encore se maintenir est sans doute dû à la diversité de l'art américain d'aujourd'hui.

Johns ne figurait pas à la Première Biennale de Paris. William Seitz, alors en charge de la section américaine de l'exposition, aurait voulu faire figurer Johns dans cet événement que constituait la création d'une biennale d'art contemporain à Paris. Mais l'ambiance était alors très tendue, et Seitz avait déjà eu du mal à imposer Rauschenberg, à qui il accordait une plus

grande importance historique. Rauschenberg étant de cinq ans l'aîné de Johns, il le considérait comme l'instigateur d'un nouveau concept, le *combine painting*, offrant une alternative nouvelle à l'expressionnisme abstrait. D'après la formule de Restany, Seitz aurait « *sacrifié tactiquement Johns à Rauschenberg* », lors de cette première biennale parisienne.⁵³

8) Paris, 5 – 27 mai 1962 : participation au 18^e Salon de Mai, Paris, MAM VP.

Organisation : [inc.]

Autres artistes invités : Rauschenberg (avec *Cartoon*), notamment.

Catalogue : [introuv.]

Œuvre : *Slow Field*, 1962.

Réception : Ileana Sonnabend mentionne un article de François Mathey, élogieux sur la présentation de Johns au Salon de Mai.⁵⁴

La présence de Johns semble étonnante dans ce salon qui, d'habitude, faisait la part belle aux peintres de l'École de Paris. Interrogé à ce sujet, Pierre Restany affirme que c'est William Seitz qui a permis son introduction, du fait qu'il était bien introduit à Paris en tant que « *le seul homme de musée important sur New York [à avoir] de la considération pour l'Europe* »⁵⁵. Conservateur en chef des Départements de Peintures et Sculptures du MoMA, W. Seitz était très sensible à ce que Restany appelle « *l'idée recyclable de l'objet industriel, en référence au ready-made de Duchamp* » ; il devait organiser en fin d'année au MoMA une grande exposition mêlant les Nouveaux Réalistes français et les « assembleurs » américains, dans *The Art of Assemblage* (2^e oct–12 nov 1962). Dans un contexte artistique de nationalisme américain « *effréné* » (toujours selon

⁵³ D'après Pierre Restany, entretien livré en Annexe I. B/ p. 95.

⁵⁴ Ileana Sonnabend, « Le rôle des galeries », interview avec Leo Castelli, Daniel Cordier et Ileana Sonnabend, publiée dans le catalogue *Paris-New York : 1908-1968*, p. 274. Nous n'avons malheureusement pas pu en découvrir la teneur, faute de références plus précises.

Restany), Seitz renouait ainsi avec la tradition d'échanges artistiques entre l'Europe et les Etats-Unis. Sidney Janis allait continuer en modérant cet enthousiasme pour l'art français que nourrissait Seitz. Organisateur de l'exposition *The New Realists*, en octobre 1962, S. Janis opposera cette fois aux Nouveaux Réalistes français les protagonistes du Pop Art naissant : Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, Jim Dine et James Rosenquist, sans cette dimension d'« objet trouvé » et l'esthétique brute qui en découlait.

9) Paris, octobre 1962 : exposition collective Dessins américains contemporains, au Centre culturel américain (3, rue du Dragon, 6ème).

Organisation : Département des expositions itinérantes du MoMA (Directeur associé, Waldo Rasmussen), sous les auspices de l'International Council of the MoMA. Les dessins sont choisis par William S. Lieberman, conservateur des Dessins et des Estampes au MoMA, et Elaine Johnson, Conservateur-adjointe.

Autres artistes invités : 44 peintres et sculpteurs, dont Albers, Byars, Gorky, Guston, Kline, De Kooning, Motherwell, O'Keefe, Pollock, Rauschenberg, Rivers, Shahn, Tobey, Wyeth.

Catalogue : réalisé par W. S. Lieberman.

textes : préface de William S. Lieberman. Il indique qu'un seul des artistes de la « nouvelle peinture américaine » d'après-guerre ne présente qu'un seul dessin, au lieu d'un minimum de trois, il s'agit de Johns.

format : 20 cm.

nombre de pages : 10.

Œuvres : *From 0 to 9*, 1960 (fusain, 73,5 x 58,1 cm, coll. J. Johns) ; c'est ce dessin qui fait la couverture du catalogue, sur fond rouge.

⁵⁵ Cf. entretien de Restany du 31 octobre 1997, Annexe I. B/ p. 96.

Réception : [inc.]

10) Paris, 24 octobre – 17 novembre 1962 : exposition collective
Collages et objets, à la Galerie du Cercle (3, rue du Sabot, 6ème).

Organisation : Alain Jouffroy et Robert Lebel. Elle aurait été conçue en réponse à la précédente exposition du MoMA de 1961, *The Art of Assemblage*.⁵⁶ Elle rassemble de façon similaire un large éventail d'artistes.

Autres artistes invités : Voici la liste des artistes telle que l'annonce le catalogue :

Arman, Arp, Baj, Baruchello, Bat-Josef, Bellmer, Brauner, Cornell, Crippa, Crotti, Dangelo, Del Pezzo, Deschamps, Dine, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, Dufrene, Ernst, Fièvre, Hains, M. Henry, Johns, Kalinovski, Kanskaya, Kudo, Laurens, Masson, Matisse, Miró, Niermeyer, Meret Oppenheim, Persico, Picabia, Picasso, Rauschenberg, Man Ray, Raysse, Réquichot, Rotella, Schwitters, Spoerri, Staël, Tanning, Vail, Villeglé.

Catalogue :

textes : préface d'Alain Jouffroy intitulée « Actualité du collage et de l'objet ». Retraçant toute l'histoire du collage issue du cubisme, et de l'objet, qu'il relie au ready-made de Duchamp, Jouffroy mentionne brièvement Johns, en le replaçant dans la lignée de Duchamp et de Picabia :

Mais Marcel Duchamp ne se contente pas toujours de ces « objets tout prêts », il les assemble, comme les morceaux de sucre en marbre dans une cage pour le célèbre *Why not sneeze ?* de 1921. En 1920, *La Femme aux allumettes* et *Flirt* de Picabia – assemblages de cure-dents, morceaux de plomb, allumettes, épingles à cheveux, pièces de monnaie, etc. – amorcent l'histoire du tableau-objet, auquel Kurt Schwitters saura donner une ampleur dramatique dont on retrouve aujourd'hui quelques lointains échos dans l'œuvre de Rauschenberg et dans celle de Crippa. Marcel Duchamp et Francis Picabia sont donc les deux clés indispensables pour comprendre l'histoire du collage et celle de l'objet ainsi que leur fusion réciproque dans des formes d'expression

⁵⁶ D'après le catalogue *De Klein à Warhol*, Nice, MAMAC, 1997, p. 190.

composites comme celles de Baj, Jim Dine et Jasper Johns, où l'objet redevient peinture, et la peinture moyen d'exaltation de l'objet.⁵⁷

format : 15 cm.

nombre de pages : 28.

Œuvres : *Good Time Charley*, 1961.

Réception⁵⁸ :

- Raphaël Valensi, *L'Aurore* (Paris), 22 octobre 1962.
- *Sunday Telegraph* (Londres), 26 octobre 1962.
- S. F., *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), novembre 1962.
- Claude Rivière, *Combat* (Paris), 2 novembre 1962.
- F. E., *Carrefour* (Paris), 7 novembre 1962.
- J. A. Cartier, *Combat* (Paris), 26 novembre 1962.
- *Combat* (Paris), 4 décembre 1962.
- Jacques Michel, *Le Monde* (Paris), date ?.

11) Paris, 15 novembre – 31 décembre 1962 : exposition individuelle Jasper Johns, à la galerie Marcelle Dupuis (37, quai des Grands-Augustins, 6ème).

Organisation : Exposition inaugurant la galerie d'Ileana Sonnabend à Paris, qui gardera son ancien nom de Marcelle Dupuis pendant toute la durée de la location.

Voici ce qu'écrit Ileana Sonnabend à Leo Castelli concernant les préparatifs des expositions à venir de Johns et Rauschenberg dans sa galerie parisienne :

Les gens sont excités au sujet des expositions de Rauschenberg et Jap' [Jasper Johns] et ils s'attendent à des choses formidables... J'espère que notre sélection sera

⁵⁷ Alain Jouffroy, « Actualité du collage et de l'objet », réédité dans *Les pré-voyants*, 1974, p. 21.

⁵⁸ La liste suivante nous a été communiquée par le secrétariat de Jacques Villeglé.

excellente. Si tu as une quelconque idée à ce propos, écris-moi *je t'en prie*. Je suis soucieuse de connaître ton choix : je ne veux pas d'une exposition incomplète. Les gens sont prêts pour la controverse et ils devraient être en mesure d'en voir le meilleur. * ⁵⁹

Son mari Michael Sonnabend a expliqué comment il avait choisi les six drapeaux de l'exposition, en dépit d'un contexte politique globalement anti-américain :

Je vais vous raconter une histoire : au moment où nous allions venir ici, René Drouin, qui est un ami, est venu avec nous regarder quelques tableaux que nous allions emporter, c'était en 1961, pour la première exposition, celle de Jasper Johns. Il a regardé les tableaux, il a vu des drapeaux, il a dit : « Mon ami, pas de drapeaux surtout ! », parce qu'il pensait probablement au « Yankee go home » qui risquait de nous accueillir à Paris. Mais il fallait bien montrer ce qu'on avait. J'ai dit : « Cela ne va pas se passer comme ça, je vais exposer 6 drapeaux, pas 1, pas 2, mais 6 ! ». C'est exactement ce qu'il fallait faire, parce que dans l'exposition on regardait les drapeaux comme des tableaux⁶⁰, les visiteurs pensaient peut-être aux peupliers de Monet ou à la Seine à Giverny, je ne sais pas... et ils n'ont pas dit : « Assez de Seine, assez de peupliers », jamais un Français n'a dit cela, ou encore « Assez de cathédrales de Rouen » ! Ils regardaient les drapeaux avec le même détachement esthétique qu'ils mettaient à regarder la cathédrale de Rouen sans être catholiques, vous comprenez ! ⁶¹

Catalogue : [introuv.]

Œuvres : Peintures de *White Flag*, 1955, *Flag on Orange Field II*, 1958, *Target*, 1958, *Flag*, 1958, *Jubilee*, 1959, *Figure 8*, 1959, *Painting with Ruler and « Gray »*, 1960, *Good Time Charley*, 1961, *0 through 9*, 1959-62, *Gray Painting with Spoon*, 1962, *Figure 2*, 1962, *Device*, 1962. Peut-être

⁵⁹ Ileana Sonnabend, lettre à Leo Castelli, 2 octobre 1962, Leo Castelli Archives, citée dans le catalogue MoMA 1996, p. 389 n. 43) : « People are excited about [Rauschenberg's] show and Jap's and are expecting great things... I hope that our selection will be great. If you have any ideas about this, write me *please*. I am concerned about your choice: I don't want a patchy show. People are ready for a controversy and they should be able to see the best. »

⁶⁰ Cet avis est contredit par les propos récents de Daniel Buren et Alain Jouffroy. Voir leurs entretiens en Annexe I. A/ et B/.

⁶¹ Michael Sonnabend, interview avec André Parinaud, *Arts* (Paris), décembre 1964. Cité par Michel Bourel, « Les galeries d'Ileana Sonnabend », in *Collection Sonnabend...*, p. 11.

également les *Painted Bronze (Savarin) et (Ballantine ale cans)*⁶². Le dessin *Coathanger*, 1960 figure sur l'affiche d'environ 53 x 81 cm qui annonçait l'exposition, peut-être en faisait-il partie. Il faut compter également trois drapeaux de plus dans ce court inventaire, selon la précision donnée plus haut par Michael Sonnabend.

La peinture *Figure 2* est exécutée juste à temps pour l'exposition : terminée le 11 novembre 1962, elle est directement envoyée par bateau à Paris pour l'exposition de Sonnabend. Leo Castelli écrit ces mots très enthousiastes à Sonnabend, qui montrent l'engagement personnel qu'ils ont eu tous les deux à rendre l'exposition la plus cohérente et complète possible :

Tu devrais te rendre compte que te faire parvenir le *Chiffre 2* de Jasper Johns en un seul jour – Jasper l'a fini le dimanche 11 – a été un exploit qui nous a demandé quelque chose comme huit heures de travail et d'inquiétude. On en était aussi fier que Churchill a dû l'être quand l'invasion de la Normandie s'est déroulée comme il l'avait prévu. *⁶³

Réception :

- Jean-Jacques Lévêque, « Les expositions à Paris : Jasper Jones (*sic*) », *Aujourd'hui, art et architecture* (Paris), n° 40, janvier 1963, p. 46.

Dans ce court article paru à l'occasion de l'exposition de Johns chez Sonnabend, l'auteur explicite de façon assez significative les enjeux que décelaient alors assez communément les Français dans la démarche de Johns : nouveau dadaïsme, promotion de la nation américaine, renouveau de la peinture figurative. En revanche, la façon dont il envisage Johns comme un retour en arrière dans la tradition moderne américaine, et va

⁶² Seul le catalogue *De Klein à Warhol*, nous donne cette information, p. 190.

⁶³ Castelli, lettre à Ileana Sonnabend, 1er décembre 1962, Leo Castelli Gallery Archives. Cité dans le catalogue MoMA 1996, p. 197 : « You should realize that getting you Jasper's 'No. 2' in one day – Jasper finished it on Sunday the 11th – was a feat which required on our part something like eight hours of work and worry. We were proud of it as Churchill must have been when the Normandy invasion came off according to plan. »

jusqu'à le traiter de « Janséniste », tranche avec les habituels commentaires :

Si le mouvement Dada fut l'ouverture de quelques portes et fenêtres afin d'aérer une civilisation bedonnante et hypocrite, le mouvement néo-dada est bien plus la conséquence d'un complexe normal chez le peintre conscient soudain de n'avoir plus une fonction sociale et de s'être enfermé dans son propre langage. La position de Jasper Jones est ambiguë dans la peinture américaine parce que, d'une part, elle semble marquer une position extrémiste, négative par rapport à la peinture qui se pratique outre-Atlantique, et, d'autre part, elle illustre tout à la fois (malgré elle ?) les mythes d'une civilisation et par cela même devient positive. De même que Rauschenberg, Jasper Jones a ouvert la voie à une nouvelle peinture figurative en empruntant les éléments de son vocabulaire à une société dont elle est le témoignage : comic's, objets manufacturés, drapeaux, cible de tir, etc. Mais si Rauschenberg emprunte la voie royale qui le mène au baroque, Jasper Jones semble se soustraire à ce qu'il peut y avoir de facile dans le lyrisme du déchet. Il magnifie l'ordinaire avec des moyens ordinaires : Jansénisme qui surprend.

Cette dernière comparaison avec Rauschenberg est, elle aussi, ambiguë ; on hésite à savoir de quel côté penche le critique, entre « la voie royale qui le mène au baroque » et « ce qu'il peut y avoir de facile dans le lyrisme du déchet ». Est-il fasciné, comme les artistes dont nous avons recueillis le témoignage, par la maestria provocatrice de Rauschenberg, ou bien lui préfère-t-il l'« humilité » d'un Jasper Johns ?

• John Ashbery, « American Art Shows Flood Paris », *New York Herald Tribune* (Paris), 21 novembre 1962, p. 6.

Très optimiste sur l'ouverture de la scène artistique parisienne à l'art américain, l'auteur parle avec enthousiasme de « l'engouement spectaculaire pour la peinture américaine à Paris depuis trois ans », qui se concrétiserait selon l'auteur dans cette véritable « semaine américaine » proposant plusieurs expositions personnelles d'artistes américains : une exposition collective au Centre culturel américain, l'inauguration de l'exposition Grandma Moses au MAM VP, et l'ouverture de deux galeries

vouées à la promotion de l'art américain. L'auteur souligne le rapprochement de la nouvelle direction de la galerie Marcelle Dupuis avec la galerie Leo Castelli de New York. Voici ce qu'il dit de l'artiste qui inaugure le changement :

[La galerie] propose actuellement la troisième exposition personnelle de l'un des peintres avant-gardistes les plus connus d'Amérique, Jasper Johns.

Comme chacun sait, Johns peint des reproductions illusionnistes du drapeau américain, de cibles et de chiffres de un à dix (*sic*)⁶⁴. A l'heure de la première présentation de Johns, cela ressemblait à la plus folle des excentricités, mais son évolution récente lui ont donné quelque chose de l'aura d'un vieux maître. On est moins conscient aujourd'hui de ses sujets et de ses gags (comme peindre au pochoir les noms de diverses couleurs sur une peinture toute grise), et plus attentif à l'extraordinaire finesse avec laquelle il peint.

Cela est particulièrement évident dans une énorme version toute blanche de la Bannière étoilée, dans laquelle le blanc prend vie et étincelle grâce aux variations infinies de tons et de coups de pinceaux. Plus récemment, le geste de Johns est devenu plus relâché et plus libre, notamment dans le pigment orageux de ses *Gray 0 through 9* et leurs tons presque sensuels de gris chaud et de noir. C'est alors que l'ironie du sujet s'évanouit – et pourquoi pas, puisque la peinture de nombre de Demuth titré *Golden Number 5* est aujourd'hui considérée comme un classique américain ? – et nous restons avec la révélation d'un peintre abstrait de la première importance. *

Ashbery oppose ici deux temps dans la lecture de l'œuvre de Johns, en rejetant ses motifs de drapeaux et de chiffres au rang des plaisanteries douteuses, puis en appréciant la sensualité de sa touche, qui le placerait au niveau des meilleurs peintres abstraits. Ses vues sont proches de celles de Clement Greenberg, qui ne comprenait pas le besoin de Johns de peindre ses toiles à partir de motifs aussi emblématiques ; comme si le brouillage d'intentions apparemment contradictoires nuisait à la pure appréhension de cette sensualité que John Ashbery, Greenberg et d'autres appréciaient davantage.

⁶⁴ De zéro à neuf.

L'intérêt profond de son art, mis à part son aspect journalistique, repose largement sur le domaine formel ou plastique. (...) la picturalité de la matière peinte d'un tableau de Johns jaillit de, et fait jaillir la planéité de ses images de chiffres, lettres, cibles, drapeaux, et cartes. Par le biais de cette « dialectique » s'exprime et s'affirme l'arrivée de l'Expressionnisme Abstrait dans une représentation sans lieu.* (...)

Ce qui sert habituellement la représentation et l'illusion ne sert plus que son essence même, c'est-à-dire l'abstraction, tandis que ce qui habituellement connote l'abstrait et le décoratif – la planéité, les lignes-contour, la composition bord-à-bord ou symétrique – est mis au service de la représentation.⁶⁵

• A propos du vernissage et du public courant de l'exposition, voici ce que Ileana Sonnabend écrit à Leo Castelli, le 18 novembre 1962, 3 jours après l'inauguration de l'exposition :

L'inauguration de Jap a été un formidable succès. Beaucoup de gens sont venus, ont bu du champagne, admiré ce qu'ils pouvaient voir de l'exposition – certains ont dit que c'était la première fois qu'ils voyaient Jap de cette façon, c'est-à-dire qu'ils pouvaient suivre son développement...

Malheureusement, très peu de visiteurs sont venus depuis. Il semble que les collectionneurs ont arrêté de collectionner en Europe (au-dessus de 1 000 dollars, je veux dire). (...) J'ai dépensé 1 500 dollars en publicité et pourrais continuer – 600 dollars en annonces, et voilà ! Aucune chance au monde de s'en sortir quitte. *⁶⁶

• Quinze ans plus tard, voici le bilan que dressera Alfred Pacquement :

Pour son exposition inaugurale, la galerie d'Ileana Sonnabend exposait à nouveau ce même drapeau [*Flag*, 1958] de Jasper Johns. L'impact fut alors plus réel, en particulier sur les jeunes artistes, à l'image d'Alain Jacquet qui, dans l'un de ses "camouflages", juxtaposait le drapeau de Johns et le chien de "His master's voice".⁶⁷

⁶⁵ Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », *Art International* (Lugano), vol. VI, n° 8, 25 octobre 1962, pp. 26-27. La traduction du deuxième extrait provient de Jean-Luc Chalumeau, *Lectures sur l'art*, Paris, Ed. du Chêne, 1991, p. 151.

⁶⁶ Ileana Sonnabend, lettre à Leo Castelli, 18 novembre 1962, Leo Castelli Gallery Archives. Cité dans le catalogue MoMA 1996, p. 389 n. 51 : « Jap's opening was a great success. A lot of people came, drank champagne, admired what they could see of the show – some said it was the first time they saw Jap this way, i.e. could follow his development... Unfortunately, very few visitors came since. It seems that collectors have stopped collecting in Europe (over \$ 1,000, I mean)... I spent \$ 1, 500 on publicity and might do more – \$ 600 of announcements and there you are ! Not a chance in the world to come out even. »

⁶⁷ Alfred Pacquement, « Nouveau réalisme et pop art. Le début des années 1960 », *Paris-New York 1908-1968*, p. 733. L'œuvre de Jacquet est reproduite en Annexe IV. C/ p. 156.

• Dans le catalogue rétrospectif des activités des époux Sonnabend, Michel Bourel décrit le contexte qui a entouré la venue de cette exposition :

Pour le moment, l'exposition des « drapeaux » de Jasper Johns risquait fort de heurter les conceptions nationalistes françaises. Ce danger réel, les Sonnabend en avaient conscience (...) Outre ces quelques voix [Luce Hoctin et John Ashbery] avec celle, enthousiaste, de Michel Ragon et l'accueil attentif, curieux et chaleureux d'artistes comme Alain Jacquet qui fera, à cette époque, un hommage à Jasper Johns, l'ensemble de la critique se fait ou se place sur le terrain d'une polémique : l'invasion, l'offensive de la peinture américaine à Paris ; elle lie ainsi l'activité de la galerie Sonnabend à celle de la galerie Lawrence, que Lawrence Rubin consacre au Color-Field Painting, et à celle de la galerie Anderson-Meyer qui ouvrait aussi le 15 novembre 1962 (...). (...) Peut-être peut-on chercher les causes de cette attitude, défensive, dans une influence de la politique étrangère française, alors très méfiante à l'égard d'un engagement aux côtés des U.S.A., qui débouchera sur un retrait de l'OTAN.

Ce déchaînement, que bravait Ileana Sonnabend, trouvera l'un de ses points culminants avec la Biennale de Venise en 1964, lorsque Robert Rauschenberg en remportera le grand prix. (...)

Dans ce climat difficile, Ileana Sonnabend engage donc son aventure d'« ambassadrice de l'art américain », comme l'appellera, en 1967, le critique français Otto Hahn, alors défenseur du Pop Art.⁶⁸

12) Paris, fin 1963 : exposition collective Dessins Pop, Galerie Ileana Sonnabend (37, quai des Grands-Augustins, 6ème).

Autres artistes invités : Rauschenberg, Oldenburg, Warhol, Dine, Segal, Pistoletto, Lichtenstein, Bontecou.

Catalogue : [introuv.]

Œuvres : [inc.]

13) Paris, 16 mai – 7 juin 1964 : participation au 20^e Salon de Mai, MAM VP.

⁶⁸ Michel Bourel, « Les galeries d'Ileana Sonnabend », in *Collection Sonnabend...*, pp. 11-12.

Organisation : Première exposition montrant tout le Pop Art américain en France. C'est le comité composé de Pierre Alechinsky, Jean Messagier et Félix Labisse, qui a choisi de les inviter.

Autres artistes invités : Premier bilan européen du Pop Art international avec, côté français, les Nouveaux Réalistes, mais aussi Arroyo, Recalcati, Kudo.

Catalogue : édité par le MAM VP. [introuv.]

textes : Gaston Diehl, Yvon Taillandier notamment.

Œuvre : une lithographie.

Réception : Ce Salon a fait l'objet de nombreuses critiques, dans une tension naissante vis-à-vis de l'importance nouvelle accordée de par le monde à l'art américain et à New York comme place artistique – tension qui devait exploser le mois suivant, lors du « Scandale à Venise ».

- Jean-Jacques Lévêque titre son article dans *Arts* (Paris), 27 mai–2 juin 1964 : « Pour se rajeunir, le Salon de Mai fait une cure de Pop art », sans mentionner Johns mais en considérant que « la salle consacrée à la peinture américaine actuelle est la plus cohérente du Salon ». Il évoque très brièvement « un Rauschenberg baroque », et le caractère qu'il qualifie tout de même d'« historique » de cette salle « qui ne semble pas provoquer de grands scandales », dit-il, avant d'ajouter que « cet art-là, bien que d'avant-garde, est assurément le moins scandaleux qui soit, parce que le plus naturel, le plus ordinaire ».

- Sarane Alexandrian, « Le XX^e Salon de Mai », *L'Œil* (Lausanne), n° 114, juin 1964, pp. 3 ; 28-29.

L'auteur, historien du surréalisme, commence son article en critiquant l'« exercice gratuit » que constituent pour lui les recherches du Pop Art, qui se confondraient avec celles de Johns et de Rauschenberg :

Ce qui empêche le spectateur d'être séduit par [les] expériences [de Rauschenberg, Dine, Lichtenstein, Peter Saul, Rosenquist, Johns], c'est que leurs

intentions sont impénétrables. On sent trop que le Pop Art est un phénomène social, reflétant la mentalité des beatniks, plutôt qu'un défi concerté à la peinture d'aujourd'hui.⁶⁹

La virtuosité technique qu'il reconnaît à Johns en fait le seul artiste digne d'intérêt à ses yeux – avec Warhol, qu'il envisage sous un aspect militant en citant *Electric Chair* comme une œuvre qui « semble crier son horreur de quelque chose » et qui aurait trouvé « le moyen de communiquer une émotion profonde » :

Pourtant, certaines de ses personnalités ne manquent pas de talent plastique, notamment Jasper Johns, qui s'est signalé par une lithographie remarquable, pareille au chuchotement persistant d'une voix secrète, celle d'un être obsédé par les couleurs.⁷⁰

Plus loin, le critique compare la démarche du Pop Art avec celle du Nouveau Réalisme qu'il assimile en dernière instance, ainsi que le Pop Art, à un important phénomène de société, en réaction contre ce qu'il décrit comme l'académisme abstrait de l'Ecole de Paris :

On doit donc prendre en considération le nouveau réalisme comme le Pop Art, non pas à cause de quelques réussites isolées, mais parce qu'ils manifestent l'état d'insatisfaction, de saturation, d'une génération devant les audaces d'hier – celles du néo-expressionnisme, de l'art informel – même s'ils ne trouvent à leur opposer que des solutions destructives faciles, et parce qu'ils sont peut-être les signes avant-coureurs d'un mouvement plus authentique.⁷¹

• Pierre Restany, « Le Salon de Mai se rajeunit par le reportage et le folklore », *Arts* (Paris), 20–26 mai 1964.

Restany salue le « sérieux effort de renouvellement et de "ventilation" [qui] a été accompli », concernant autant l'art français contemporain que l'art d'Outre-Atlantique :

⁶⁹ Sarane Alexandrian, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹ *Ibid.*, p. 29.

Nouveau réalisme et nouvelle figuration ont enfin droit de cité. La confrontation ne se limite pas au plan parisien : le néo-dada et le pop-art américain sont arrivés en force, avec les meilleurs de leurs représentants.

Si, d'une manière générale, l'option réaliste domine, les confrontations entre les tendances, salle par salle, sont particulièrement fructueuses. (...)

Dans cette atmosphère de jeunesse et, ce qui est réconfortant, de santé, la participation américaine s'intègre aisément, à mi-chemin entre les nouveaux réalistes (qui auraient pu, tant qu'à faire, être plus nombreux) et certains figuratifs de la nouvelle vague. (...)

Le caractère dominant de ce vingtième Salon, qui inaugure sa seconde jeunesse, reflète l'orientation actuelle de la peinture vers le reportage social et le folklore⁷² urbain. (...)

L'Ecole de Paris n'a rien à envier aux écoles de Londres et de New York. La crise du style est dépassée. A une époque où le circuit international des arts se détourne délibérément de la capitale française, à grand renfort de biennales et d'expositions-mammouths, un Salon parisien a su prendre date et marquer un point : voilà un bon motif d'espoir pour ceux qui, comme moi, s'obstinent à penser que Paris n'est pas mort.

• Marc Albert-Levin, « Le XX^e Salon de Mai ouvert au Yé-Yé pictural », *Cimaise* (Paris), n° 68, avril-mai-juin 1964, pp. 68-73.

D'un ton amer et virulent à la fois, l'auteur nous soumet des hiérarchies bien claires entre les « grands » (Picasso, Pignon, Masson, Tobey, Fautrier, Poliakoff, Bryen, Bram van Velde, Miró...), la « révélation de ce salon » que sont Zao Wou-Ki, Messagier, Debré, Alechinsky, Rebeyrolle, etc., les « Pop » français constitués des Nouveaux Réalistes, et les Pop américains, derniers du classement, qui forment de véritables repoussoirs à l'ensemble :

(...) on distingue très nettement, dans ce XX^e Salon de Mai, certaines lignes-forces. On se réjouit d'y voir le Pop-Art, fantôme enfin saisi, représenté par ses ténors et confronté aux autres tendances de la peinture contemporaine ; et cet inévitable chaud et froid auquel vous soumet le voyage autour des cimaises est ponctué, avec une régularité consolante, par des toiles devant lesquelles on aimerait s'arrêter longtemps.

L'apport des grands, d'abord : celui qui (...) ne surprendra personne, et qui n'est constitué, le plus souvent, que de « meilleures » ou de « moins bonnes » toiles... (...)

Et près d'eux, dès l'entrée, les artistes Pop américains, selon la pure orthodoxie castellienne (Mme Sonnabend in Paris) : un Rauschenberg de la veine la plus superficielle, un Jim Dine terrifiant d'insignifiance qui apporte une réponse radicale au doute que la reproduction photographique, appuyée sur toute une littérature critique, aurait pu faire naître, un Warhol d'une très sévère nullité, tant anecdotique que décorative, Jasper Johns, Rosenquist, Lichtenstein, tels qu'en eux-mêmes enfin, la répétition, pour l'éternité les change...

⁷² Il est curieux de constater que Pierre Restany utilise ici le mot « folklore » dans une acception positive et non péjorative, comme il le fera en 1978, dans sa préface du catalogue

Leur présence triomphante, si l'on veut, institue des rapports étranges qui tiraillent vers le Pop et affaiblissent de façon inattendue certaines œuvres qui, dans ce contexte, apparaissent plus figuratives ou plus superficielles : C'est le cas de Bacon, Alan Davie, Hundertwasser (...).

(...)

Dernier centre d'intérêt annoncé dès l'entrée par une bruyante machine de Tinguely, les artistes « Nouveaux Réalistes » qu'autant vaudrait appeler notre Pop français. (...)

La supériorité de ce Pop français sur le Pop américain – supériorité esthétique s'entend, compliment qui ne manquera pas de déplaire à ses théoriciens – est indiscutable et constitue l'une des grandes surprises de ce salon. L'assemblage d'Arman, surtout, qui ne manque pas d'intérêt, est d'un contenu moins platement figuratif que la plupart des œuvres Pop américaines. (...)

(...) on ne peut que se réjouir d'y voir la peinture, dans l'ensemble bien représentée, s'assurer sur le Pop-Art un triomphe indiscutable, qu'elle doit moins à la superficie de cimaises couvertes qu'à la puissance poétique qu'elle exerce, une peinture dont les qualités secrètes, dans un salon conquis au tapage publicitaire, acquièrent une présence encore plus émouvante.

14) Paris, mai 1965 : participation au 21^e Salon de Mai, MAM VP.

Organisation : [inc.]

Autres artistes invités : [inc.]

Catalogue : [introuv.]

Œuvre : [inc.]

Réception : [inc.]

15) Paris, à partir du 6 mai 1966 : exposition collective *Electric Art*, à la galerie Ileana Sonnabend (12, rue Mazarine, 6^{ème}).

Organisation : Exposition inaugurale de la deuxième galerie des Sonnabend à Paris.

de l'exposition du Centre Pompidou (voir citation donnée en I. A/ 2) p. 21.

Autres artistes invités : Appel, Flavin, Lynn, Morris, Rabkin, Rauschenberg, Rosenquist, Segal, Smerck, Takis, Watts, Wesselmann, Robert Whitman.

Catalogue : [introuv.]

Œuvre : *Field Painting*, 1963-64.

Réception : [inc.]

16) Paris, 1966 : exposition collective Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, à la galerie Ileana Sonnabend (12, rue Mazarine, 6ème).

Autres artistes invités : [inc.]

Catalogue : [introuv.]

Œuvres : [inc.]

Réception : [inc.]

17) Saint-Paul-de-Vence, 3 mai – 23 juillet 1967 : exposition collective Dix ans d'art vivant 1955-1965, à la Fondation Maeght.

Organisation : François Wehrin.

Autres artistes invités : Longue liste d'artistes d'Europe et d'Amérique.

Catalogue :

textes : préface de F. Wehrin.

format : 23 cm.

nombre de pages : n. p.

Œuvres : *Chiffres de 0 à 9*, 1961-62 (huile/toile, 66 x 51 cm, coll. M. et Mme Marcel Boulois, Paris⁷³) ; *Evion*, 1964 (huile/toile et objets collés, 176 x 128 cm, coll. M. et Mme Philippe Durand-Ruel, Paris. Le catalogue en montre une illustration noir et blanc) ; *Flag above White*, 1954-55, (59 x 51 cm, Galerie Ileana Sonnabend, Paris).

Réception : [inc.]

18) Paris, 10 – 29 mai 1968 : 1^{ère} Biennale internationale de l'estampe, à l'ARC (MAM VP).

Organisation : Jury international jugeant des artistes de 20 à 38 ans. Gerardiàz, Président du Comité ; Pierre Gaudibert, Conservateur-Adjoint au MAM VP.

Autres artistes invités : américains : D'Arcangelo, Dine, Harges, Kitaj, Rosenquist, Saul, Warhol, Wesselmann, Schwedler.

Catalogue :

textes : préface de P. Gaudibert.

format : 18 cm.

nombre de pages : n. p.

Œuvre : *False Start I*, 1962 (lithographie, 76 x 56 cm).

Réception : [inc.]

19) Paris, 14 novembre – 23 décembre 1968 : exposition collective L'art du réel – U.S.A., 1948-1968, au Centre national d'art contemporain, Galeries nationales du Grand Palais.

Organisation : Directeur de l'exposition : E. C. Goosen ; commissaire : Germain Viatte. Conservateur du Grand Palais : Reynold Arnould. Soutien du Programme International du MoMA.

⁷³ Nous n'avons pas reçu confirmation que l'œuvre appartenait toujours au couple. Par ailleurs, le titre français ne précise pas s'il s'agit d'un tableau de la série *From 0 to 9* ou de *0*

Autres artistes invités : Andre, Judd, Sol LeWitt, Morris Louis, Agnes Martin, Newman, Noland, Larry Poons, Tony Smith, Stella, O'Keeffe, Pollock, Reinhardt, etc.

Catalogue :

textes : Texte de E. C. Goosen.

format : 21 cm.

nombre de pages : 88.

Œuvres : *White Numbers*, 1957 et *Flags*, 1965 (coll. J. Johns) – ou *Flag*, 1954-55 ? D'après le catalogue MoMA 1996, ce serait le tout premier drapeau qui était exposé dans la première exposition, à New York, et l'œuvre n'aurait pas circulé en Europe. Ce dernier catalogue est ici en contradiction avec le catalogue français de l'exposition, qui mentionne un *Flag* de la collection privée de Johns, sans préciser s'il s'agit d'une peinture ou d'un dessin.

Réception : D'après Hélène Lassalle, du Centre Pompidou :

L'exposition fut reçue comme une provocation et elle déchaîna les foudres du *Figaro*. Elle fut également une révélation pour de jeunes artistes parmi lesquels Louis Cane ou les futurs membres du groupe Support/Surface.⁷⁴

• Marcelin Pleyne nous donnera encore une fois, lui, une note relativement pessimiste du contexte de l'exposition :

Certes, les manifestations, et d'importance, se poursuivent à Paris. Il faut citer notamment, en novembre-décembre 1968, l'exposition réalisée par E. C. Gossen (*sic*), « L'art du réel », qui regroupe, lors de sa présentation dans les galeries du Grand-Palais, un nombre impressionnant d'artistes américains en activité entre 1948 et 1968. (...) Mais la situation n'est plus ce qu'elle était dans le début des années soixante, de part et d'autre l'enthousiasme semble momentanément retombé.⁷⁵

Through 9.

⁷⁴ Hélène Lassalle, *Art américain : Œuvres des collections du MNAM*, catalogue, Paris, MNAM, 1981, p. 17.

⁷⁵ Marcelin Pleyne, « Vingt-cinq ans d'art américain : Paris et New York dans le vent (1960-1985) », in *Les Etats-Unis de la peinture*, 1986, p. 25.

Quinze ans auparavant, le même auteur fustigeait l'exposition pour ses importants « oublis », dont les peintres qui lui étaient les plus proches :

Mis en question dans son principe, le choix de cet « Art du réel » que M. Goossen (*sic*) déclare tendancieux et qui est significatif jusque dans ses exclusions (manquent entre autres Franz Kline, Robert Motherwell, Willem de Kooning, David Smith, Helen Frankenthaler, Sam Francis, James Bishop, etc.), ce choix-là est à critiquer moins à partir de ce qu'il exclut qu'à partir de ce qu'il censure : la spécificité différentielle de la peinture. »⁷⁶

Pleynet semble ne faire cas de cette « spécificité différentielle de la peinture » que pour les artistes manquants, en oubliant l'apport de Pollock et des minimalistes représentés.

20) Paris, 3 – 16 juin 1970 : danse *Walkaround Time* au Théâtre de France, place de l'Odéon ; Amiens, le 17 juin à la Maison de la Culture ; Château de Rouilly, le 19 juin.

Organisation : Merce Cunningham Dance Company. Johns est directeur artistique.

Autres artistes invités : Niki de Saint-Phalle crée une affiche représentant une Nana qui danse⁷⁷.

Œuvres : Le décor et les costumes de la pièce sont faits par Johns. Le décor est réalisé à partir de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Grand Verre)* de Duchamp (voir les photographies figurant en Annexe III. E/ pp. 141-142).

Réception : [inc.]

⁷⁶ Marcelin Pleynet, « Peinture et réalité », in *L'enseignement de la peinture*, Paris, Seuil, 1971, pp. 176-177.

⁷⁷ Niki de Saint-Phalle créera également l'affiche pour le spectacle de la Paul Taylor Dance Company, qui jouera du 17 au 30 juin à l'Odéon-Théâtre de France.

La danse a déjà été montée à New York, en mars 1968. Duchamp a pu alors voir et apprécier le décor dans l'atelier de Johns. C'est Roberta Bernstein, qui travaillait alors pour Johns, qui raconte la scène :

Johns, accompagné de Roberta Bernstein, passe prendre Duchamp au 28 West 10th Street et le conduit à Canal Street [rue de l'atelier de Johns] pour voir le décor avant la représentation, qui doit avoir lieu de Buffalo, New York, le 10 mars. D'après Bernstein, « D[uchamp] a beaucoup aimé le décor. Il a demandé à J[ohns] comment il l'avait fait et ce que Merce allait en faire, etc. J lui a demandé des suggestions et D a dit qu'il pensait que certaines des pièces devraient être suspendues au plafond. J a alors posé la question de l'attribution à D, et D a trouvé que le nom de J devait être clairement mentionné, puisque l'idée était celle de J et qu'il avait accompli tant de travail dessus.⁷⁸

21) Saint-Paul-de-Vence, 16 juillet-30 septembre 1970 : L'art vivant aux Etats-Unis, à la Fondation Maeght.

Organisation : Vaste présentation choisie par Dore Ashton. Cent dix peintures et dessins et une quarantaine de sculptures, exécutés entre 1960 et 1970 (la majorité en 1969-70).

Autres artistes invités : Albers, de Kooning, Rothko, Guston, Cornell, Rauschenberg, Samaras, Andre, Haacke, Israël, Whitman, Youngerman, Larry Zox, etc.

Catalogue :

textes : préface et introduction de Dore Ashton.

format : 21 cm.

nombre de pages : 164.

⁷⁸ Catalogue MoMA 1996, p. 234, qui cite Roberta Bernstein, in *Jasper Johns' Paintings and Sculptures...*, p. 68 : « Johns, accompanied by Roberta Bernstein, picks up Duchamp at 28 West 10th Street and brings him to Canal Street [où était son atelier] to see the set before the performance, which is to take place in Buffalo, New York, on March 10. According to Bernstein, "D[uchamp] liked the set very much. He asked J[ohns] how it was done and what Merce was going to do with it, etc. J asked for suggestions and D said he thought some of the pieces should be suspended from the ceiling. Then J asked D about crediting and D thought J's name should be clearly mentioned since the idea was J's and he had done so much work on it." »

Œuvres : Huit dessins. *Wilderness II*, 1963 (fusain, pastel, collage sur papier ; 122 x 66,5 cm ; coll. J. Johns) ; *Figure II*, 1963 (lavis, fusain, pastel sur papier ; 66,5 x 54 cm ; Dayton's Gallery 12, Minneapolis) ; *No*, 1964 (mine de plomb, fusain, tempera sur papier ; 51,5 x 44 cm ; coll. Mr. et Mrs. Ganz, New York) ; *Wallpiece*, 1969 (mine de plomb, collage, pastel, aquarelle sur papier ; 70 x 101,5 cm ; coll. J. Johns. Ce dessin est illustré dans le catalogue) ; *According to What*, 1969 (mine de plomb sur papier ; 75,5 x 104,5 cm ; coll. J. Johns) ; *Voice*, 1969 (mine de plomb sur papier ; 92 x 70 cm ; coll. J. Johns) ; *Zone*, 1969 (mine de plomb, pastel, tempera sur papier ; 95 x 66 cm ; coll. J. Johns).

Réception : *Chroniques de l'Art Vivant* (Saint-Paul-de-Vence), n° 13, août-septembre 1970, p. 20. Voici comment se conclut cet article non signé et émanant directement de la Fondation Maeght :

Quand on songe que, de tous les pays d'Europe, la France est celui qui est resté le plus obstinément aveugle à l'art américain, à un art qui a pourtant dicté son esthétique à tout l'art international depuis un quart de siècle – quand on songe ainsi qu'il n'y a eu à Paris que deux grandes expositions à lui avoir été consacrées, l'une en 59 au Musée National d'Art Moderne sur « Pollock et la jeune peinture américaine », l'autre en 68 au C.N.A.C., sur « l'Art du Réel », on voit quel retard l'exposition de Saint-Paul vient heureusement combler, révélant au public français que l'art américain ne se réduit pas à « l'action painting » de Pollock, ni même aux sculptures molles de Claes Oldenburg.

I. B/ LES COLLECTIONNEURS DE JOHNS EN FRANCE

Durant cette décennie des années soixante, le commerce de l'art américain se fait à Paris dans des conditions pour le moins difficiles. Lorsque Ileana Sonnabend ouvre sa galerie, en 1962, les ventes démarrent lentement.

A l'époque où le mouvement [Pop Art] s'affirmait et où les œuvres prenaient de la valeur, Ileana était souvent victime de contraintes économiques considérables, tout

en continuant de croire à l'avenir des jeunes artistes et à une évolution favorable de la critique.

(...)

Comme elle ne pouvait contacter tous les artistes pop directement, elle devait souvent travailler avec d'autres marchands qui doutaient des perspectives offertes par le marché parisien et demandaient expressément que les œuvres soient payées d'avance, ce qui représentait une difficulté financière supplémentaire.⁷⁹

Malgré ces difficultés, il semble que le choix de Paris comme base pour lancer sa galerie ait correspondu à une stratégie bien précise :

Avant d'ouvrir sa galerie à Paris, elle avait songé à Rome, mais opta finalement pour la ville la plus stratégique en fonction du marché de l'art, ville qu'elle avait d'ailleurs connue avant la guerre. Ayant la possibilité de voir, à Paris plutôt qu'à New York, beaucoup de nouveaux artistes américains, elle se trouvait en mesure de relayer en Europe des informations concernant les événements culturels importants.⁸⁰

D'après ce qu'en dit Leo Castelli lui-même, Ileana Sonnabend aurait été instrumentale dans sa propre conquête de l'Europe. C'est sans doute un des traits originaux de la démarche de ce galeriste américain, que d'avoir pensé très tôt à ouvrir son commerce aux places artistiques du Vieux Continent : une carte est établie en juin 1964 par Leo Castelli, qui montre la « pénétration » de ses artistes dans chaque capitale importante d'Europe⁸¹. Elle montre ses deux champions Johns et Rauschenberg entourés, selon le lieu, de Lichtenstein, Bontecou, Chamberlain, Stella ou Higgins, à Paris, Londres, Kassel ou Venise. Cette carte semble préfigurer le couronnement prochain de la galerie Castelli, qui verra à la fin du mois l'un de ses tout jeunes artistes remporter le grand prix international de la Biennale de Venise. Les déclarations récentes de Castelli confirment, s'il en était besoin, la place stratégique qu'occupait à Paris son ancienne femme dans les affaires extérieures de sa galerie :

⁷⁹ Robert Pincus-Witten, « Témoignages », in *Collection Sonnabend : 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend*, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1988, p. 85.

⁸⁰ Giuseppe Panza, « Témoignages », *ibid.*, p. 87.

Claude Berri : Ce qui a pu y contribuer aussi [à la réussite de ta galerie], c'est que tu as organisé une sorte de succursale Castelli à travers le monde.

Leo Castelli : C'est une chose que j'ai faite presque dès le début de ma carrière. Il me semblait essentiel d'avoir une distribution plus vaste de ces artistes que l'on connaissait peu ou à peine. Le premier endroit avec lequel j'ai commencé ce travail de collaboration a été Los Angeles dès 60, trois ans après l'ouverture de ma galerie. L'une des toutes premières personnes auxquelles j'ai pensé, c'est évidemment Ileana Sonnabend avec qui j'avais découvert tant d'artistes. Lorsque Ileana s'est établie à Paris, je lui ai aussitôt confié des expositions de Johns, de Rauschenberg, de Warhol. En général, ce n'était pas seulement des tableaux, mais bien des expositions entières. Ileana, elle, n'avait pas besoin d'intermédiaire, elle connaissait bien tous ces artistes. Grâce à ses expositions extraordinaires du Quai des Grands Augustins puis de la rue de Seine (*sic*), il y a eu de nombreux contacts, et de grandes amitiés entre les artistes avant-garde français et les artistes avant-garde américains. (...) J'ai donc commencé à envoyer systématiquement des expositions là-bas [à Los Angeles]. Puis j'ai continué à faire cela pour le monde entier tout au long de ma carrière. J'ai travaillé par exemple avec Daniel Templon et Yvon Lambert à Paris, Paul Maenz en Allemagne, James Mayor à Londres, Margo Leavin, Jim Corcoran et plus récemment Dan Weinberg à Los Angeles.⁸²

Ileana Sonnabend était tout à la fois une marchande et une galeriste rusée, défendant ses artistes avec passion, et une collectionneuse avisée, ne cédant que difficilement les œuvres qui lui semblaient importantes. Au début, elle a ainsi pu conserver quelque temps dans sa collection les tableaux de Johns et d'autres artistes du Pop Art dont personne ne voulait. Puis, vers 1965, lorsqu'eut lieu le véritable lancement de la galerie, des ventes plus nombreuses purent se faire, qui suscitèrent paradoxalement chez elle des regrets.

Elle continuait à prêter ses œuvres pour les expositions importantes sur le Pop Art, comme en 1963 pour *The Popular Image* à Londres. De même, en 1965, lorsque le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles présente un éventail d'artistes européens et américains : quasiment toutes les œuvres de Johns,

⁸¹ Voir Annexe IV. B/ p. 131.

⁸² Ann Hindry-Royer, *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, 1990, p. 68.

Rauschenberg, Warhol, Rosenquist, Wesselmann, Oldenburg, Lichtenstein, Dine, Pistoletto proviennent de sa galerie.

Pensez aux chefs-d'œuvre qu'Ileana et Michael possédèrent à une époque et ceci en partie parce qu'au début personne n'en voulait. Elles sont restées les mêmes et, quand le public les a appréciées pour ce qu'elles étaient vraiment, plus personne ne pouvait les acheter.⁸³

Seules, trois œuvres de Johns sont demeurées jusqu'à présent dans sa collection ; elles constituent un sous-ensemble relativement cohérent de la toute première période de Jasper Johns :

- *Flag Above White*, 1954 (encaustique sur toile, 59 x 51 cm) ;
- *Number 8*, 1959 (encaustique sur toile, 51 x 38 cm) ;
- *Gray Target*, 1958 (encaustique et collage sur toile, 106,5 x 106,5 cm).

Jean Larcade semble avoir été également, et depuis quelques années déjà avant l'arrivée d'Ileana Sonnabend, un acheteur avisé d'art américain, trop en avance sur son temps, comme nous l'affirme Pierre Restany dans son témoignage⁸⁴. Il achetait (relativement) cher des tableaux qu'il était obligé de brader dès lors que ses achats l'avaient plongé dans une trop grande difficulté financière. Injoignable à ce jour, il nous a été impossible de nous assurer si certaines œuvres de Johns avaient pu rester malgré tout dans sa collection personnelle. Il nous est permis de croire que quelques dessins au moins sont demeurés en sa possession.

Outre une certaine indifférence française vis-à-vis de l'esthétique nouvelle des œuvres d'art américaines en général, la question financière semble avoir été déterminante dans la frilosité des acheteurs français. Voici ce qu'en pensaient les trois galeristes principalement concernés par ces échanges franco-américains durant les années soixante, dans des propos

⁸³ Robert Pincus-Witten, « Témoignages », *op. cit.*, p. 85.

⁸⁴ Voir Annexe I. B/ pp. 93-99.

recueillis en août 1976 par Alfred Pacquement pour le Centre Georges Pompidou :

Daniel Cordier : L'une des causes de la diffusion retardée de l'art américain en France est financière. Les musées français, dont c'est la fonction, n'ont pratiquement rien fait pour aider à découvrir et à comprendre ce mouvement étranger⁸⁵. Ce rôle est revenu aux marchands qui ont agi, non pas en historiens, ce qui n'est pas leur rôle, mais en amateurs, c'est-à-dire selon leur goût ; le hasard des rencontres et des moyens financiers restreints ont été cause d'une action sporadique et restreinte. Les prix des œuvres américaines étaient le double ou le triple de celui (*sic*) de l'art européen, à notoriété égale. Il y avait là un obstacle décourageant, auquel s'ajoutait un transport très onéreux. (...)

J'ai eu le projet d'exposer plusieurs Américains, dont Cornell et Kienholz ; j'étais en pourparlers avec Cornell, mais j'ai renoncé après l'échec financier des expositions Rauschenberg et Nevelson, durant lesquelles je n'ai rien vendu⁸⁶. Les prix de Rauschenberg n'étaient pas excessifs, mais ils étaient déjà plus élevés que ceux de Dubuffet, Fautrier, Hartung, Soulages, Wols.

(...)

Leo Castelli : Peut-être y avait-il aussi, en essayant de diffuser l'art américain à Paris, une sorte d'esprit de sacrifice. Nous avions un tel enthousiasme pour nos artistes...

Ileana Sonnabend : Un esprit de sacrifice est un bien grand mot, mais disons que nous ne pensions pas tellement au côté économique. D'ailleurs, pour revenir à la question des prix, on pouvait acheter à une époque un Jasper Johns pour 500, 700 dollars...⁸⁷

Leo Castelli : ... Quand Johns a exposé chez Larcade, en 1959. Il n'y a eu pratiquement aucun achat, et les tableaux sont revenus en Amérique. Mais un

⁸⁵ Sur le désengagement des institutions françaises vis-à-vis de l'art contemporain, français ou américain, voir la fameuse lettre ouverte que Daniel Cordier a écrite avant de se retirer de la scène artistique française en 1964, et qui est reproduite dans le catalogue *Donations Daniel Cordier : Le regard d'un amateur*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 531-533.

⁸⁶ Un seul dessin et une seule peinture sont vendues, malgré le succès de l'exposition auprès des artistes et des critiques (d'après le catalogue *Robert Rauschenberg : A Retrospective*, 1997, p. 559).

⁸⁷ Il faut savoir que lors de la première exposition personnelle de Johns chez Castelli en 1958, les deux œuvres invendues qui restaient et que se sont départagés Johns et Castelli, *Target with Plaster Casts* et *White Flag*, étaient mises en vente respectivement aux prix de 1 200 et 2 000 dollars. A titre de comparaison, un dessin de Jasper Johns coûtait en 1991 la bagatelle de 400 000 dollars, tandis que les peintures du début de la carrière de Johns atteignaient des sommes vertigineuses, dont les dix-sept millions de *False Start* (1959) ont constitué en 1987 un record sans précédent pour un artiste vivant.

monsieur que je ne connaissais pas alors, Robert Scull, a vu et acheté des « numéros blancs ».

Alfred Pacquement : On pourrait comparer Rauschenberg et Johns à Yves Klein que vous avez exposé à New York en 1961. Ce sont des artistes de la même génération.

Leo Castelli : Les prix de Klein étaient tout à fait comparables... et bon marché.⁸⁸

Malgré cette conjoncture défavorable, un petit groupe de collectionneurs s'était constitué, dont certains étaient devenus des amis du couple Sonnabend : Marcel et Giselle Boulois, René de Montaigne (décédé), Atilio Codognato, Hubert et Maryse Peeters, Roger Matthys et Philippe Dotremont (décédé).

Nous savons de source sûre que **Marcel et Giselle Boulois** possédaient, en 1967 tout au moins, un tableau de Johns : *Chiffres de 0 à 9*, 1961-62 (huile sur toile, 66 x 51 cm)⁸⁹.

Philippe Durand-Ruel nous a confirmé être l'un des rares collectionneurs français à posséder une toile de l'artiste depuis les années soixante, acquise aux alentours de 1966-67. Il s'agit de *Evion*, 1964 (huile sur toile et objets collés, 176 x 128 cm), qui était exposée à l'exposition récente *Passions privées*⁹⁰.

Cette interpénétration des milieux où marchands, galeristes et collectionneurs représentent les mêmes personnes et forment un réseau très restreint d'amis acheteurs, autour d'Ileana Sonnabend ou de Jean

⁸⁸ « Le rôle des galeries », in *Paris-New York : 1908-1968*, 1977, pp. 273-275.

⁸⁹ Information donnée par le catalogue *Dix ans d'art vivant*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1967. D'après Alain Jouffroy, René de Montaigne aurait également acquis des œuvres de Johns au début des années soixante (cf. Annexe I. B/ p. 77). Nous n'avons pu obtenir davantage d'informations à ce sujet.

⁹⁰ A Paris, MAM VP, 1995. L'œuvre était répertoriée dans la collection privée numéro A 52, correspondant à celle des Durand-Ruel, anonymes pour l'exposition.

Larcade⁹¹, montre l'importance des démarches individuelles dans une France très réticente à appuyer officiellement l'art américain.

L'ouverture du Centre Georges Pompidou à Paris a considérablement changé les conditions d'exposition, autrefois difficiles, de l'art américain en France. De nombreux dons furent suscités Outre-Atlantique, qui ont permis au Musée National d'Art Moderne d'acquérir notamment son premier Jasper Johns : *Figure 5*, 1960. Don de la Scaler Foundation en 1975, ce tableau avait été conçu à l'origine pour Robert Scull, le fameux collectionneur américain d'œuvres d'art américaines, rayonnant du Pop Art au Minimal Art. Johns avait même peint son nom, « SCULL », en lettres de pochoir, au bord inférieur gauche de la toile.

En 1976, le Musée a souscrit aux presses qui éditaient *Foirades/Fizzles*, le recueil de cinq textes bilingues écrits par Samuel Beckett et qui a fini d'être illustré par Johns cette année-là.

Enfin, en 1983, Tatyana Grosman fait le don au MNAM d'une série de dix dessins 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 1960-71, huile, acrylique, crayon et collage de papiers et de tissus sur lithographie, env. 24 x 18 cm chaque dessin. Ce don a été fait en mémoire de Larissa Grosman, d'après le catalogue MNAM.

I. C/ CONTACTS PARTICULIERS NOUÉS ENTRE JOHNS ET LES ARTISTES FRANÇAIS

Les sources dont on dispose au sujet d'éventuels rapports entre Jasper Johns et les artistes français sont notablement le fait d'études françaises sur ces artistes, qui soulignent au passage les répercussions internationales de la pratique picturale des Français, plutôt que chez les exégètes de Johns (américains pour la plupart). Ces derniers semblent plus soucieux de

⁹¹ Daniel Cordier ne semble pas avoir possédé de Jasper Johns, d'après le catalogue de ses

rechercher des paternités prestigieuses depuis les maîtres de l'histoire de l'art moderne (Cézanne, Picasso, Magritte, Duchamp...) jusque chez les maîtres anciens (Grünewald, Holbein...). Ou encore, ils tentent de départager les influences diverses que Johns a eues auprès des artistes américains. L'Europe ne les intéresse souvent qu'en tant que réservoir de modèles historiques où Johns serait allé puiser, depuis la Renaissance jusqu'à la première moitié du XX^e siècle.⁹²

Les sources bibliographiques et les quelques documents photographiques convergent en premier lieu en la personne de **Niki de Saint-Phalle**, qui a bien connu Jasper Johns à Paris puis lui a rendu visite quelquefois dans sa campagne proche de New York, notamment en la compagnie de Larry Rivers. De façon singulière, Niki de Saint-Phalle a réalisé en 1961 une œuvre faite à la « manière » de Johns, en son hommage. Voici comment l'artiste décrit sa première rencontre en 1961 avec Johns, qui a coïncidé avec celle de Rauschenberg, et qui a donné lieu cette année-là à deux œuvres produites en commun avec eux⁹³ :

A la fin du printemps 1961, je fis la connaissance de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg. On devint vite amis. Je les trouvais superbes tous les deux, j'étais fascinée par leur couple. Ils avaient cette grâce qui vient de la beauté mariée avec une intelligence et un talent exceptionnels. Etre avec eux m'électrisait.

(...)

Bob avait une façon bien à lui de parler de l'art et de la vie, il le faisait avec une telle clarté, une telle passion que ses mots sont restés en moi pendant de longues années et font maintenant partie de moi.⁹⁴

Johns l'avait aidée dans l'accrochage de sa première exposition personnelle, *Feu à volonté*, organisée par Pierre Restany à la Galerie J, qui

donations au MNAM (1989).

⁹² Le catalogue MoMA 1996 est à cet égard exemplaire, qui présente deux essais, le premier sur les références artistiques – principalement européennes – de Johns, et le second sur sa propre influence aux Etats-Unis.

⁹³ Cf. III. C/.

⁹⁴ Niki de Saint-Phalle, « Cher Pontus », in catalogue *Niki de Saint-Phalle*, Paris, MAM VP, 1993, p. 162.

appartenait à sa femme, Jeanine de Goldschmidt. Jasper Johns était là, avec Rauschenberg, le jour de l'inauguration, le 28 juin 1961 ; les spectateurs étaient invités à jouer les « exécuteurs volontaires de dripping ready-made »⁹⁵, en tirant à la carabine sur des reliefs en plâtre cachant des poches remplies de peinture (voir illustration en Annexe III. D/ pp. 137-139).

Un grand dîner a suivi à la Coupole, dont témoignent quelques photographies qui montrent Johns entouré de plusieurs des Nouveaux Réalistes (voir illustrations en Annexe III. D/ p. 140).

L'impact physique et intellectuel de Johns et de Rauschenberg semble donc avoir compté de façon conséquente pour Niki de Saint-Phalle, qui était également très amie de Larry Rivers, dont l'atelier jouxtait celui qu'elle partageait avec Jean Tinguely, Impasse Ronsin.

Jean Tinguely a également connu Jasper Johns en 1960, lors de son voyage à New York qui l'a tant marqué ; il semble cependant s'être davantage entendu avec Rauschenberg, qui a collaboré à plusieurs projets avec lui.

Arman rencontre Jasper Johns en même temps que Robert Rauschenberg, en 1961, lorsque les deux Américains présentent leur œuvre dans des galeries parisiennes. Arman était présent à la performance de l'Ambassade américaine, et participait à l'exposition collective organisée par Restany, *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en tant que membre du groupe. L'artiste a vu Johns plus régulièrement à New York, au sein du groupe d'amis qui fréquentaient le Chelsea Hotel où Arman avait élu résidence, comme Claes Oldenburg notamment. Plus tard, en 1963, Arman a cohabité à New York avec Tinguely et Niki de Saint-Phalle dans un loft à

⁹⁵ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, p. 17.

Canal Street, loué à Frank Stella⁹⁶ – qui devait se trouver non loin de l'atelier de Johns.

Arman nous a dit qu'ils ont continué de se voir, lui et Johns, mais moins souvent, après qu'il a quitté définitivement l'Hotel Chelsea. « *Mon amitié s'est beaucoup développée avec Lichtenstein, Segal, mais dans le fond, pas tellement avec Jasper Johns. (...) on a dîné ensemble plusieurs fois, on s'est entre-visité plusieurs fois – mais on se voyait tous, les artistes de ces écoles. On était tous très copains. (...) Vous savez, on était des jeunes à l'époque, et on avait besoin les uns des autres. Et quand le temps a passé, la réussite est venue, chacun s'est enterré dans son château.* »

L'œuvre d'**Yves Klein** a rencontré celle de Jasper Johns à plusieurs reprises. Une rencontre réelle est attestée par deux photographies prises lors de l'inauguration de l'exposition *Feu à volonté* de Niki de Saint-Phalle à la Galerie J, le 28 juin 1961 à Paris. Elles les montrent à proximité l'un de l'autre, lors du tir puis au dîner à la Coupole le soir du vernissage (voir illustrations en Annexe III. D/ pp. 139-140). Par ailleurs, Klein a participé à trois expositions communes avec Johns :

- *Works in Three Dimensions*, New York, Leo Castelli Gallery, 20 octobre – 7 novembre 1959. Y participaient également Chamberlain, Jean Follet, William Giles, Gabriel Kohn, Marisol, Nevelson, George Ortman, Rauschenberg, Salvador Scarpita. Klein n'a pas voyagé jusqu'à New York pour l'occasion.

- *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, Paris, galerie Rive Droite, fin juillet – 10 octobre 1961. Aucune photographie ne subsiste d'une éventuelle rencontre au sujet de l'exposition.

⁹⁶ Voir Pierre Cabanne, *Arman*, Paris, Ed. de La Différence, coll. «Les Classiques du XXI^e siècle », 1993, p. 22.

- *Recherches d'un nouveau réalisme*, Lausanne, Galerie Bonnier, 4 – 28 mai 1962. Avant de mourir quelques semaines plus tard, Klein était ici présenté entouré d'Arman, Tinguely, Johns et Rivers.

Aucune déclaration n'a été faite par Yves Klein concernant Jasper Johns en particulier.⁹⁷

Il est vraisemblable que **Martial Raysse**, s'il n'a pas connu Johns à Paris, l'ait connu à New York lors de son séjour prolongé dans la ville américaine. Raysse a exposé avec Johns notamment en 1962, à la Dwan Gallery dirigée par John Weber, dans une vaste exposition à tendance « pop » intitulée *My Country 'Tis of Thee*, où Raysse était le seul Français.

Alain Jacquet a également rencontré les pop artistes, Rauschenberg et Johns, sûrement, à New York lors de son premier voyage en 1962-63. Jacquet s'est ensuite installé définitivement à New York en 1964-65.

Jacques Villeglé dit ne pas avoir véritablement « rencontré » Johns : « *je ne parle pas anglais, je suis sourd, alors on s'est serré la main dans les vernissages.* »

Bernar Venet a rencontré Jasper Johns à plusieurs reprises en 1966-68 à New York, alors qu'il vivait chez Arman, au Chelsea Hotel.

Jean-Pierre Raynaud a également rencontré Johns, Rauschenberg, Lichtenstein et Warhol lors de son séjour à New York, au début des années soixante.⁹⁸

⁹⁷ Toutes ces informations nous ont été communiquées par les Archives Yves Klein à Paris.

⁹⁸ C'est ce qu'il a dit lors de sa conférence donnée à la Revue Parlée - Esthétique et histoire de l'art, cycle « Généalogies », à Paris, au Centre Pompidou, le 29 janvier 1998.

Daniel Pommereulle nous a dit avoir « *connu de près* » Jasper Johns et Robert Rauschenberg, sans vouloir nous préciser en quelle occasion.

I. D/ REVUE DE PRESSE FRANÇAISE⁹⁹

Nous allons maintenant rendre compte de l'état de la critique sur Jasper Johns dans les années soixante, en détaillant les déclarations depuis les premières jusqu'à 1970, afin d'établir un panorama succinct de ce que le public – composé notamment des artistes – pouvait alors lire sur le sujet. Nous verrons les diverses instances sous lesquelles la presse a mentionné Johns, en montrant les éventuels recoupements qui s'imposent entre certains critiques, sans approfondir leurs théories auxquelles nous accorderons une meilleure place plus loin, en élargissant leurs propos à ceux tenus postérieurement à la décennie considérée ici.

Les principaux critiques français à avoir écrit sur Johns entre 1958 et 1970 sont, chronologiquement, Michel Ragon, Pierre Restany, Alain Jouffroy et Otto Hahn.

Michel Ragon est en effet le tout premier à écrire sur Johns en France, suite à un premier voyage aux Etats-Unis au printemps 1958. Il est ainsi l'un des rares critiques français à s'être intéressé si tôt à l'Amérique et à avoir fait si tôt le voyage à New York, jusque dans la toute nouvelle galerie de Leo Castelli qui avait ouvert en 1957 avec sa première femme, Ileana Sonnabend. Très enthousiaste sur les peintres qu'il y a vus, il comparera allègrement, dans un article paru à son retour de voyage, Jasper Johns à

⁹⁹ Sont parfois indiquées certaines revues étrangères publiées en langue française, comme *L'Œil* (Lausanne), ou *Art International* (Lugano), qui publiait les articles dans leur langue d'origine.

Yves Klein, en raison du parfum de scandale qu'il remarquait dans leur démarche, et qu'il rapprochait des expériences dadaïstes. Dans cet article, Ragon mentionne Marcel Duchamp comme un modèle important notamment pour Joseph Cornell, et parle avec ferveur de Robert Rauschenberg comme d'un « texan de trente-deux ans, [qui l'] a tout à fait conquis ». Voici le passage concernant Johns en particulier :

Jasper Johns est une explosion dadaïste un peu comparable à Yves Klein à Paris¹⁰⁰. On se souvient déjà qu'il fit sensation à la Biennale de Venise 1958 en y exposant un tableau représentant sur toute la surface le drapeau des Etats-Unis. Ses drapeaux ou cibles détruites par des blancs crayeux ne manquent pas, par ailleurs, de qualité picturale. On aurait trop vite fait de crier à la supercherie.¹⁰¹

L'enthousiasme de Michel Ragon pour Cornell, Johns, Rauschenberg, ainsi que Louise Nevelson et Louise Bourgeois, est à la mesure de l'ennui qu'il affiche à propos de l'Ecole de Paris, « menacée », écrit-il avec exaspération, « de tomber dans l'article de Paris destiné à l'exportation », voire à propos de l'art en général qui, « aussi bien à New York qu'à Paris, tourne vite à la standardisation ou à la routine » (p. 84). C'est d'ailleurs parce qu'il se montrait indifférent aux survivances de l'expressionnisme abstrait américain qu'il a pu s'enthousiasmer à New York pour de nouveaux talents, principalement Rauschenberg.¹⁰²

¹⁰⁰ Dans *Vingt-cinq ans d'art vivant*, paru en 1969, il dira d'Yves Klein qu'en 1962, « [il] aurait pu être, [il] était déjà beaucoup plus que l'équivalent de Rauschenberg » (p. 244).

¹⁰¹ Michel Ragon, « Réflexions après un premier voyage aux Etats-Unis », *Cimaise* (Paris), novembre 1958. Réédité dans *Vingt-cinq ans d'art vivant*, 1969, p. 84.

¹⁰² M. Ragon a donné ces précisions sur sa rencontre avec le couple Castelli en 1958, dans *Collection Sonnabend...* p. 83 : « Ils me présentent d'abord ce que l'on voyait partout alors à New York, c'est-à-dire de l'expressionnisme abstrait. Mais comme je me montre peu enthousiaste devant les tableaux d'Esteban Vicente et tout à fait réticent devant ceux de Norman Bluhm, ils se concertent et me sortent de leur arrière-boutique un tableau représentant sur toute la surface le drapeau des Etats-Unis, me disant avec jubilation qu'ils vont l'exposer à la Biennale de Venise et que l'auteur s'appelle Jasper Johns. Comme Jasper Johns m'intrigue, ils m'entraînent dans l'atelier d'un autre de leurs jeunes artistes, qu'ils viennent de découvrir. (...) "Que pensez-vous de Bob Rauschenberg ?" me demande Ileana. Je réponds que la richesse des matières et des couleurs, la sûreté de ces compositions pourtant abracadabrantes sont à la hauteur de son délire saugrenu ; qu'il faut absolument qu'on voie ça à Paris (...). »

Il est cependant difficile de donner une mesure à la valeur qu'il accorde à ces artistes new-yorkais, dès lors qu'il décrit si rapidement leur travail en les opposant simplement à l'académisme qu'il dit généralisé aux deux grands carrefours artistiques qu'étaient Paris et New York. Historiquement, il est toutefois important de noter que l'auteur reconnaît ici non seulement l'importance de New York comme centre artistique comparable à ce qu'était encore Paris, mais également le déclin qu'est alors en train de vivre l'Ecole de Paris. Voilà qui suffit à en faire un spectateur relativement averti des événements de son temps, d'autant qu'il anticipe déjà sur l'importance, qui ira s'accroissant au cours de la décennie, de Marcel Duchamp, en Amérique notamment.

Nous avons vu¹⁰³ que trois ans plus tard, à l'occasion de la seconde exposition de Johns à la galerie Rive Droite en 1961, Michel Ragon assimilait désormais Johns avec Rauschenberg au « néo-dadaïsme américain », dans la suite logique de son article de 1958, mais cette fois en comparant et opposant ce courant américain avec le nouveau réalisme français. Cette confrontation se faisait entre Johns et Raymond Hains, qui n'avait pas convaincu l'écrivain avec son exposition *La France déchirée* à la Galerie J. Ce rappel est important, lorsqu'on lit les souvenirs de l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* de 1961 que Ragon ne publie qu'à la fin de la décennie. L'article critiquant Hains était écrit le 21 juin 1961, voici ce qu'il écrit dans son récapitulatif de 1969 :

L'avant-garde française n'était alors nullement considérée comme en retard sur l'avant-garde américaine. Toutes deux étaient absolument parallèles. Si New York avançait sur l'échiquier international Rauschenberg et Jasper Johns, Paris pouvait sans complexe y répondre en plaçant des pions non moins importants : Yves Klein et Arman. Chamberlain avait César comme parallèle. Quant à Tinguely, Niki de Saint-Phalle et Hains, on aurait pu difficilement leur opposer des rivaux américains. »¹⁰⁴

¹⁰³ Voir plus haut, I. A/, pp. 26-27.

¹⁰⁴ Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, p. 244.

Quelle peut être la cause d'un tel revirement ? La situation à Paris n'est certes plus la même en 1969, et l'art américain est parvenu à affirmer sa domination sur les scènes artistiques européennes, voire en France. Sans doute Michel Ragon juge-t-il nécessaire désormais de valoriser rétrospectivement l'art français en rapport à l'art américain, dans un élan protecteur a posteriori... Ce revirement lui fait adopter ainsi la position prise par Pierre Restany depuis 1960, sans les considérations historico-philosophiques d'un texte comme « La réalité dépasse la fiction » (juin 1961).

Pierre Restany avait découvert Johns à la Biennale de Venise de 1958¹⁰⁵. Ce n'est pourtant qu'en 1961 qu'il publie un article sur l'artiste : titré « Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun », sa livraison dans *Cimaise* en septembre-octobre 1961 ne semble pas correspondre à aucun événement particulier : l'exposition de Johns chez Larcade s'est achevée en juillet, et l'artiste est retourné à New York, tout en continuant d'être présent dans deux lieux d'exposition, la 2^e Biennale de Paris (29 septembre-15 novembre) et *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* (fin juillet-10 octobre).

Publié en quatre langues, français, anglais, allemand et espagnol, c'est le premier article véritablement consistant qui considère en France l'œuvre de Jasper Johns dans sa globalité. Avec le recul, on peut le considérer comme faisant pendant à l'article retentissant paru dans *Arts* le 10 mai 1961, qui publiait une interview de Robert Rauschenberg faite par André Parinaud (et Alain Jouffroy, en coulisses), à l'occasion de son exposition à la galerie Daniel Cordier. Ces deux textes vont poser les jalons d'une critique à la française, provoquant un intérêt nouveau pour les Américains. Restany gardera cependant toujours le souci de valoriser la jeune avant-garde

¹⁰⁵ Restany mentionne brièvement Johns dans son compte-rendu de la Biennale de Venise à *Art International*, en septembre-octobre 1958, p. 35 : « Signalons enfin les peintures à la cire de Jasper Johns, surtout lorsqu'il s'évade d'une stricte imagination patriotique (je préfère l'alphabet en gris aux stars and stripes) ».

française en la comparant très tôt avec ce qu'il considère comme leurs homologues américains ; c'est le message qu'il donnait à entendre dans son exposition collective à la Galerie Rive Droite.

Pierre Restany commence son article en rappelant le malentendu qui, d'après lui, avait faussé la lecture de l'œuvre de Johns depuis la Biennale de Venise de 1958, en imposant une interprétation strictement littérale du drapeau américain :

Pour le spectateur européen, le drapeau étoilé n'est pas un emblème comme les autres. Il symbolise tout le mythe américain, un genre de vie, une hiérarchie de valeurs, une position de la politique mondiale. Il est devenu, un peu comme le drapeau rouge, un sur-symbole. D'où le contexte polémique qui entourait l'œuvre de Johns à Venise, et qui en altérait la résonance.¹⁰⁶

Restany fait ensuite l'éloge du « miracle Johns », qui allie selon lui la « singularisation du banal » à « la contemplation pure et le plaisir esthétique », plaçant Johns à la charnière entre l'objet trouvé et l'expressivité picturale :

Johns est un démythificateur du préconçu, un métaphysicien du lieu commun. Le choix des motivations imaginatives les plus banales et banalisées, le drapeau, le cible, les lettres, les chiffres, correspond chez lui à un sens du réel conçu comme une *pleine disponibilité de la vision*. C'est à ce degré zéro de la vision que commence tout phénomène d'expressivité. (...)

Mais ce retour aux sources a une autre importance : en débarrassant notre vision de tout préjugé conceptuel, Johns libère en nous ce coefficient de détachement et de gratuité intellectuelle qui suscite la contemplation pure et le plaisir esthétique. Et c'est alors que Jasper Johns nous apparaît dans la plénitude de ses dons. C'est alors que nous sommes sensibles à ses belles matières, ses cires, son camaïeu. Bref, à travers le lieu commun ainsi libéré de son carcan d'indifférence logique, c'est une œuvre d'art qui apparaît et qui s'impose à nous par ses qualités objectives. Et c'est sans doute par là que Johns évite l'écueil du fétichisme, l'interréaction du lieu commun objectivé sur le psychisme individuel. Notre envoûtement est esthétique, nous sommes à la fois très loin et très près du tableau de Johns. (...) Cette image théoriquement et

¹⁰⁶ Pierre Restany, *Cimaise* (Paris), n° 55, septembre-octobre 1961, p. 90. Force est de constater, en revoyant l'entretien accordé par Daniel Buren, que ce « sur-symbole » continue parfois, encore aujourd'hui, à fonctionner dans les mémoires mêmes les plus averties.

objectivement banale, l'auteur nous en impose une vision singulière. C'est avec la conscience de cette singularité de l'image que débute le plaisir esthétique.¹⁰⁷

Plus loin, Restany salue encore chez Johns le métier « sûr » et les qualités chromatiques, qui permettent cette « singularisation » expressive, tout en précisant bien que « De toute façon, et c'est là l'essentiel, cette opération d'individualisation n'altère jamais la profonde logique organique de l'image ». Poursuivant son analyse, Restany aborde la question de la sculpture chez Johns :

Récemment, Johns s'est attaqué à la sculpture, reportant ainsi le problème capital de sa figuration au niveau de la troisième dimension. La reconstitution de la logique interne de l'objet au cours du processus de singularisation s'est opérée de la façon suivante : un objet usuel (ampoule électrique, boîte à pinces, boîtes de bière en conserve) est fondu dans le bronze et présenté dans la position de singularité la plus extrême par rapport aux exigences logiques de son organicité. Ce n'est pas l'essence de l'objet, mais la qualité de sa présence qui est affectée par la dimension expressive ainsi atteinte.¹⁰⁸

A la fin de l'article, Restany rappelle la spécificité de la démarche de Johns dans le contexte plus universel de « nouveau réalisme » :

Singularité dans la généralité, telle est l'opération fondamentale à laquelle Johns nous convie pour le plus grand plaisir de notre esprit et de nos sens. A une époque où tant de démarches individuelles de part et d'autre de l'Atlantique, semblent converger vers ce dénominateur commun qui est l'appropriation sans cesse plus immédiate du réel, ce geste de Johns est capital.¹⁰⁹

Ce texte de deux colonnes atteste de l'intérêt profond du critique d'art pour l'esthétique de Johns, qui nous est confirmé par Leo Castelli dans sa lettre à Ileana Sonnabend, lors des préparatifs d'exposition de cette dernière :

[Restany] ne s'est montré très enthousiaste que pour deux des Américains : Oldenburg et Lichtenstein. Mais maintenant son grand dieu, c'est Jasper. Je l'ai

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 92.

emmené chez les Tremaines¹⁰⁹ où il a vu le « White Flag », « Tango » et « Three Flags ». Il est ensuite allé à l'atelier de Jap' où il a été terriblement impressionné par une nouvelle et grande peinture de cinq mètres de large (en quatre panneaux) pas tout à fait finie, qui est titrée « Diver ». ¹¹¹

Restany mentionnera encore Johns dans un article titré « Le Pop Art : un nouvel humanisme américain », paru dans un numéro spécial U.S.A. de la revue *Aujourd'hui, art et architecture* en décembre 1966–janvier 1967.

Continuant de rassembler les mouvements artistiques français et américains dans un même courant, l'auteur focalise sur le rôle éminent qu'aurait joué Rauschenberg, parallèlement à Yves Klein, dans la transition entre l'expressionnisme abstrait et le Pop Art. Il ne cite Johns que pour le mettre en binôme avec Rauschenberg :

En Amérique du Nord les choses ont pris un cours différent, bien que le point de départ philosophique soit le même [que pour les Nouveaux Réalistes]. La rupture a été moins brutale. La transcendance positive du fait dada ne s'est pas opérée de manière aussi tranchée.

Cela est dû à la personnalité de l'artiste qui assura cette transition et dont le rôle, tout aussi déterminant que celui d'Yves Klein en Europe, fut un rôle de synthèse plutôt que de choc : Robert Rauschenberg (...). Les premières combine paintings de 1952-53 offrent une solution magistrale : elles se présentent comme des collages d'objets trouvés sur un fond pictural expressionniste. A travers ce traitement particulier du ready-made, Rauschenberg devait rencontrer l'un des peintres les plus doués de sa génération, Jasper Johns.

(...) Par l'ambivalence volontaire de leur parti-pris et leur position directement référentielle à Duchamp et à Schwitters, ces artistes méritent bien l'épithète de néo-dadas (new-dadaists) que leur a décernée la critique. Toutes ces démarches (...) ont en commun la fascination de l'objet usuel et l'attachement à l'esthétique expressionniste. ¹¹²

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Couple de grands collectionneurs de Jasper Johns à New York, en concurrence directe à l'époque avec Robert C. Scull et sa femme.

¹¹¹ Leo Castelli, lettre à Ileana Sonnabend, 17 novembre 1962, Leo Castelli Gallery Archives. Cité dans le catalogue MoMA 1996, p. 389 n. 50.

¹¹² Pierre Restany, « Le Pop Art : un nouvel humanisme américain », *Aujourd'hui, art et architecture* (Paris), n° 55-56, décembre 1966-janvier 1967, p. 121.

Restany semble avoir perdu l'intérêt ébloui et bien spécifique qu'il montrait pour Johns entre 1958, où il le découvre à la Biennale de Venise, et 1961, à partir d'où il ne publie plus rien de particulier le concernant. Peut-être souhaitait-il entériner les résultats de la « bataille de Venise » de 1964 et faire de Rauschenberg son nouveau champion américain face aux « metteurs en page et (...) metteurs en scène de la nature moderne américaine » qu'étaient devenus pour lui les Pop artistes.

Curieusement, on ne trouve pas un mot sur Johns dans l'article qu'**Alain Jouffroy** consacre à la Biennale de Venise dans la revue *Arts* (Paris), 18-24 juin 1958, p. 11, qu'il titre : « Scandale à Venise : le jury refuse la palme à Masson et Pevsner ». Article radical, qui dit que « les vrais poètes, les vrais inventeurs, les vrais inspireurs de notre époque ne sont pas les jeunes, mais les Braque, les Kandinsky, les Wols, les Pevsner, les Tobey, les Masson, les Klimt (*sic*), les Segall (...) ».

Il est indéniable que Jouffroy s'est montré beaucoup plus intéressé par Robert Rauschenberg, auquel il a consacré plusieurs articles conséquents durant les années soixante.

Dans un long article titré « Une révision moderne du sacré », paru en décembre 1964 dans *XX^e siècle*¹¹³, Jouffroy prend acte de l'importance historique des tentatives de retour à l'objet, en France comme en Amérique.

C'est ainsi que Jouffroy se montre très proche des conceptions de Restany, en opposant Johns, et les pop artistes américains en général, aux Nouveaux Réalistes, sans laisser transparaître sa préférence personnelle :

Mais alors que les Américains conçoivent l'objet comme un Exemple – un archétype ou un emblème (les *Drapeaux*, la *Carte des Etats-Unis* de Jasper Johns sont aussi des emblèmes, même si la volonté sacralisante, chez le peintre, paraît toujours très ambiguë), les Européens, de Hains à Rotella en passant par Arman et

¹¹³ Alain Jouffroy, « Une révision moderne du sacré », *XX^e siècle* (Paris), n° 24, décembre 1964, pp. 89-98.

Spoerri, s'acharnent à le capter *tel qu'il est*, sans rien céder à la fonction sacralisante de l'image, comme s'ils se voulaient les archéologues respectueux de l'objet trouvé.¹¹⁴

Cette façon de concéder un certain « classicisme » aux néo-dadaïstes américains semble toutefois un reproche, dans cette comparaison. Jouffroy se rapproche ainsi de la position de Restany, notamment dans son essai « La réalité dépasse la fiction » de juin 1961.

En charge de la rubrique des arts dans *L'Express* (Paris), **Otto Hahn** s'est illustré dans sa défense du Pop Art, à partir de 1964-65. Il a collaboré, comme Alain Jouffroy, Pierre Restany, Edouard Jaguer et d'autres jeunes critiques, à la rédaction des premiers catalogues d'expositions de la galerie Ileana Sonnabend.

L'auteur rapproche la démarche de Johns à la fois de celle des cubistes et des surréalistes :

Parti d'un contrôle digne des cubistes, afin de déterminer la dégradation que devait subir l'objet, Johns recoupe l'inspiration des surréalistes dont le propos était justement d'altérer les caractéristiques des objets : montres molles, service à café en fourrure, femmes en tuyaux de poêle...¹¹⁵

Il est également l'un des premiers en France à mentionner l'importance de la négation, de la désillusion, chez Johns – autant de sujets que développera Rosalind Krauss dans les années soixante-dix¹¹⁶ :

Les œuvres de Jasper Johns sont toutes teintées de mélancolie, d'ironie et d'un certain scepticisme : toute représentation est dégradation, infidélité, la peinture n'est qu'une illusion...¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁵ Otto Hahn, « Pop Art and happenings », *Les Temps Modernes* (Paris), janvier 1964 ; réédité dans un recueil des articles de l'auteur intitulé *Avant-garde : théorie et provocations*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'Art », 1992, p. 43.

¹¹⁶ Rosalind Krauss, « Jasper Johns : The Functions of Irony », *October* (New York), n° 2, été 1976, pp. 91-99.

¹¹⁷ Otto Hahn, *op. cit.*, p. 44.

Dans un contexte plus français, il s'accorde, lui aussi, avec Restany pour parler de « nouveau réalisme », mais en déployant sur son versant américain les arguments dont Restany se servait pour les Nouveaux Réalistes :

Pourtant ce sont Rauschenberg et Johns qui ont défriché le terrain et qui ont constitué la grammaire qui règle le nouveau réalisme : ils ont découvert que la réalité n'avait pas besoin d'intermédiaire, mais qu'il fallait l'isoler de l'environnement ; ils ont ensuite montré qu'on n'intégrait dans l'œuvre que des sujets à deux dimensions (*sic*). Pour cette seconde raison, le Pop Art s'inspire des surfaces plates : la boîte à ordures perfectionnée est reprise d'un placard publicitaire, le visage de Marilyn Monroe vient d'un journal, les chromes brillants de la voiture américaine sont ceux qui figurent sur les affiches.¹¹⁸

Un tournant : la Biennale de Venise de 1964

Deux revues se font l'écho du succès de Rauschenberg à Venise de façon un peu moins virulente et manichéenne que la plupart des organes de presse, qui criaient tous « Trahison à Venise »¹¹⁹.

- *L'Œil* (Lausanne), n° 115-116, juillet-août 1964, pp. 2-11. Jean-François Revel titre : « 32^e Biennale de Venise : triomphe du "Réalisme nationaliste" ».

Cet article est empreint de l'amertume du pays perdant, et se plaint abondamment de la faveur dont aurait bénéficié la sélection américaine, en exposant dans des salles supplémentaires, au palais désaffecté de l'ancien consulat des Etats-Unis. Seul Rauschenberg trouve grâce à ses yeux, probablement du fait de l'article publié à son sujet par Alain Jouffroy dans la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 44. Il est difficile d'accepter cette affirmation concernant Johns et Rauschenberg, puisque en 1964 ils ont tous deux depuis longtemps déjà décidé d'inclure des objets tridimensionnels dans leurs compositions. L'auteur semble ici trop pressé de démontrer le précédent que constitue pour les pop artistes l'utilisation de motifs bidimensionnels chez Johns et des divers procédés mariant la photographie chez Rauschenberg.

¹¹⁹ Alain Bosquet titrait ainsi son article paru dans *Combat-Arts* (Paris) le 23 juin 1964.

même revue, en mai 1964, et auquel, du reste, l'auteur fait allusion. A l'illustration de *Odalisk* (1958-59) de Rauschenberg est opposée celle de *Objet poétique* (1936) de Miró, avec pour légende : « 25 ans séparent l'œuvre de Miró de celle de Rauschenberg. La comparaison montre que les "révolutionnaires" du "Pop art" empruntent bien souvent des chemins explorés par leurs aînés. » De la même façon, l'auteur compare Johns au surréaliste Ernst :

Alors que Jasper Johns ennuie avec ses drapeaux, ses chiffres et ses cartes des Etats-Unis, – moins troublantes que l'« Europe après la pluie » de Max Ernst, – Rauschenberg, sans introduire aucun élément neuf, historiquement parlant, trouve un style d'ensemble qui n'est qu'à lui, une sorte de miroir brisé de la vie américaine en miettes, mêlée d'allusions à la peinture ancienne également mutilée.¹²⁰

Avec le ton sec et sans grande nuance qui est commun à tout l'article, l'auteur conclut en nous donnant cette précision sur le contexte de complot qui aurait ligué les pays européens avec les Américains, contre la France :

La mort de [l'Ecole de Paris] était en effet le grand sujet de conversation à Venise : les armées américano-germano-italo-nordiques revendiquaient l'honneur de l'avoir trucidée. Pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, le jury, composé de sept membres, ne comptait aucun Français. Je rapporte le fait sans m'en indigner.¹²¹

- *Aujourd'hui, art et architecture* (Paris), n° 47, octobre 1964 (pp. 30-35). Gérald Gassiot-Talabot agrmente le titre de son article d'une allusion quasiment guerrière : « La panoplie de l'Oncle Sam à Venise ».

Après avoir dénoncé « la manœuvre d'encerclement et [les] mesures d'exclusion dont sont victimes actuellement les peintres qui travaillent à Paris », il passe les pop artistes en revue, égratignant particulièrement Dine et Oldenburg au passage, et finissant, plus adouci, sur Rauschenberg et Johns, qu'il considère comme « les cartes maîtresses de la jeune peinture américaine » :

¹²⁰ Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 7.

¹²¹ *Ibid.*, p. 10.

En tous les cas Rauschenberg constituait avec Johns l'un des bons moments du pavillon américain et de la Biennale toute entière. Beaucoup plus éloigné (*sic*) du Pop Art qu'une critique hâtive et superficielle veut bien l'affirmer, ces peintres, malgré leur âge relativement jeune, font déjà figure de pionniers et de précurseurs. Mais la voie qu'ils ont ouverte se déroule dans une direction diamétralement opposée à la leur. Tout chez eux est sensibilité, prise en main picturale, esprit de composition et d'expression ; rien ne peut se comparer à la glaciale, anonyme et interchangeable leçon des Pop^{122, 123}.

A partir de 1964-65, de plus en plus d'articles sont consacrés au Pop Art, principalement sous la plume d'Otto Hahn, dans *L'Express* (Paris), mais on ne trouve plus d'article spécifique à Johns : l'article de Restany de 1966-1967 est éclairant à ce propos. Cet état de fait correspond à la nécessité de la présence d'un artiste dans des expositions pour obtenir une couverture médiatique, fût-elle la plus médiocre : Johns figurant désormais dans la plupart des manifestations du Pop Art en Europe, et en France (chez Sonnabend en 1966), la critique semble le confondre définitivement avec le groupe qui n'en est pas un, sous la bannière de Marcel Duchamp comme principal lien unificateur. En 1966, lorsqu'il est classé pour la première fois dans l'index des meilleurs artistes du monde de la revue *Connaissance des Arts* (à la quatorzième place), Johns est devenu une référence incontournable, même s'il reste attaché en tandem avec Rauschenberg ou au Pop Art en général.

D'autres articles plus ponctuels ont été écrits dans diverses revues, témoignant de l'intérêt continu d'une certaine presse pour l'art américain.

Edouard Jaguer, « Second mouvement », *Hélice* (Paris), janvier 1963, p. 65. [introuv.]¹²⁴

¹²² Le Pop Art était pourtant représenté à cette Biennale par Jim Dine, Claes Oldenburg et John Chamberlain, dont la facture était moins proche de la « coolness » d'un Warhol, d'un Rosenquist ou d'un Lichtenstein.

¹²³ Gérald Gassiot-Talabot, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁴ La référence nous a été donnée par le catalogue *Jasper Johns*, Londres, Whitechapel Gallery, 1964.

L'auteur a fait partie des jeunes rédacteurs qu'embauchait la galerie Sonnabend pour écrire de courts textes sur les artistes exposés. Il s'est par ailleurs intéressé de près au mouvement surréaliste et au groupe Cobra.

« Un appartement pop », *L'Œil* (Lausanne), n° 106, octobre 1963, pp. 12-19.

Cet article concerne l'appartement de Robert C. Scull et sa femme, qui ont été parmi les tout premiers collectionneurs de Johns et de l'École de New York en général, depuis les expressionnistes abstraits jusqu'au Pop Art. Malgré une tonalité générale assez naïve et des erreurs nombreuses, ce texte présente l'intérêt d'entendre Robert C. Scull mentionner brièvement les œuvres de Johns, au cours d'une visite de son appartement largement photographié :

(...) Plus loin, vers le fond, *Nombres blancs* de Jasper Johns (...). C'est une autre des peintures de nombres de Johns. Je l'ai trouvée au cours d'une promenade Faubourg Saint-Honoré. Le public parisien ignorait alors cet artiste ; le tableau passait inaperçu. C'est seulement depuis l'année dernière que Johns intéresse l'avant-garde française.¹²⁵

Henri Zerner, « Universal Limited Art Editions », *L'Œil* (Lausanne), n° 120, décembre 1964, p. 36.

Tout en décrivant de façon placide et élogieuse les éditions de gravure U.L.A.E. de Tatyana Grosman, l'auteur montre son admiration pour les talents de graveur de Johns sans en donner jamais de raison critique. Rien à signaler, ici, si ce n'est le présupposé qui court l'article sans jamais être explicité, selon lequel Johns serait un artiste très demandé et reconnu.

Il est curieux de constater que les revues françaises ont souvent fait appel à des Américains pour produire des critiques sur l'art américain, non

¹²⁵ « Un appartement pop », *op. cit.*, p. 16.

seulement en tant que correspondants à l'étranger¹²⁶, mais aussi à Paris, en tant que spectateurs avertis.

Robert Rosenblum, « Les œuvres récentes de Jasper Johns », *XX^e siècle* (Paris), vol. 24, supplément au n° 18, février 1962, n. p.

Voici une critique détaillée et documentée par un spécialiste de l'art américain, tout à fait dans la veine de ce qu'il avait déjà publié sur Johns à New York en 1957 à l'occasion d'une exposition collective chez Leo Castelli. Il qualifiait alors son travail de « Néo-Dada », lançant un terme qui devait obtenir un tel succès que l'on confondra durablement Johns à la problématique duchampienne liée au ready-made. Il est d'ailleurs probable que ce soit en lisant le premier article de Rosenblum, que Johns a eu la curiosité de lire l'anthologie de Motherwell sur *The Dada Painters and Poets*, parue en 1951, puis qu'il fit la visite de la Collection Arensberg à Philadelphie, pour connaître de près les œuvres de Duchamp.¹²⁷ Voici l'extrait concernant Johns, dans cette toute première critique parue sur l'artiste :

Prenons l'œuvre de Jasper Johns, que l'on peut facilement décrire comme la réplique exacte du drapeau américain, mais qu'il est tout aussi difficile d'expliquer, dans son pouvoir déroutant, que les aberrations raisonnables d'un ready-made de Duchamp. Cette œuvre est-elle blasphématoire, respectueuse, simplette ou hermétique ? On suspecte ici un profond esprit Néo-Dada. *¹²⁸

Rosenblum s'était cependant lui-même méfié d'une lecture identifiant trop vite Johns à Duchamp : voici ce qu'il écrit en 1960 pour la revue suisse *Art International* :

(...) une catégorisation si rapide nécessite d'être considérablement réévaluée. Il est évident que Johns est redevable à Duchamp (plus qu'à tout autre dadaïste, fût-il plus orthodoxe), dont les assauts contre les idées préconçues se sont souvent

¹²⁶ Ainsi, le numéro spécial de *Cimaise* (Paris) sur « L'Amérique aujourd'hui » en 1964 a fait appel à Dore Ashton et Henry Geldzahler pour les arts plastiques, Melvin Van Peebles pour le cinéma, etc.

¹²⁷ Supposition faite par Lilian Tone, qui a compilé tous les événements ayant trait à Johns dans la chronologie du catalogue MoMA 1996, p. 127.

matérialisés avec un métier tout aussi méticuleux, cependant il est bien plus profondément lié aux Expressionnistes abstraits américains. * ¹²⁹

La compétence de Rosenblum est établie, mais il demeure curieux qu'une revue française ait dû faire appel en 1962 à un historien de l'art américain pour faire la critique de Johns en France, en dehors de toute actualité d'exposition. Quelle était l'opportunité d'un tel article récapitulatif, à sept mois de la deuxième exposition personnelle de l'artiste américain à Paris, galerie Rive Droite, et à trois mois de ses participations aux expositions collectives (galerie Rive Droite et 2^e Biennale de Paris) ? N'y avait-il donc aucun critique français suffisamment attentif pour pouvoir conclure avec gravité :

Toute l'œuvre de Johns exige, pour saisir le continuuel jeu de passe-passe entre le pratique et l'esthétique, entre l'apparence et la réalité, une contemplation beaucoup plus intellectuelle que visuelle. Mais relever le défi jeté par les théorèmes artistiques de Johns, c'est aussi réexaminer l'énigme insondable posée par le plus grand maître de l'esthétique intellectuelle du vingtième siècle : Marcel Duchamp. ¹³⁰

Toujours est-il que cet article perd, et c'est regrettable, cette nuance que l'auteur apportait deux ans auparavant à New York, pour un public sans doute plus international et mieux informé.

Colette Roberts, « Lettre de New York », *Aujourd'hui, art et architecture* (Paris), n° 40, janvier 1963, pp. 54-55.

Tandis que son confrère Jean-Jacques Lévêque traite de l'exposition de Johns chez Sonnabend¹³¹, c'est ici la correspondante de la revue à New York qui décrit le travail de Johns tel qu'il est présenté dans une exposition collective organisée à New York par Nicolas Calas :

¹²⁸ Robert Rosenblum, « Castelli Group », *Arts* (New York), vol. 31, n° 8, mai 1957, p. 53. Repris in catalogue MoMA 1996 (p. 127).

¹²⁹ Robert Rosenblum, « Jasper Johns », *Art International* (Lugano), vol. 4, n° 7, 25 septembre 1960, p. 77.

¹³⁰ Robert Rosenblum, « Les œuvres récentes de Jasper Johns », *XX^e siècle* (Paris), vol. 24, supplément au n° 18, février 1962, n. p. Extrait tiré de la deuxième et dernière page.

(...) Enfin, exposition de groupe particulièrement intéressante à la Galerie Thibault. Préface de Calas. « La Lettre » réunit tous ceux qui, de près ou de loin, se servent du signe pour des raisons plastiques sans pourtant le priver d'un symbolisme autre. De cet ensemble où brille l'avant-garde new yorkaise, retenons particulièrement celle de Jasper Johns dont l'exposition est en cours chez Castelli ; là certaines, à l'encontre de celles-ci (*sic*) sont riches en couleurs, et le mot y remplace l'alphabet. Mais, dans les gris, comme une fois (*sic*), c'est sa carte des Etats-Unis que nous préférons à toutes. Les noms des Etats en lettres majuscules faites au pochoirs ou appliquées en relief deviennent objets ; cette carte est un monde, non pas parce qu'elle en est le symbole géographique, mais parce qu'elle demeure l'expression même d'une image où les mots saisissent l'œil dans leur existence comme des personnages qui évolueraient d'un plan à l'autre avec des sous-peintures de couleurs subtiles qui entretiennent entre elles des rapports étroits. Nous avons toujours su que Jasper Johns était Peintre : sa carte des Etats-Unis suffirait pour nous en convaincre, son image est à la fois personnelle et d'époque.

Malgré la distance qu'elle essaie de prendre face au symbolisme facile que pourrait évoquer la carte des Etats-Unis, l'auteur semble s'égarer à la fin de l'article dans des tournures vagues, qui ne nous expliquent pas en quoi la Carte est « d'époque ».

Gene R. Swenson, « Peinture américaine, 1946-66 », *Aujourd'hui, art et architecture* (Paris), Spécial U.S.A., n° 55-56, décembre 1966-janvier 1967, p. 156.

L'auteur ne s'étend pas longuement sur Johns, pour lequel il reconnaît ne pas avoir ressenti le même intérêt que pour Rauschenberg :

Mes premières impressions sur l'œuvre de Jasper John (*sic*) étaient conditionnées. Les journaux, les magazines et mes professeurs condamnaient encore l'expressionnisme abstrait comme incompréhensible, bête et négligeable. Quelle image n'importe quel peintre aurait-il pu leur donner qui soit plus flagrante, sacro-sainte et irrecevable que le drapeau national ? Excepté le regardeur le plus morose, comment n'importe qui ne se serait-il pas amusé de leur comique farceur ? La critique d'abstraction pourrait-elle encore être la même ? L'intérêt intellectuel de la démarche de Jasper Johns était pour moi amusant, quoique un peu mince ; les surfaces,

¹³¹ Voir plus haut, I. A/ pp. 40-41.

néanmoins, étaient aussi belles que certaines des meilleures abstractions. Les connaisseurs les plus informés, aux dires d'Irving Sandler, virent dans cette peinture une critique des théories courantes : Johns implique que la peinture de chevalet et la « belle peinture » et l'usage de la peinture plane ne sont pas des concepts morts comme le disent les critiques ; que l'action painting et la « nouvelle » et moderniste aversion pour l'image sont à discuter.

II. RECEPTION PAR LA CRITIQUE

Nous avons vu que la date à laquelle les diverses déclarations de critiques ont été faites n'était pas toujours à la mesure de leur importance. Certains articles ont été le fait de circonstances fortuites, comme le voyage aux Etats-Unis de Michel Ragon, tandis que d'autres étaient le fruit intentionnel d'un positionnement bien précis dans l'histoire de l'art, comme l'engagement de Pierre Restany, qui ne s'est pas démenti jusqu'à ce jour. Aussi bien, si l'ordre chronologique a son importance, puisqu'il départage les « découvreurs » des autres qui, comme Marcelin Pleynet, dont nous allons parler, ne se sont pas intéressés particulièrement à Johns avant les années quatre-vingts (1985, pour M. Pleynet), cette étude n'a cependant pas voulu négliger certains jugements plus récents portés sur l'œuvre de Johns, dès lors que leurs auteurs étaient des membres actifs de la communauté artistique des années soixante.

Michel Ragon et Pierre Restany ont donc été les premiers critiques français à regarder l'œuvre de Johns avec un intérêt qui, dans le cas de Restany, s'inscrit dans une tactique de rapprochement avec les Nouveaux Réalistes, dans le but d'établir un mouvement d'ampleur internationale qui formerait une alternative à la domination de l'abstraction post-cubiste et lyrique dans la France des années cinquante – les « Gischia, (...) Lopicque, (...) Pigneron, (...) Estève [ou quelque autre] de ces jeunes artistes de Paris qui paient leur tribut à la matérialité en croisant le dessin de Picasso avec la

couleur de Matisse, et surenchérissant finalement dans le fabriqué », comme le dénonçait très tôt Clement Greenberg.¹³²

D'autres critiques, comme Marcelin Pleynet, découvraient simultanément au début des années soixante la seconde génération de l'École de New York (Rauschenberg, Johns, Stankiewicz, Chamberlain, Bontecou, Nevelson...) et les expressionnistes abstraits comme De Kooning, Pollock, Kline, Rothko, qu'on commençait à peine à montrer en France à l'époque (expositions personnelles de Pollock au MNAM en 1959, Rothko en 1962, Kline en 1964,...).

A travers trois thèmes récurrents dans l'exégèse française de Jasper Johns, cette étude essaiera de soulever les principales divergences de conceptions esthétiques entre les principaux critiques.

II. A/ DANS UNE TRADITION MODERNISTE DE LA PEINTURE

Marcelin Pleynet insiste en premier lieu sur les qualités strictement picturales des œuvres de Johns, qui lui font opposer ce dernier à Rauschenberg :

Et, caractéristique qui sera généralement propre à l'ensemble de la carrière de l'artiste, cette distanciation [face à l'œuvre de Rauschenberg] n'est ni soulignée ni mise en avant ; bien qu'elle soit tout à fait cohérente vis-à-vis du geste destructeur et sélectif qui la précède. L'œuvre de Johns témoigne par exemple d'un souci technique et d'une « cuisine » complexe où encaustique, huile, collage, constructions diverses, s'emploient à valoriser la qualité chromatique des pigments, en constituant une pâte qui permet de revenir à une facture (qui ne soit pas gestuelle) et qui, jouant de micro-reliefs, intègre le collage et retient l'effet de surface et la lumière. Ceci, dès le drapeau, *Flag*, de 1955, se donnant comme explicite mise en évidence des qualités techniques spécifiques au matériau pictural et aussi éloigné que possible de l'apparente

¹³² Clement Greenberg, *The Nation* (New York), 29 juin 1946, p. 793, réédité dans « L'École de Paris : 1946 », in *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 136.

désinvolture de Rauschenberg qui produit la même année *le Lit, Bed* (couverture de lit maculée de peinture) dont l'attitude créatrice et la technique restent parodiquement gestuelles. (...) il semble que l'utilisation de l'encaustique ne devienne continue qu'à partir de 1955 ; et qu'elle indique alors pour l'essentiel ce qui sépare Johns de Rauschenberg : la prise en compte des qualités spécifiques (spécifiquement et traditionnellement) attachées à la technique, à la cuisine picturale... avec encore cette particularité de tenir une facture qui se réfère à un en-deçà de l'*action painting* et vise un au-delà de l'expressionnisme abstrait.¹³³

L'auteur reconnaît donc au travail de Johns cette « cuisine » qui semblait si insupportable à l'avant-garde française des années soixante.¹³⁴

Pleynet compare ensuite la démarche de Johns à toute une tradition picturale issue de Manet :

La visée, la cible de Johns, en deçà et au-delà de l'art qui lui est contemporain, ne fut-elle pas celle de Manet ? Et ne tend-elle pas admirablement, en ce milieu du XX^e siècle, à manifester, à nouveau et définitivement, que la peinture désormais ne saurait être moderne qu'à assumer cette première place, cet avant-poste « dans la décrépitude » de son art ? Décrépitude qui, en cette fin de XIX^e siècle comme en ce milieu du XX^e, est bien entendu en peinture comme ailleurs liée à la crise du sujet¹³⁵. (...)

Certes, de Manet à Johns, la voie est longue et tortueuse. Mais cette voie n'est-elle pas effectivement d'abord celle où se débat la question et la tentative de mise en place d'une peinture « sans autre signification que l'art de peindre » ? N'est-ce pas précisément, voulant en quelque sorte passer au-delà de Picasso, ce que l'expressionnisme abstrait américain tente de mettre en place, de radicaliser dans sa frontale, tragique et quasi désespérée confrontation avec le sujet ? (...) Cette longue route, qui conduit en deçà et au-delà de l'expressionnisme abstrait et de la peinture gestuelle, Jasper Johns la prend où elle commence (et où d'une certaine façon inévitablement elle finit) : avec le scandale d'*Olympia* et la double question du sujet représenté et du sujet de la peinture. De toute évidence, Johns entend maintenir l'art de peindre comme signification de la peinture, mais en revenant sur la connotation, trop explicitement abstraite d'une telle position (cette abstraction fût-elle

¹³³ Marcelin Pleynet, « Jasper Johns et Rauschenberg », dans « Jasper Johns (Rauschenberg, Duchamp, Cage et la peinture) (1985) », in *Les Etats-Unis de la peinture*, 1986, pp. 124-125.

¹³⁴ Quasiment tous les entretiens d'artistes regroupés en Annexe I. l'attestent bien.

expressionniste). Et comme il commente, avec des œuvres telles que *The Critic Smiles*, *The Critic Sees*, les malentendus auxquels son œuvre se trouve confrontée, il établit, avec *Target with Plaster Casts*, la démonstration manifeste de son attitude vis-à-vis du « sujet » de la peinture et du sujet représenté. Le titre même de l'œuvre implique une réflexion sur le double accord qui le constitue : *Target* (cible), *with* (avec) *plaster casts* (moulages de plâtre). La cible jouant une représentation géométrique toujours plus ou moins inscrite à l'horizon de la visée abstraite. Les moulages de plâtre ayant tout à la fois pour fonction de souligner la façon dont, d'une part, la figure (ici le corps humain dans ses aspects aussi bien les plus provocateurs, sexuels) se trouve impliquée, « ciblée » dans toute représentation (fût-elle géométrique et abstraite), et, d'autre part, la façon dont, sur cette cible, la figure ne réalise la provocante mesure de sa présence (« l'horreur sacrée de sa présence », écrit Bataille à propos de Manet) que dans son effacement, dans son vide expressif (le moulage).¹³⁶

Pleynet conclut cet essai sur Jasper Johns en l'admettant comme le direct héritier de tout l'art du XX^e siècle dit « moderne » :

La force plastique et la logique de l'œuvre de Johns sont telles qu'elles témoignent tout à la fois d'une élévation artistique susceptible d'assumer l'ensemble des questions que ressasse la modernité, et la fonction d'intelligence didactique du déploiement de ces questions. Les éléments picturaux les plus complexes comme les plus simples (primaires) se trouvent jouer de l'assignation littérale, non expressive, des figures qui les composent. Le cercle, le carré, le rectangle, la toile (*Canvas*, 1956, encaustique et collage sur toile avec objets, 76,5 cm x 63,5 cm, collection de l'artiste), le pot de peinture, les pinceaux, les noms des couleurs, la gamme des couleurs... participent de la démystification et de l'indispensable présence du sujet peint, qui se trouve être à cette occasion aussi bien l'objet qui peint (le pinceau) que l'objet peint (le tableau), ou encore l'un des composants de la peinture même. On ne saurait être plus explicite et plus lucide.¹³⁷

À notre connaissance, Pleynet est le seul critique français à avoir élaboré une telle interprétation formaliste de l'œuvre de Johns. Nous verrons

¹³⁵ Nous pouvons lier cette remarque à l'anecdote de Bernar Venet au sujet de Johns, qui se disait « en panne » de sujet, vers 1968 (voir Annexe I. A) p. 62).

¹³⁶ Marcelin Pleynet, « Johns et Manet », dans « Jasper Johns... (1985) », *op. cit.*, pp. 134-137.

¹³⁷ Marcelin Pleynet, « Johns, peintre américain ? » dans « Jasper Johns... (1985) », *op. cit.*, pp. 140-141.

plus loin comment Pleynet associe ces recherches formelles à des significations profondes, d'ordre plus personnel.

II. B/ L'HYPOTHESE DADAISTE

Jasper Johns a rencontré Marcel Duchamp la première fois aux alentours du 30 janvier 1959, grâce à Nicolas Calas, qui a fait venir Duchamp dans l'atelier de Johns et dans celui de Rauschenberg. Peu après, Johns lit la première monographie importante sur Duchamp faite par Robert Lebel, publiée en cette même année. C'est à la même période que Johns commence ses Notes de carnet (*Sketchbook Notes*¹³⁸), qui adoptent la même liberté de style que les notes de Duchamp dans la *Boîte Verte*.

D'après Johns, ils ne se sont rencontrés « pas plus d'une douzaine de fois ». En revanche, Johns s'est révélé très intéressé par l'œuvre de Duchamp :

J'étais très curieux de son travail et de ses idées. Mais ce n'était pas une personne que j'aurais jamais pris la peine de trop questionner ; je l'ai très peu questionné, en réalité. Il n'était pas terriblement généreux quand il s'agissait de se confier. * ¹³⁹

Voilà ce qu'il en est des rapports de Johns avec l'inventeur du ready-made¹⁴⁰ ; pour ce qui est de l'influence qu'aurait eue Duchamp sur lui, la critique française des années soixante (et jusqu'aux années quatre-vingts) semble partagée par deux opinions contraires. Certains tendent à accepter

¹³⁸ Celles-ci viennent de paraître dans leur intégralité dans *Jasper Johns : Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York, Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1996.

¹³⁹ Peter Fuller, « Jasper Johns Interviewed - Part I », *Art Monthly* (Londres), n° 18, juillet-août 1978, p. 11 : « I was very inquisitive about his work and ideas. But he was not a person that I would ever have bothered asking too much ; actually I asked very little. He was not terribly generous about exposing himself. »

¹⁴⁰ Pour d'autres précisions sur les rapports entre Johns et Duchamp, voir notamment Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures : The Changing Focus of the Eye*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, pp. 66-68. Pour des détails de dates, voir Gough-Cooper & Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, Milan, Bompiani, 1993, n. p.

l'héritage de Duchamp, tandis que d'autres s'emploient à le disqualifier, soit pour dire que Johns dépasse la tentative de Duchamp, soit pour affirmer que Johns ne serait rien sans Duchamp. Il est donc intéressant de considérer l'opinion du premier intéressé, Marcel Duchamp, qui a bien souvent été prise en référence par les critiques.

Alain Jouffroy s'est montré un fervent défenseur du rapprochement de Johns et Rauschenberg avec la veine dadaïste qui lui était chère, en France. C'est ainsi que lors de ses entretiens avec Marcel Duchamp, en 1964, il s'est soucié de demander si le père présumé se reconnaissait cette filiation.

II. B/ 1) « Conversations avec Marcel Duchamp »¹⁴¹

Pénétré de l'actualité de son époque, Jouffroy vient d'organiser en 1962 l'exposition *Collages et objets* avec Robert Lebel, qui comprenait les principaux dadaïstes, surréalistes, Nouveaux Réalistes, Cornell, Johns, Rauschenberg...

Interrogé sur l'éventualité d'une influence qui lui serait due par certains Américains, Duchamp semble gêné de répondre de façon personnelle :

Question – (...) Ce qu'on a appelé récemment – à tort ou à raison – le néo-dadaïsme new yorkais, dont les représentants les plus connus sont les peintres Robert Rauschenberg et Jasper Johns, vous semble-t-il étranger au fait que vous ayez choisi New York comme demeure depuis quarante-cinq ans ?

Réponse – Ma présence n'est pas suffisante quand même pour avoir une telle influence. L'influence est venue du fait que l'intercommunication intercontinentale a permis des voyages beaucoup plus faciles et beaucoup plus fréquents entre les Français et les New Yorkais, et ce dans les deux sens, ce qui n'existait pas il y a cinquante ans. Il faut donc penser que cet interéchange a facilité un nivellement de la

¹⁴¹ Entretiens publiés sous ce titre par Alain Jouffroy en 1964 dans son recueil *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964.

pensée du monde entier. Il n'y a plus la France, l'Amérique, l'Allemagne, etc. Tout ce côté de souveraineté nationale a disparu, surtout dans le milieu artistique.

Question – Pour de jeunes artistes comme Rauschenberg et Jasper Johns, vous êtes le seul artiste des générations précédentes qui ait « résisté » à leurs yeux, et je ne crois pas que ce soit là un hasard...

Réponse – En général, je regarde surtout l'esprit du monsieur qui peint, et qu'il peigne des choses géniales ou non, ça ne m'intéresse absolument pas si le monsieur est imbécile, et bête comme un peintre... Ce qui est le cas très souvent. Mais en ce qui concerne Rauschenberg et Johns, ils sont remarquablement intelligents, en plus... Donc, c'est un plaisir de les voir et de leur parler, d'avoir avec eux un échange.¹⁴²

Ici, Duchamp détourne à deux reprises le sujet de son influence sur les néo-dadaïstes, pour expliquer ce qui, lui, l'intéresse chez eux. Déplaçant alors la question du *travail* artistique, il insiste sur l'importance qu'il accorde à l'*attitude* de l'artiste, dans un rapport très particulier à l'homme artiste. Duchamp ne s'intéresse guère aux artistes en tant que professionnels. C'est avant tout par leur *attitude* face à l'art et la vie en général que Johns et Rauschenberg vont se rapprocher de Duchamp, et commencer de l'intéresser.

Ce bref éloge ne doit cependant pas masquer ce que Duchamp mentionnait comme une trahison de la part des mouvements qui se revendiquaient de son héritage, en France comme aux Etats-Unis, et qui rejoignait alors les vues de Magritte quant à leur éventuelle utilisation de l'héritage surréaliste (voir plus loin). Voici une citation de Duchamp reprise à son compte par Christopher Butler dans un essai datant de 1980¹⁴³ :

La publicité qui est faite autour de la carrière d'un artiste peut ainsi être inversement proportionnée à l'importance de l'action manifeste ou de l'objet esthétique que cet artiste produit. Il faut que ce soit Warhol ou Cage pour que O'O" ou des boîtes peintes de Brillo ou des peintures de boîtes de soupe et de bouteilles de Coca-Cola passent pour de l'art, et pour qu'on les qualifie de représentatifs d'un courant

¹⁴² Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, 1964, pp. 112-113.

¹⁴³ Christopher Butler, *After the Wake (An Essay on the Contemporary Avant-garde)*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 135.

esthétique. Ceci était en fait largement critiqué par l'artiste dont ces courants se réclamaient principalement, Marcel Duchamp :

« Ce néo-dadaïsme, qu'on appelle Nouveau Réalisme, Pop Art, assemblage, etc. est une solution de facilité, et ne vit que par l'héritage de Dada. Quand j'ai découvert les ready-mades, je pensais décourager tout critère esthétique. Dans le néo-dadaïsme, ils ont pris mes ready-mades et y ont trouvé une beauté esthétique. Je leur ai jeté comme un défi le porte-bouteilles et l'urinoir à la figure, et maintenant ils les admirent pour leur beauté esthétique. » * ¹⁴⁴

Johns est d'ailleurs tout à fait prêt à attester du renversement de valeurs décrit par Duchamp, qu'il dit opérer consciemment dans son œuvre :

Ce qui était négatif chez Marcel, pour lui-même, est devenu positif dans mon œuvre, c'est indiscutable. Il disait qu'il voulait tuer l'art, ou détruire l'art, en ce qui le concernait. Et il disait, bien sûr, qu'il n'était rien d'autre qu'un artiste. (*rires*) Si je m'intéresse à ce qu'il fait, ce n'est pas avec l'idée de tuer l'art, je sais bien que ce n'est pas une chose qu'on dit, que ce n'est pas tout à fait vrai, mais pour moi, son œuvre est bel et bien de l'art. J'y vois de l'art. » * ¹⁴⁵

Plus loin dans ses entretiens avec Jouffroy, Duchamp mentionnera une dernière fois les Américains, par un détour du côté de certains artistes français qu'il considère proches de sa démarche :

(...) Mais l'évolution de jeunes artistes qui m'étaient proches depuis longtemps, comme Jean-Jacques Lebel, Takis, Feub et Pommereulle, leur a fait suivre un chemin qui croisait en moi celui qu'avaient déjà choisi à New York, sans que je le sache très clairement, des artistes comme Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Jim Dine et Claes Oldenburg.¹⁴⁶

Duchamp reconnaissait donc, en dernière instance, que des rapprochements étaient à faire de part et d'autre de l'Atlantique, avec pour point commun son propre cheminement créatif.

¹⁴⁴ Marcel Duchamp, cité dans Edward Lucie-Smith, *Movements in Art Since 1945*, Londres, Thams & Hudson, 1969, p. 11.

¹⁴⁵ Peter Fuller, « Jasper Johns interviewed », partie 1, *Art Monthly* (New York), n° 18, juillet-août 1978, p. 11.

¹⁴⁶ Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, 1964, p. 194.

II. B/ 2) Les Objecteurs

Lorsqu'il propose de regrouper en décembre 1965 certains artistes sous l'appellation d'« objecteurs », « pour désigner les peintres qui ont substitué l'objet réel à sa représentation »¹⁴⁷, pour évoquer des démarches aussi différentes que celles de Duchamp, Arman, Spoerri, Kudo, Raynaud, Pommereulle, Dietmann ou Kienholz, Alain Jouffroy n'y inclut pas Jasper Johns (pas plus que Rauschenberg d'ailleurs), et probablement avec raison, étant donné que Johns ne *substitue* pas l'objet réel à sa représentation (comme l'indique sa définition de l'*objection*), mais garde les deux en présence, dans un jeu constant qui renvoie à une question fondamentale de la peinture. La cible peinte à la fois de manière réaliste (de loin) et « ultra-picturale » (de près) permet une ambivalence irréductible et refuse le choix d'une solution par rapport à une autre. Si Johns se rapproche de cette notion d'« objection » que Jouffroy lie à Duchamp dans son origine, c'est dans une dialectique non résolue, une intégration de l'objet sans exclusion de la représentation. Cependant, dans son texte « Les objecteurs » daté de 1966, Jouffroy écartera les Américains pour des raisons ouvertement idéologiques, qui s'éloignent quelque peu du débat qu'il avait instauré l'année précédente :

J'ai, depuis quinze ans, approuvé personnellement tous les peintres qui, d'une manière ou d'une autre, participent à la transgression idéologique et technique de l'art : c'est cela, ne l'oublions pas, qui a donné aux surréalistes leur très grande supériorité sur tous les autres. (...) C'est parce qu'un tel renversement a été effectué par certains artistes de ma propre génération que mon adhésion aux premières manifestations de Daniel Spoerri, des « Affichistes », de Rauschenberg et des premiers peintres Pop, ainsi qu'à celles de Tinguely et d'Arman, n'a pu se faire comprendre aussi clairement que je pouvais l'espérer. Car il s'agissait de dépasser le surréalisme, comme Breton l'a souhaité lui-même, pour créer un mouvement « plus émancipateur », non de le trahir par une réaction artistique et antipolitique massive,

¹⁴⁷ Alain Jouffroy, « Les objecteurs », 1966, in *Les pré-voyants*, 1974, p. 65.

appuyée plus ou moins directement par le capitalisme américain. Quand des jeunes peintres comme Kudo, Raynaud, Dietmann et Pommereulle abandonnèrent à leur tour la peinture au bénéfice exclusif d'objets réels et que, réinterprétant ce qui les avait précédés dans cette recherche depuis Marcel Duchamp, j'ai tenté de définir une nouvelle *objection* de la vision « réelle », qui consiste à prendre l'objet lui-même comme centre de la pensée, je n'avais pas d'autre intention que celle de participer au départ définitif au-delà des limites jamais franchies de l'art dit « moderne ».¹⁴⁸

Après avoir critiqué cette « réaction artistique et antipolitique massive, appuyée plus ou moins directement par le capitalisme américain » en faisant allusion au Pop Art, Jouffroy replace Johns dans un contexte plus large de l'histoire de l'art, auquel il accorde – Rauschenberg en tête – une importance capitale dans une certaine « révolution » de la peinture :

Depuis la chute du rationalisme classique et les valeurs esthétiques qui lui correspondent, c'est-à-dire pour la peinture depuis l'irruption de Dada et de ses penseurs : Duchamp, Picabia et Schwitters, les grands peintres et les grands penseurs de la peinture sont ceux qui ont mis en question d'une manière radicale ce que Valéry appelait « la crise de l'esprit ». Mais, si l'on me demandait quel est le peintre qui remet le mieux en question ce que ses prédécesseurs ont déjà violemment entamé, je dirais : Robert Rauschenberg. Il joue une partie capitale dans le jeu de la peinture mondiale et l'on ne saurait nier l'ambiguïté terrible de cet enjeu. De deux choses l'une : ou le devenir de la peinture voue cette dernière à la dispersion, à l'insignifiance (et alors l'on ne saurait plus sans dérision parler de « grands peintres »), ou elle se trouve une voie nouvelle par le développement et la mise en application de tout ce qu'elle a improvisé et découvert depuis 60 ans, et alors Robert Rauschenberg constitue aux Etats-Unis (avec Jasper Johns) le point focal de la peinture.¹⁴⁹

Si nous passons outre les considérations politiques circonstanciées et dépendantes, sans doute, d'une actualité brûlante, il reste qu'Alain Jouffroy avance clairement l'idée d'une influence prépondérante de Duchamp sur Johns, par rapport à celle de Breton et des surréalistes. Ainsi, quand la revue *Opus International* décide de consacrer en mars 1974 un numéro spécial sur le thème de « Marcel Duchamp et après », Alain Jouffroy (qui

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

participe encore au comité de direction de la revue) ne met pas en doute l'importance de Duchamp dans la découverte des Américains par les Français, et notamment par les surréalistes. Il va jusqu'à lui reconnaître un ascendant sur Breton pour cette reconnaissance française.

André Breton n'avait aucune prise réelle sur lui. Il cédait, la plupart du temps, devant ses initiatives, et la critique qu'il a faite de sa fuite dans le jeu d'échecs, « exécration Harrar », était en fait l'expression d'un regret, celui de ne pas le voir produire davantage. Ainsi Breton, qui avait organisé l'exposition internationale du surréalisme sur le thème d'Eros en collaboration avec Duchamp chez Daniel Cordier, en 1959, a exposé des œuvres de Rauschenberg et de Jasper Johns, assez peu « surréalistes » à vrai dire, sous l'influence de Duchamp.¹⁵⁰

Alain Jouffroy, prendra encore la peine de s'étonner de ce rapprochement fait entre Johns (et Rauschenberg, qui l'intéressait davantage) et les papes du surréalisme en cette fin des années cinquante, en l'occurrence pour l'exposition *E.R.O.S.* en 1959-60 :

Mais cela ne m'empêchait pas de m'étonner de la participation de Rauschenberg à une exposition du surréalisme. Quel besoin un homme aussi jeune, aussi triomphant, déjà, avait-il de se lier si tard à une aventure européenne ? Rauschenberg devait renouveler la même disponibilité à l'égard des avant-gardes européennes, (...). Je n'en dirai pas autant de Johns, qui s'est toujours tenu plus en retrait, comme s'il estimait n'avoir besoin d'aucun soutien européen pour se faire reconnaître.¹⁵¹

II. C/ L'HYPOTHESE SURREALISTE

Dans son essai sur Jasper Johns daté de 1985, **Marcelin Pleynet** resituait l'artiste dans une tradition moderniste prenant sa source dans

¹⁴⁹ Alain Jouffroy, « Rauschenberg », mai 1964, in *Les pré-voyants*, 1974, p. 152.

¹⁵⁰ Alain Jouffroy, « Etant donné Marcel Duchamp 1) individualiste révolutionnaire, 2) respirateur », *Opus International* (Paris), n° 49, mars 1974, p. 21.

¹⁵¹ Alain Jouffroy, témoignage d'avril 1977, cité dans le catalogue *Paris New York 1908-1968*, 1977, pp. 700-701.

l'œuvre de Manet, « avec encore cette particularité de tenir une facture qui se réfère à un en-deçà de l'*action painting* et vise un au-delà de l'expressionnisme abstrait. »¹⁵². L'écrivain prend soin au passage de rappeler le fondement surréaliste de l'expressionnisme abstrait :

L'expressionnisme abstrait dont, à l'origine, la vitalité se trouve déterminée par la rencontre d'un certain nombre de peintres avec le surréalisme, et, par la conversion d'un modèle littéraire (l'écriture automatique), en une technique spécifiquement picturale (adaptation de l'automatisme de l'écriture poétique des surréalistes à une des fonctions particulières de l'art pictural : la facture comme gestualité)... L'expressionnisme abstrait, les réussites de l'expressionnisme abstrait vont entraîner un certain nombre de jeunes artistes (et sans doute d'abord Robert Rauschenberg), soucieux de ne pas se confronter frontalement à leurs aînés, à reprendre en quelque sorte la question littéraire en deçà de ce que la peinture des années quarante et du tout début des années cinquante avait remarqué. D'où la première assimilation de ces jeunes artistes à Dada et ce aussi bien par le public que par la critique. De la première à la deuxième génération d'artistes américains, resurgit ainsi avec une force nouvelle l'éternelle crise d'une histoire moderne qui se trouve toujours incomplètement et mal habitée.¹⁵³

Pleynet nous informe de la façon dont s'est opéré à l'origine le rattachement de Johns à un « néo-dadaïsme » lié à Duchamp :

Les deux hommes (Rauschenberg et Johns) sont très liés, et les deux artistes généralement associés dans l'esprit du public, des critiques et des marchands. C'est ainsi qu'en 1961, Rauschenberg exposera à Paris à la galerie Daniel Cordier et Johns à la galerie Rive droite. C'est ainsi que, très généralement encore aujourd'hui, les livres sur l'art contemporain les associent sous une même référence à Dada et à Duchamp.¹⁵⁴ Association au demeurant entretenue par des manifestations qui les réunissent et tendent à les confondre dans la mouvance d'une même référence néo-dadaïste.¹⁵⁵

¹⁵² Marcelin Pleynet, « Jasper Johns et Rauschenberg », dans « Jasper Johns... (1985) », in *Les Etats-Unis de la peinture*, 1986, p. 125. (extrait déjà cité p. 82.)

¹⁵³ Marcelin Pleynet, « D'une génération l'autre », dans « Jasper Johns... (1985) », *op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁵⁴ Pleynet donne ses sources en note de bas de page : Barbara Rose, *L'Art américain depuis 1900*, Bruxelles, La Connaissance, 1969 ; William Rubin, *Surrealism, Dada and their Heritage*, New York, MOMA, 1968 ; Pierre Restany, catalogue Paris 1978.

¹⁵⁵ Marcelin Pleynet, « Jasper Johns et Rauschenberg », dans « Jasper Johns... (1985) », *op. cit.*, pp. 120-121.

Ayant déjà établi la proximité formelle de l'œuvre de Johns avec celle des expressionnistes abstraits, Pleynet conteste plus loin une interprétation trop strictement duchampienne de la démarche de Johns, telle que la propose, entre autres, Pierre Restany dans sa préface au catalogue de l'exposition de Johns au Centre Pompidou de 1978 :

C'est à juste titre que Pierre Restany fixe ce qui se met alors en place : « La distance que l'artiste nous invitait à prendre à l'égard du sujet objectivait l'image et créait le conditionnement nécessaire à un nouveau rapport perceptif. Cette distance objective était la clef de la contemplation. » Mais là où il est impossible de le suivre, c'est lorsqu'il assimile l'organisation préétablie de l'image à « un schéma culturel *ready-made* » – en effet tout, dans le traitement pictural (dans la « cuisine » picturale) des champs chromatiques, manifeste incontestablement une volonté de mettre les qualités formelles (de la facture et de la couleur) en position surdéterminante. (...)

(...) on ne peut pas ne pas également tenir compte (justement à partir de l'incontestable qualification picturale qui caractérise les œuvres de Johns) de la référence historique qu'elle évoque. C'est en ce sens, et à préciser cela, que l'on pourra justement dire que l'œuvre de Johns se distingue de celle de tous ses contemporains en visant et en assumant un en-deçà et un au-delà de l'expressionnisme abstrait. (...)

Ne pourrait-on pas penser (...) qu'il y va aussi d'une déclaration sur le mode de rapport avec le public, la société en général, entretient avec la peinture, et aussi, mais plus sourdement, plus secrètement, cette fois, de la mise en place d'une définition et d'une façon de distinguer ce qui sépare un mode de traitement expressionniste de la figure d'un traitement pictural marquant une prise en compte distanciée de la

représentation, avec ce que cette distanciation suppose d'objectivité et de connaissance ? ¹⁵⁶

Cependant, Johns a également été mêlé aux dernières tentatives internationalistes de l'aventure surréaliste, en participant à plusieurs expositions surréalistes : *E.R.O.S.* chez Daniel Cordier à Paris en 1959, et *International Surrealist Exhibition* aux D'Arcy Galleries de New York. Curieusement, ces deux expositions semblent avoir apprécié le caractère « érotique » et surréaliste d'une seule et même œuvre, *Target with Plaster Casts* (1955), qui est présenté dans les deux cas.

La thèse d'un rapprochement entre Johns et les surréalistes a continué d'être soutenue jusqu'aujourd'hui par plusieurs critiques, dans un cadre plus conséquent qu'un simple rapprochement d'une œuvre spécifique de sa production.¹⁵⁷ Voici comment Marcelin Pleynet mesure l'ambiguïté de Johns, entre Duchamp et l'expressionnisme abstrait, à l'aune de l'intensité picturale dégagée par ses tableaux :

C'est incontestablement par l'intermédiaire de son étroite association au début des années cinquante avec Rauschenberg que Jasper Johns prendra très évidemment connaissance de ce que je dirai le Duchamp de John Cage, et qu'il se trouve autorisé, selon une logique qui n'a rien de dadaïste, à reprendre la question de la qualité picturale que l'on peut peut-être considérer comme dépendante de la « persistance rétinienne ». Encore qu'en un premier temps, ce soit l'attitude de non-différenciation des matériaux, et tout ce que Rauschenberg doit à l'interprétation « cagienne » de Duchamp, qui introduise Johns à la prise en compte d'une problématique de la figure et de la représentation qui le conduira immédiatement très loin, au-delà et en-deçà de la parenthèse dadaïste ou néo-dadaïste. Les confusions et les ambiguïtés sur ce point tenant à mon avis à la position historique (*post-abstract expressionism*) tout à fait particulière qui commande aussi l'aventure de l'artiste.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Marcelin Pleynet, « Jasper Johns », dans « Jasper Johns... (1985) », *op. cit.*, pp. 129 et 132-133.

¹⁵⁷ Voir la section 5) de la bibliographie, en fin du présent ouvrage, qui énumère plusieurs textes rapprochant Johns au mouvement surréaliste.

¹⁵⁸ Marcelin Pleynet, « Jasper Johns », dans « Jasper Johns... (1985) », *op. cit.*, p. 128.

C'est dans des termes équivalents que William S. Rubin considère la perméabilité de Johns aux héritages dadaïste et surréaliste. A la toute fin de son catalogue pour l'exposition qu'il organisait en 1968 au MoMA, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Rubin compare l'œuvre *Target with Plaster Casts* avec les cibles de Picabia (*Optophone*), et avec le moulage en plâtre d'un pied par Dali (*Objet-trouvé*). Tout en maintenant une réserve quant à l'hypothèse dadaïste :

Mais, tandis que de tels motifs maintiennent une ambiguïté poétique, dans les œuvres de Johns, leur implication anti-artistique disparaît du fait de l'esthétisme raffiné de son style.¹⁵⁹

Rubin formulera de nouveau cette réserve en consacrant un livre à *L'art dada et surréaliste*, et notamment un passage au « mythe » de Marcel Duchamp :

La force d'un mythe, cependant, ne dépend pas des faits ou des événements dont il dérive, mais de sa convergence avec l'époque qui l'utilise. C'est la crise que traversait l'art entre les deux guerres qui donna un grand poids au nihilisme de Duchamp. Avec la réaffirmation enthousiaste de la peinture pure qui suivit la Seconde Guerre mondiale, au contraire, le mythe de Duchamp se vit dépouillé de la nécessité intellectuelle profonde à laquelle il avait répondu ; et, aussi grand qu'ait été son prestige personnel, les générations immédiatement issues de la guerre négligèrent les implications extra-artistiques de son œuvre et de l'abandon où il l'avait tenue. Cette attitude, en effet, se trouvait à l'opposé de celle de la jeune génération d'artistes, new-yorkais, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, par exemple – à qui l'on donne à tort l'étiquette de néo-dadaïstes – et de leurs homologues parisiens, les *nouveaux réalistes*.¹⁶⁰

Cette dernière restriction de Rubin sera moins évidente à la fin de son ouvrage, lorsque Rubin parle de « para-Dada », dans un contexte proche de celui de la grande presse qu'il semblait auparavant dénoncer :

¹⁵⁹ William S. Rubin, in *Dada, Surrealism and Their Heritage*, catalogue, New York, MoMA, 1968, pp. 182-185.

¹⁶⁰ William S. Rubin, *L'art dada et surréaliste*, 1972, p. 22.

A la fin des années cinquante, la dialectique de la peinture moderne mena, dans l'œuvre d'Américains plus jeunes comme Jasper Johns et Robert Rauschenberg, à une réaction contre l'abstraction extrême de la première génération des nouveaux peintres américains. Cette réaction prit la forme d'un retour à des iconographies spécifiques qui remontaient, à travers l'art surréaliste de l'objet, à Dada, à Duchamp et Schwitters en particulier.¹⁶¹

Rubin inclut, dans ce livre-encyclopédie, un album d'artistes qualifiés de « post-surréalistes », parmi lesquels il place Jasper Johns, avec *Target with Plaster Casts*, 1955, *Flashlight III*, 1958, et *Light Bulb*, 1960. Rauschenberg y figure au même titre, avec trois œuvres, également, ainsi que Oldenburg, Segal, Kienholz, Arman, Kaprow et Spoerri.

Nombreux autres critiques ont évoqué dès les années soixante l'idée d'une filiation entre Johns et les surréalistes. Jean Dyréau, notamment, soutient dans sa préface au catalogue bruxellois de l'exposition *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc* que le Pop Art et son « précurseur » Jasper Johns, doivent beaucoup au peintre belge René Magritte :

Trois précurseurs, ici, ont préparé la voie [au Pop Art américain] : Robert Rauschenberg, Larry Rivers et Jasper Johns.

Mais celui qui fut, bien malgré lui semble-t-il, l'éminence grise du Pop est René Magritte. Son influence sur toute la jeune génération américaine pour être plus subtile et plus secrète n'en est que plus profonde.

Le Fernand Léger des « Constructions », voire le Jean Hélion des « Mannequineries », nous ont peut-être proposé des images annonciatrices, mais l'esprit de l'œuvre magriltienne me semble être une des clés majeures de l'art d'aujourd'hui. Pour en donner une démonstration il faudrait évidemment au-delà du monde des apparences évoquer la situation inédite que crée Magritte vis-à-vis de l'objet.¹⁶²

C'est un peu plus loin dans sa préface que Dyréau explicite cette comparaison entre Johns et Magritte ; inventoriant tous les pop artistes, dont

¹⁶¹ William S. Rubin, *ibid.*, p. 408.

Rosenquist qu'il affirme être l'artiste « qui se sent le plus proche de Magritte », sa critique de l'œuvre de Jim Dine peut tout à fait s'appliquer aux recherches de Johns – très proche de Dine en ces années-là¹⁶³ :

[La réponse] de Jim Dine nous confronte (dans une optique également magriltienne) avec l'objet, sa représentation et sa désignation par le mot.

L'admiration de Jasper Johns pour Magritte est attestée¹⁶⁴, bien que Magritte lui-même reniait toute paternité au Pop Art et à Jasper Johns en particulier. Nous avons un témoignage sur l'attitude de Magritte grâce à une jeune artiste et critique américaine, Suzi Gablik, qui a passé huit mois entre 1960 et 1961 chez Magritte dans le but d'écrire sa monographie (qui ne paraîtra qu'en 1970). L'auteur, qui a évoqué avec Magritte l'actualité artistique américaine en faisant des rapprochements avec ses amis Jasper Johns et Robert Rauschenberg, dépeint tout le mépris que ces derniers ont inspiré à Magritte :

Mais une chose qui déplaira souverainement à Magritte sera d'être considéré comme le père du Pop-Art américain, au moment de la naissance de ce dernier, en 1961. Il commet l'erreur – et il n'est pas le seul – de penser que le Pop Art est une plaisanterie et manque de lettres de créances artistiques. (...)

(...) le sentiment général de Magritte sur le Pop Art qui, à ses yeux, est commercial, suit les outrances de la mode et n'a aucune valeur historique. Magritte est encore plus explicite à ce sujet dans une interview accordée à la Télévision belge en 1964 :

« Si l'on ignore l'apparition il y a près de cinquante ans du Dadaïsme, le *Pop-Art* semble être une nouveauté. L'humour du Dadaïsme était violent et scandaleux. Les dadaïstes agrémentaient, par exemple, *La Joconde* d'une paire de moustaches ou

¹⁶² Jean Dypreau, *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, catalogue, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1965, n. p.

¹⁶³ A cette exposition *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, Johns montrait *Flag above White*, 1954 et *Double Device*, 1962. Or, c'est en 1962 que Johns et Dine se voyaient régulièrement, particulièrement cet été qu'ils passèrent ensemble à la maison de Dine à East Hampton. Jim Dine le reconnaît lui-même : « mon travail le montre manifestement, et [celui de Johns] également... Comparez mon *Black Garden Tools* et son *Fool's House*. » * (catalogue MoMA, p. 196 et p. 389 n. 40 et n. 41.) Ces deux œuvres disposent des objets sur la toile tout en leur juxtaposant leur désignation linguistique et leur trace picturale.

¹⁶⁴ Voir notamment l'essai de Roberta Bernstein, « Seeing a Thing Can Sometimes Trigger the Mind to Make Another Thing », in catalogue MoMA 1996, pp. 47-48.

bien exposaient un urinoir en guise d'œuvre d'art. L'humour du *Pop-Art* est plutôt *bien pensant*. Il est à la portée de n'importe quel décorateur-étalagiste venu : **peindre de grands drapeaux américains avec une étoile de plus ou de moins n'exige guère de liberté d'esprit et n'offre aucune difficulté technique**. Est-il permis d'attendre du *Pop-Art* autre chose qu'un Dadaïsme édulcoré ? Tout, sans doute, est toujours possible. A condition d'oublier le Dadaïsme, et puisqu'ils se réclament de moi, de m'oublier aussi, les gens du *Pop-Art* nous montreront peut-être un jour, d'inattendues images de l'inconnu et contenteront-ils ainsi notre désir de poésie efficace. »¹⁶⁵

Suzi Gablik s'étonne de ce mépris, et lui redonne une perspective historique :

Comme ce fut le cas pour Chirico et sa relation ambivalente avec les Surréalistes, chose curieuse, Magritte n'a rien compris à Jasper Johns, dont les préoccupations rejoignent pourtant ses idées : explorer les rapports entre la représentation et la chose représentée ou entre un tableau et son objet. Ironie encore que Chirico ait été aussi indifférent à l'œuvre de Magritte, qui fut son admirateur enthousiaste pendant toute sa vie, que Magritte lui-même le fut à l'admiration témoignée à son œuvre par un artiste comme Jasper Johns.¹⁶⁶

Particularité de la réception de Johns par les critiques français par rapport à celle de Rauschenberg, et des artistes américains en général

Nous avons vu que certains critiques ne faisaient guère de distinction lorsqu'ils se prenaient à critiquer, de façon définitive et péremptoire parfois, les néo-dadaïstes dans leur ensemble. Bernard Ceysson nous a présenté en 1978 une curieuse sélection, malheureusement non référencée, de quelques-unes des violentes réactions qu'ont subies les divers mouvements de l'art américain depuis les années cinquante :

Pierre Cabanne, emporté dans une sorte de vertige verbeux [nous assure], à propos du Pop Art, que « Neo-dada est triste à pleurer, il aligne ses canulars comme

¹⁶⁵ René Magritte, interview accordée à l'émission de la Télévision belge ; extrait retranscrit dans la petite revue *Rhétorique*, n° 12, août 1964. Cette revue, fondée en 1961 par André Bosmans, un disciple de Magritte, servait de tribune à Magritte. Surligné par nous.

¹⁶⁶ Suzi Gablik, *Magritte*, 1978, pp. 72-73.

les infirmités d'une génération d'impuissants ou d'idiots conduits au spectacle par d'astucieux montreurs de phénomènes. »

(...)

Rares sont les critiques qui daignent s'informer sur l'art américain et en comprendre le propos. Michel Ragon, entre autres, fait exception qui publie dans *Cimaise* en 1959 un article documenté qui cerne au plus près les conditions de production de la peinture américaine, en décrit les principaux centres, et analyse les œuvres des artistes en s'efforçant de faire ressortir leurs caractères propres. D'autres se contentent d'appréciations sommaires ou de digressions esthétique-éthiques tout à fait déplacées. Bernard Dorival, par exemple, qui discerne dans l'art américain « une juvénilité un peu fruste et qui se grise d'elle-même » ou Raymond Charmet qui nous informe de sa perplexité en face de « cette audace qui ne craint pas de retrouver le bégaiement de la sainte enfance sans toutefois le goût naturel de celle-ci » et des déclarations de ces artistes américains qui les révèlent, dit-il, très incertains sur le sens de leur art. Il en conclut, qu'au fond, « les arts plastiques ne se sont pas pleinement épanouis dans les pays anglo-saxons ». ¹⁶⁷

Pierre Restany, figure centrale de la critique sur Jasper Johns des années soixante, qui fédère, nous l'avons vu ¹⁶⁸, les opinions de critiques aussi influents qu'Alain Jouffroy, Otto Hahn, etc., reconnaît une prépondérance charismatique à Rauschenberg :

Le rôle historique de Rauschenberg réside avant tout dans la grande ouverture intuitive et sensible de sa personnalité. Il a débloqué la situation sur le plan américain mais aussi sur le plan des rapports USA-Europe, en se liant d'amitié avec les Nouveaux Réalistes européens, en collaborant et en exposant avec eux. Par sa vitalité à la fois provocante et généreuse il a entraîné Johns dans cette action d'ouverture internationale et il a contribué magistralement à la reprise des relations culturelles normales entre les artistes de New York et de Paris.

(...)

Une partie du succès de Johns à Paris est dû à la présence dynamique de Rauschenberg qui expose chez Cordier et que la presse artistique française accueille en chef de file de la nouvelle génération américaine. ¹⁶⁹

¹⁶⁷ Bernard Ceysson, « A propos de la divulgation en France de l'art américain », in *L'art américain dans les collections privées françaises*, catalogue, Lyon, Espace lyonnais d'art contemporain, 1978, n. p.

¹⁶⁸ Voir plus haut la revue de presse française, I. D/.

¹⁶⁹ Pierre Restany, catalogue Paris 1978, pp. 16-17.

Nous avons vu comme Alain Jouffroy partageait cette opinion. Dans un essai sur Stämpfli datant de mai 1970, Jouffroy critiquait par allusion Johns, Rauschenberg et Warhol à la fois, dans une argumentation anti-capitaliste rappelant son texte de 1966 « Les objecteurs » :

Peintre européen, Stämpfli a participé d'assez loin à l'aventure du Pop, mais il n'a jamais célébré ni le drapeau américain, ni le drapeau suisse, il n'a pas entouré le visage du Président Kennedy d'une auréole de gloire, il n'a pas même vanté – fût-ce ironiquement – les mérites du Coca-Cola.¹⁷⁰

Curieux hommage qui s'énonce par la négative ; on comprend que Jouffroy, qui prend ainsi au pied de la lettre ces trois peintres, ne pouvait à l'époque être tout à fait réceptif à la subversion de l'ironie chez Johns. Le contexte idéologique l'aura alors emporté dans la défense de l'art engagé à la française, loin de son enthousiasme pour Rauschenberg, dont il a cessé de parler lorsque ce dernier a gagné le prix de la Biennale de Venise en 1964.¹⁷¹

A l'occasion de l'exposition de Johns en 1962, John Ashbery plaçait ce dernier dans un mouvement global d'engouement français pour l'art américain¹⁷² :

J'ai souvent l'occasion de mettre l'accent sur la mode spectaculaire que connaît à Paris la peinture américaine depuis trois ans.

Comme les temps ont changé ! Dans les années vingt, la peinture américaine était anathème jusque chez les collectionneurs américains (...).

Aujourd'hui, des peintres américains émigrent en France pour différentes raisons, et leur sort est fort différent. Leur sentiment général semble être que tout se passe à New York, mais que la vie est plus agréable ici. Pour beaucoup, ils ont également plus de succès à Paris. De retour à New York ou à San Francisco, ils

¹⁷⁰ Alain Jouffroy, *La peinture de Stämpfli*, Turin, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, mai 1970, p. 11.

¹⁷¹ Jouffroy s'en est expliqué à plusieurs reprises, notamment dans son article intitulé « Rauschenberg et la liberté d'indifférence », n° 40, juin 1973, p. 125.

¹⁷² Voir I. A/ pp. 41-42.

pourraient passer inaperçus, tandis qu'ici, grâce à la demande de peinture américaine, ils peuvent continuer la tradition du bon sauvage. * 173

III. RECEPTION PAR LES ARTISTES

D'après Pierre Restany, les Nouveaux Réalistes « étaient sans doute en 1960 les seuls Européens capables d'entamer un dialogue de fond avec les artistes new-yorkais de leur génération. Le dialogue a eu lieu. Les leçons subjectives qu'en ont tirées les acteurs demeurent leur affaire personnelle. »¹⁷⁴

Ce sont ces « leçons subjectives » que nous avons cherché à démêler en enquêtant auprès d'artistes concernés de près ou de loin par Jasper Johns. Il se trouve, malheureusement, que la plupart des Nouveaux Réalistes ont ignoré notre requête, nous renvoyant ainsi aux rares déclarations prononcées à l'occasion de catalogues d'expositions rétrospectives.

Quelques artistes seront étudiés dans ce qui les rapproche de l'œuvre de Johns, à travers des thématiques communes à leurs recherches.

Quelles formes a prises l'influence que Johns a pu éventuellement avoir sur eux ? Était-elle consciente, dans les années soixante ? Quels éléments ont été les déclencheurs de leur intérêt spécifique porté à l'œuvre de Johns ?

¹⁷³ John Ashbery, « American Art Shows Flood Paris », *New York Herald Tribune* (Paris), mercredi 21 novembre 1962, p. 6 : « I often have occasion to point to the spectacular vogue for American painting in Paris in the past three years (...).

How times have changed ! In the 1920's, American painting was anathema even to American collectors (...).

Today American painters migrate to France for different reasons, and their lot here is far different. Their general feeling seems to be that everything is happening in New York, but that life is pleasanter here. In many cases they are also more successful in Paris. Back in New York or San Francisco they could go unnoticed, but here thanks to the demand for American painting, they can carry on the tradition of the noble savage. »

¹⁷⁴ Pierre Restany, « Chelsea 1960 », in *Paris-New York 1908-1968*, p. 247.

En particulier, il serait intéressant de savoir si Jasper Johns a eu de réelles affinités avec le groupe des Nouveaux Réalistes, dans les années soixante, comme s'est ingénié à le montrer Pierre Restany, depuis 1959, date de son exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*.

Nous avons interrogé les artistes regroupés par la critique sous le terme de « Figuration narrative », à partir de 1964. Nous verrons que ces artistes sont loin de refuser une paternité chez Johns, jusqu'à un certain point. Mais les divergences de contenu sont essentielles, quand on sait que les deux seuls Américains à avoir été retenus pour participer à l'exposition des *Mythologies Quotidiennes* sont Peter Saul et Leon Golub. Les peintures témoignant de l'horreur des camps de concentration ou des victimes du napalm au Vietnam étaient certes plus proches des préoccupations politiques du groupe français que les drapeaux et les cibles de Jasper Johns, même si l'impact formel de ces derniers, et la distanciation vis-à-vis du motif représenté, a impressionné cette génération, comme nous le confirment leurs témoignages.

Cette partie s'alimente des rares documents d'époque ancienne ou récente qui mentionnent l'intérêt suscité par Jasper Johns parmi les artistes français, à travers les hypothèses émises par des critiques ou les déclarations personnelles faites par les artistes eux-mêmes ; étant donné la faible quantité de ces documents, c'est principalement grâce aux éléments inédits apportés par l'enquête constituant un recueil de témoignages en annexes, que nous pouvons tracer quelques lignes de l'impact de Johns auprès de la génération d'artistes des années soixante.

L'enquête effectuée par nos soins avait pour but de préciser trois points principaux : la date de la découverte de l'œuvre de Jasper Johns par les artistes français ; l'impact et l'effet éventuels produits par cette rencontre ; l'évolution de la perception particulière à chaque artiste.

Connaître la date de la découverte de Jasper Johns par les artistes nous permet de dresser une petite carte des préoccupations de ceux-ci, ainsi que de leur mobilité.

Par ailleurs, il a souvent été difficile d'empêcher les artistes interrogés d'actualiser leur réception de Johns au jour de l'entretien, les souvenirs qu'ils ont du moment où ils ont découvert Johns étant très anciens, ou leur avis ayant parfois opéré un revirement complet. C'est pourquoi nous avons jugé utile d'insister sur l'évolution consentie par leur opinion depuis les années soixante.

Nous avons obtenu, en définitive, davantage de renseignements sur l'impact – d'ordre attractif ou répulsif – que sa peinture a produit sur les artistes, que sur un éventuel effet d'influence, qu'il resterait à chercher dans les préoccupations formelles ou fondamentales de chacun.

On distingue alors, dans l'approche de Johns par les artistes en France des années soixante, deux temps bien distincts : le goût (ou dégoût) pour la plastique de ses peintures, qui amène souvent une confrontation simultanée avec son ami intime Robert Rauschenberg ; puis, pour le cas des artistes s'étant un peu penchés sur son œuvre, et donc souvent plus intéressés que d'autres, une discussion sur les questions fondamentales que Johns pose selon eux en peinture. On retrouve là les rapprochements, déjà évoqués par les critiques, avec Marcel Duchamp pour l'idée de *présentation* en opposition à celle de *représentation*, et René Magritte en référence au jeu entre peinture et langage.

Nous verrons en dernier lieu quels ont été les rares œuvres d'art produites en dialogue avec celles qui ont fait la célébrité de Johns (principalement les drapeaux et les cibles). Nous pourrions alors dégager quelques tendances d'une influence qui a pu se réfléchir a posteriori, comme le montre l'évolution de certaines pratiques artistiques qui nous intéressent ici.

III. A/ CONDITIONS DE LA RECEPTION DE JASPER JOHNS

artiste	date de la découverte	moyens ayant permis cette découverte
Arman	1961, quand Johns est venu à Paris, Galerie Rive Droite.	participe aux manifestations des Nouveaux Réalistes, connaît bien Rauschenberg et Rivers à Paris, puis tous les pop artistes à New York, lorsqu'il habite au Chelsea Hotel.
Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely	Tinguely a dû le voir à l'occasion de son <i>Hommage à New York</i> au MoMA en 1960.	Niki de Saint-Phalle est d'origine américaine, et le couple habite New York à partir de 1962 ; amis familiers de Johns et Rauschenberg depuis 1961, ils connaissent l'art américain de près.
Villeglé	1962, chez Sonnabend probablement.	grand spectateur des expositions : visitait Cordier, Sonnabend, toutes les expos sur le Pop Art en Europe. Les revues étaient d'après lui rares et peu fournies.
Viallat	1963 chez Sonnabend, la première fois. L'a revu vers 1966, aux expositions collectives de Sonnabend.	visiteur des expositions. Pas de conversations sur Johns avec des artistes ou des critiques.
Dezeuze	1965 à New York, lors d'une exposition au MoMA, sans doute. Ne fréquentait pas Paris, vivait à l'étranger jusque vers 1966.	exposition à New York, et auparavant par des ouvrages sur le Pop Art, certainement. Aucune discussion à ce sujet en France.
Buren	1958 ou 1959, le Drapeau américain. (Biennale de Venise 1958, ou exposition chez Larcade en 1959 ?)	visitait toutes les expositions d'art américain à Paris, depuis la galerie Lawrence ; voyage à New York dès 1957. Lit toutes les revues, et ne rencontre personnellement les critiques qu'en 1967 (Otto Hahn et Pierre Restany).

Ben	1959-60, Arman lui a parlé de Johns, dont il avait auparavant vu une illustration dans une revue.	
Venet	1961, grâce à un article de Michel Ragon paru dans <i>Jardin des Arts</i> (?), concernant le Nouveau Réalisme et les Etats-Unis. 1966 : première confrontation directe à son œuvre.	très informé sur le milieu de l'art, à Nice, grâce aux magazines envoyés par Arman et Raysse jusqu'en 1966, quand il part s'installer à New York. A rencontré Johns lors d'une exposition new-yorkaise commune en 1968.
Raynaud	début des années soixante, à Paris.	commence ses premières expériences avec des objets de récupération en 1962. Au hasard des galeries, rencontre les Objecteurs, puis les Nouveaux Réalistes. Part aux Etats-Unis en 1965, où il rencontre Johns à plusieurs reprises, de façon informelle.
Klasen	1963 chez Sonnabend.	connaissait Johns, Rauschenberg et Warhol par des reproductions, un ou deux ans auparavant. Etudiant à Berlin avant 1959, il lisait les revues, dont certaines françaises ; les catalogues étaient « <i>rare et sans couleurs</i> ».
Stämpfli	printemps 1958 : voit les <i>Flag</i> et <i>Target</i> à l'exposition collective <i>Pollock et la nouvelle peinture américaine</i> , organisée par Arnold Rüdlinger à la Kunsthalle de Berne (qui passera en 1959 à Paris, au MNAM)	étudiant à Berne, il allait voir toutes les biennales. A Paris, a vu toutes les expositions de Johns et du Pop Art dans les galeries.

Télémaque	1959, à New York, pour l'exposition <i>School of New York : Some Younger Artists</i> à la Stable Gallery ; et au MoMA, les expositions collectives comme <i>Sixteen Americans</i> (16 décembre 1959–14 février 1960).	était à New York au début des années soixante, et donc très informé des évolutions de l'art américain. De retour à Paris, a vu en 1961 l'exposition personnelle chez Larcade (les Chiffres), et l'exposition de 1962 chez Sonnabend. Se tenait au courant des exposition d'art américain à Paris.
Monory	1962-63, par des reproductions ; a peut-être vu l'exposition chez Sonnabend en 1962.	visitait toutes les expositions de la galerie Sonnabend.
Kermarrec	vers 1958, en Belgique, la première fois. A vu également les lettres et chiffres à l'exposition de New York <i>Some Younger Artists</i> , en 1959-60. Puis, les drapeaux chez Sonnabend.	connaissait bien le milieu artistique belge, à travers son oncle Félix Labisse, impliqué dans le milieu surréaliste (Ernst, Matta, Magritte). A Paris, fréquentait l'Ecole des Beaux-Arts avec Parmentier, Buraglio, Viallat, Buren, Bioulès.
Opalka	[inc.] A visité Paris en 1957, mais voyageait très peu de manière générale.	par des catalogues seulement.
Alechinsky	allait aux Etats-Unis souvent, visitait les expositions chez Larcade, Cordier, Sonnabend. Voyait des peintures de Johns ici et là.	a invité Johns au Salon de Mai de 1964, avec Messagier et Félix Labisse.
Morellet	ne se souvient pas d'avoir vu les expos individuelles de Johns. Il l'a plutôt connu dans ses expos collectives.	visitait les galeries de Paris et de New York, de temps en temps.
Hantaï	[inc.] Probablement à l'E.R.O.S. en 1959, ou en 1961.	connaissait bien Duchamp et Breton.

Comme les entretiens avec les critiques nous le laissaient entendre, l'information était difficile à trouver pendant les années cinquante, et jusqu'au début des années soixante ; cependant les artistes semblent être parmi les mieux informés, car profitant des rares occasions qui leur étaient

offertes : articles de revues, expositions, amis à l'étranger... pour s'enrichir des nouveaux développements de l'art, sans attendre de la part des institutions défaillantes qu'elles assurent leur rôle de relais et de diffuseur d'information.

La Belgique semble avoir été précurseur en matière d'art américain, puisque Kermarrec connaissait Johns dès 1958 à travers les collectionneurs, qui s'intéressaient à tout ce qu'ils considéraient être des survivances du surréalisme. La rétrospective *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc*, qui a eu lieu très tôt à Bruxelles, en 1965, est à cet égard exemplaire.

Parallèlement, la Grande-Bretagne s'est évidemment illustrée comme avant-scène du Pop anglais et américain, de même que les pays scandinaves, la R.F.A. et jusqu'aux pays de l'est. La Yougoslavie a notamment montré les dessins et gravures de Johns à de nombreuses reprises.¹⁷⁵

Peu de débats ont eu lieu, d'après ces quelques témoignages, entre les artistes et les critiques. Malgré les propositions des critiques qui, dans le sillage de Restany, Jouffroy, Robert Lebel, Gassiot-Talabot, offraient leur interprétation globalisante aux démarches artistiques, les artistes semblent procéder davantage en rapport à l'impact direct d'œuvre à œuvre. Leur assiduité aux expositions d'art américain prouve leur grande ouverture aux courants venant de l'étranger, dont peu de revues se faisaient l'écho – dans la première moitié des années soixante, surtout.

Plusieurs discussions s'animaient à l'Ecole des Beaux-Arts entre les étudiants, pour prendre position face à tel ou tel mouvement américain – Pop Art ou Expressionnisme abstrait et minimalisme – et affirmer son appartenance ou rejet vis-à-vis de groupes ou de tendances particulières en France.

¹⁷⁵ Voir la liste des expositions de Johns en Europe, en Annexe II. pp. 101-128.

III. B/ IMPACT DE L'ŒUVRE DE JOHNS

III. B/ 1) attrait/répulsion vis-à-vis de la maîtrise technique de Johns

La maîtrise technique des moyens picturaux est sans doute la qualité que les artistes français reconnaissent le plus volontiers et unanimement à Jasper Johns, même si elle prend différents accents selon les uns et les autres. Ainsi, **Arman** reconnaît avoir « *beaucoup aimé les œuvres de Jasper, parce qu'il y avait à la fois une vision et une exécution parfaites. (...) A la fois ses peintures, ses gravures et ses dessins avaient tous une qualité exceptionnelle. Il y a très peu de déchets. (...) Il y avait une grande richesse dans son travail à l'encaustique. Un soin extrême, un non-colorisme très coloré, une élégance suprême dans le travail, et néanmoins très serrée.* » Arman a ainsi pu admirer Johns pour son « *parcours sans faute* », tout en estimant cette démarche d'« *artiste rare* » très éloignée de la sienne, qu'il préfère comparer à celle de Robert Rauschenberg : « *c'est pour ça que je me sens beaucoup plus proche de Rauschenberg, qui produit, comme moi, qui arrive à faire des expositions des fois minables et catastrophiques, comme moi, mais qui, de temps en temps, sort des diamants. Il ose, il continue d'oser, de faire des choses difficiles. J'ai plus d'estime pour ce comportement artistique. (...) J'appartiens à cette catégorie d'artistes qui ont le langage quantitatif.* » Le respect qu'il doit à Johns ne se confond donc pas avec un éventuel rapprochement artistique ; l'admiration se distingue de l'influence. En revanche, sa rencontre avec Rauschenberg semble avoir marqué Arman profondément et jusqu'à ce jour – contrairement à Johns : « *Les deux ou trois expositions que j'ai vues cette dernière dizaine d'années ne m'ont pas donné la même impression. (...) ce n'est pas l'évolution que j'aurais souhaitée pour lui.* »

Jacques Villeglé avoue, lui, avoir d'abord éprouvé de l'aversion pour les techniques raffinées de Johns : *« j'ai mis un certain temps à adhérer à ce qu'il faisait. Parce que c'était assez éloigné de ce qu'on faisait, nous. Et la cire, je trouvais ça bizarre... Moi, je ne croyais plus à la peinture, à cette époque-là, et lui c'était vraiment un peintre. (...) Comme moi, je n'étais pas peintre (...). Nous on pratiquait le dé-collage, on trouvait des choses, c'était tout-fait, on trouvait bizarre que des gens se mettent encore à travailler, à notre époque. Où on allait vers la civilisation des choses, et des loisirs. »* Villeglé reconnaît toutefois avoir bénéficié du renouveau qu'apportaient à Paris les pop artistes, qu'il confond avec les néo-dadaïstes et Jasper Johns : *« les couleurs de Paris étaient automnales ; tandis qu'avec les Pop artistes, c'étaient des couleurs fraîches... C'était la succession de Fernand Léger. (...) C'étaient des peintres, pour moi, qui réveillaient Paris. »* Villeglé est le seul artiste à mentionner l'héritage de Léger à propos du Pop américain.

Daniel Buren semble indécis face à la tentation forte de dénigrer *« cette cuisine »* picturale, à la fois témoignage d'un *« peintre – quand il est dans ses bons jours – très classique, qui n'apporte pas grand-chose de plus que Georges Braque, avec quarante ans de différence »*. Tentation contredite par une certaine attirance pour les *« qualités plastiques indéniables »* qu'il reconnaît à Johns, et qui lui font apprécier particulièrement ses gravures. L'artiste qui s'illustrera par la répétition du motif neutre de bandes parallèles s'avoue rebuté surtout par le motif qu'il juge trop symbolique du drapeau américain, prenant ainsi le signe au pied de la lettre et accordant au signifiant peinture toute la force potentielle du signifié peint. Buren affirme : *« moi, je serais assez critique sur ce qu'elles disent. Elles disent... "Amérique avant tout ! On domine le monde, et on domine la peinture". C'est pour ça que, à partir de cette image-là, on peut très bien comprendre l'intérêt que les Américains ont à dire que cette peinture est absolument extraordinaire. »*

Partant, lui, d'une analyse strictement formelle, **Claude Viallat** trouve un *« côté peinture européenne, chez Johns »*, qui l'*« intéressait moins que le*

côté direct de Jim Dine ou de Rauschenberg ». Viallat distingue ainsi sa propre position adoptée depuis la fin des années soixante : « *l'idée était plus de trouver un système un peu distancié, all-over, alors que les cibles sont centrées. Il y avait chez lui un retour au centre du tableau.* »

Daniel Dezeuze, qui partageait la conception formaliste de Viallat au sein du groupe Support/Surface, se montre, en revanche, très intéressé par la qualité des travaux à la cire de Johns, qu'il jugeait alors « *tout à fait nouvelle* » et qui l'a « *profondément séduit* ». Dezeuze le considère comme « *un coloriste* », et critique son travail plastique en des termes mesurés : « *le rapport entre les objets, la couleur, le mouvement, n'est pas toujours juste. Je considère que c'est un excellent peintre. Mais je crois qu'on l'a beaucoup surestimé, aussi. (...) en France, on en a fait une espèce de Superman de la peinture.* » Dezeuze apprécie la picturalité des cires, mais juge trop « *bavard* » le langage formel de Jasper Johns, qui manipule conjointement « *des objets, de la couleur, des formes, des contreformes...* ». Joël Kermarrec considère à l'inverse que « *ses cires, à Johns, même si elles sont devenues ironiques, restent ce qu'on peut appeler de la bonne croûte* », et préfère s'interroger sur les « *questions fondamentales que Johns pose en peinture* ». (voir plus loin)

L'approche de **Peter Klasen** s'apparente à celle de Dezeuze, lorsqu'il dit avoir apprécié le drapeau blanc, la cible *Target with Plaster Casts* et les pinceaux dans la boîte *Savarin*, pour leur « *beauté fascinante et innovante* », puis quand il considère que Johns pêche effectivement par manque de « *concision* ». Klasen était à l'époque très rebuté par la « *manipulation de la matière, la belle peinture, éclatée, éclatante, très vive, peinte, gestuelle* ». Il le répète, « *la démarche de Warhol était pour [lui] beaucoup plus fascinante, parce que faisant appel à la photo, à la reproductibilité, à la transposition de l'image vers la peinture. Tous ces problèmes-là m'intéressaient davantage, à l'époque, que le côté pictural, séduisant, très fort, très puissant, très maîtrisé – qui avait évidemment toute sa force, toute sa beauté, mais qui me laissait relativement "indifférent".* » Par ailleurs, Klasen rappelle la « *lecture*

abstraite » que l'œuvre de Johns inspire, jusque dans l'usage de lettres peintes au pochoir, et qui s'apparenterait à une « *réminiscence de la peinture abstraite, gestuelle, des années cinquante* ». Klasen estime son œuvre propre, qui consistait alors « *d'une image refroidie, à travers le système du pochoir, aérographe, couleur propulsée à travers ces caches, etc.* », comme se rapprochant davantage de cette « *affirmation aiguë d'une picturalité* » que d'aucuns, comme Dezeuze, attribuent précisément à Johns.

La critique du travail formel de Johns s'accorde parfois avec une appréciation plus forte, chez ces artistes, de Rauschenberg ou des Pop artistes. Ainsi, **Jacques Monory** préférait de beaucoup, dans les années soixante, la modernité, « *les moyens de notre époque* » mis en œuvre par Rauschenberg, Andy Warhol et James Rosenquist, au côté « *artisanal* » et à la « *pâte* » de Jasper Johns. Monory avoue en riant sa contradiction personnelle face au traitement « *vraiment peinture* » de Johns, qui lui « *plaisait et ne [lui] plaisait pas !* » A travers ce paradoxe transparait une opposition entre son ambition, son projet artistique, et le plaisir ressenti face à une plastique éloignée de la sienne : « *[Rosenquist, Warhol et les Pop artistes], ça m'intéressait plus pour ce que j'aurais voulu faire, ou ce que je voulais faire. Mais maintenant, si je regarde, peut-être que c'est plus intéressant de regarder Jasper Johns... C'est plus intéressant Jasper Johns que Rosenquist.* » Outre le décalage temporel qui transforme les souvenirs, on note une opposition intéressante que pose Monory entre l'acte de *faire* et celui de *regarder*. Les artistes que nous avons consultés semblaient parfois gênés de reconnaître qu'ils appréciaient une peinture contemporaine dont les constituants ne relèvent pas de problématiques proches des leurs. Nous verrons que plusieurs d'entre eux se sont sentis en quelque sorte soulagés après les années soixante de ne plus être confrontés à quantité d'« *interdits* » (c'est le mot de Hervé Télémaque) qui freinaient leur capacité d'émotion personnelle ainsi que leur ouverture à une peinture comme celle de Johns, considérée « *traditionnelle* » par Monory, Buren ou Pommereulle.

Il est tentant de faire l'analogie avec la position des critiques français, dont on a vu avec Marcelin Pleynet qu'ils obéissaient dans les années soixante encore à un clivage politique fort ; le même clivage s'effectuait parmi les artistes, entre ceux qui utilisaient « *les moyens de notre temps* » dans une conception plus distanciée de l'œuvre d'art, détachée des symboles de la peinture « *de métier* » (comme disait Jacques Villeglé), et les autres, tournés vers le passé et la peinture considérée académique. Monory exprime très bien ce dégoût face au repoussoir de l'Ecole de Paris, qui était général parmi les artistes constituant l'avant-garde française : « *la peinture précédente, lyrique, Ecole de Paris, abstraction lyrique, tout ça, j'avais horreur... Et avec d'autres amis, on était intéressé très fortement par cette nouvelle façon de représenter la vie.* » « *Représenter la vie* », « *réveiller Paris* » : voilà les attentes des artistes français qui, à l'instar de Monory et de Villeglé, espéraient beaucoup de ce renouvellement tout en se voulant les promoteurs virulents d'un art nouveau qui leur restait à chacun de définir à sa façon.

La plupart de ces artistes distinguent l'esthétique de Johns de celle de Rauschenberg jusqu'à un certain point seulement. Arman, par exemple, préfère le « *langage quantitatif* » de Rauschenberg. Buren trouve que « *Rauschenberg est dix fois plus vivant que Jasper Johns* », et considère qu'avec lui « *il y a plus d'invention (...), c'est moins directement littéraire, c'est plus directement un travail sur la peinture, sur l'espace* ». Viollat, parlant au nom de son groupe, affirme : « *c'était vraiment Rauschenberg qui nous passionnait. Rauschenberg, ça donnait vraiment quelque chose de nouveau* ». Stämpfli s'intéresse au « *regard multiple* » proposé par Rauschenberg au moyen d'assemblages d'objets quotidiens. Pommereulle le trouve « *non seulement américain, mais mondial* ». Télémaque juge Rauschenberg « *beaucoup plus percutant, poète, frais, percutant (...). A l'époque, il avait du culot, à prendre le bottin de téléphone et le suspendre*

dans la toile. » C'est ce même « côté radical, provocant, minimal et dada à la fois » qui semble avoir plu à **François Morellet**, dont l'œuvre était déjà bien avancée quand il put apprécier « l'agressivité et l'humour » du travail de Rauschenberg, qui contrastaient selon lui avec « la douceur et le raffiné » des « drapeaux américains si joliment peints » de Johns.

Si certaines différences sont ainsi établies par les artistes français entre Johns et Rauschenberg, ce sont parfois les mêmes artistes qui rappellent la proximité fondamentale des deux « peintres », au moins dans leur souci de performance plastique. Ainsi, Villeglé témoigne avec scepticisme de la « très grande habileté en peinture » de Rauschenberg ; Monory juge qu'ils assortissent tous deux à la catégorie des artistes qui « sortaient plus de la peinture » ; Joël Kermarrec les trouve tous deux « toujours accrochés à une certaine gestualité indexée par une matière peinte lourde et pesante ». Par ailleurs, le même Kermarrec se désintéresse de ce qui chez Rauschenberg captait l'attention de Pommereulle, ce rapport au monde qui faisait dire à Rauschenberg qu'il aimerait être un journaliste-reporter ; Kermarrec critique « l'anecdote personnelle où Rauschenberg plongeait tout le temps (...) Ses affects par rapport au Vietnam, ces images qu'on recolle, qui étaient beaucoup plus sa façon de voir le monde ». Klasen oppose Rauschenberg, « plus accidenté, plus agressif, plus inattendu, à la parfaite harmonie » qui se dégagerait selon lui des œuvres de Johns. Buren dit ne jamais s'être intéressé véritablement à cette peinture américaine, un peu à la façon de Pommereulle qui les renvoie tous deux à n'être que des « messieurs classiques ».

Villeglé et Venet se montrent tout aussi dénués d'illusions quant à une soi-disante innovation de Rauschenberg : « Je trouvais que c'était du Dada-Berlin un peu plus grand », dit Villeglé ; « Rauschenberg faisait alors un développement de l'œuvre de Schwitters, qui faisait de petits formats et sans déborder ; Rauschenberg, lui, déborde. Mais ce n'est pas assez important », affirme Venet de son côté. Morellet raconte également comment « à

*l'époque, ce mouvement m'était apparu comme un prolongement adouci de Dada, qui ne me concernait pas. »*¹⁷⁶

Les artistes ont tout autant de mal à s'accorder sur l'éventuelle « *innovation* » picturale de Johns, à laquelle font référence Klasen et Dezeuze ; Daniel Pommereulle estime, comme Pierre Alechinsky, que « *la cire, c'est Victor Brauner qui s'occupait de ça. Avant Jasper* ». Contrairement à Pommereulle, cependant, le même Alechinsky se montre séduit par son usage de la cire, qu'il trouve « *extrêmement savoureux* ».

Ce terme d'« *innovation* » attribué aux recherches plastiques de Johns, est intéressant à noter, car les artistes français semblent avoir eu du mal à considérer favorablement une démarche artistique trop liée à une performance plastique quelconque, au cours des années soixante. Dezeuze l'explique clairement : « *A cette époque-là, je pense que la notion de peinture, chez ces [Pop] artistes, n'était pas perceptible par le public, par les amateurs, qui penchaient plutôt sur le côté vraiment Pop Art, c'est-à-dire les éléments, les collages, les assemblages, ou les objets.* »

III. B/ 2) importance accordée aux questions johnsiennes

Les artistes se partagent entre ceux qui se déclarent franchement hostiles à la démarche de Johns, et ceux qui estiment que Johns introduit en peinture des questions fondamentales, rejoignant en cela les critiques d'art qui établissaient des relations entre Jasper Johns et Marcel Duchamp, d'une part, avec l'idée de *présentation* d'une œuvre d'art qui se distingue de la traditionnelle *représentation* picturale, et René Magritte, d'autre part, qui

¹⁷⁶ Marcelin Pleynet nous a par ailleurs affirmé que Viallat et les autres membres de Support/Surface qu'il avait personnellement rencontrés dans leur atelier en 1967, n'étaient point du tout intéressés, ni par Johns, ni par Rauschenberg.

s'exerçait avec les surréalistes aux jeux complexes entre peinture et langage.

présentation / représentation

Ben juge en aphorismes énigmatiques les œuvres de Johns : « *je les trouvaient (sic) / pas assez libre (sic) / décidant / que ce sont la (sic) que des / ready made d'enseigne / donc des reproductions et pas des créations* »¹⁷⁷. Sans doute est-ce la copie laborieuse de motifs qui font figure pour Ben de pâles « reproductions », dans un reproche similaire à celui que faisait Viallat en parlant de « *drapeau patiemment besogneux, académique* ». Quant aux « *ready made d'enseigne* », on sent bien toute la défiance et l'ironie de Ben pour ce qui lui apparaît comme une référence grossière à Duchamp ; le fait que Johns peigne ses tableaux entièrement semble marquer pour Ben le refus de se borner à produire un objet trouvé à la façon de Duchamp et des Nouveaux Réalistes. Ou bien faut-il considérer cette expression de « *ready-made d'enseigne* » comme une référence aux sources d'inspiration de Johns que mentionne, entre autres, Jean Clair en 1972 :

Jasper Johns, Rauschenberg, Rosenquist trouvaient leurs répondants dans les années 30, chez un Sheeler et un Stuart Davis, et même, longtemps auparavant, dans les peintres d'enseigne et dans les trompe-l'œil du XIX^e siècle.¹⁷⁸

Même si le texte que nous a envoyé Ben reste assez obscur, avec des références ambiguës à « *klein arman rauschenberg* », il rappelle la critique de Villeglé qui compare sa propre démarche à celle de Johns : « *il était un peintre de métier comme l'étaient les peintres abstraits. J'y voyais une variante. Bon, il prend des lettres, des chiffres, les drapeaux, etc... Mais moi, j'aurais pris (...) un panneau sens unique (...), ce panneau-là, ça pourrait*

¹⁷⁷ Ben n'a pas jugé utile de préciser plus avant sa pensée, quand nous le lui avons demandé à la suite de sa lettre.

¹⁷⁸ Jean Clair, *Art en France : Une nouvelle génération*, Paris, Ed. du Chêne, 1972, p. 17. Ce sont les seuls mots de critique sur Johns que nous avons trouvé écrits par cet auteur.

*faire une très bonne peinture. Je ne l'aurais pas reproduit en peinture, c'était la différence. Je l'aurais présenté tel quel. »*¹⁷⁹

C'était la définition donnée par Pierre Restany dès la constitution du groupe des Nouveaux Réalistes, qu'il opposait aux néo-dadaïstes américains :

Le monde du produit standard, de la ferraille, de la poubelle ou de l'affiche est un tableau permanent ; détachons-en un fragment : sa valeur d'universelle signifiante est égale à celle de l'ensemble, c'est la partie prise pour le tout.¹⁸⁰

Ben semble donc confirmer aujourd'hui cette idée selon laquelle les Nouveaux Réalistes feraient plus strictement référence au ready-made de Duchamp, en opérant une *présentation* de l'objet, et non une *reproduction* scrupuleuse de motifs, à l'instar de Jasper Johns.

Même s'il reconnaît avoir préféré la démarche de Jim Dine dans le même registre, Daniel Dezeuze s'est intéressé chez Johns à son introduction des objets dans le champ de la toile, qu'il assimile à des ready-made pénétrant dans la peinture. C'est cette influence duchampienne qui, pour Dezeuze, a procuré à Johns une place importante dans le contexte pictural des années cinquante : « *l'objet duchampien lui a permis de prendre de la distance avec le monde pictural de la génération précédente. Sans pour cela renier l'action painting* ».

Bernar Venet va plus loin en affirmant que Jasper Johns représente « *une cassure dans le contexte des années cinquante où le monde entier était ou abstrait ou suiveur du surréalisme* ». Mettant de côté le fait que Johns *peigne* ses tableaux, Venet insiste sur l'idée que « *Johns, lui, introduit des sujets aux contenus radicalement nouveaux dans l'histoire de l'art. Par exemple, les chiffres mis dans une manière ordonnée, pas du tout dans le désordre dada* ». C'est en cela qu'il considère Johns « *plus radical sur le*

¹⁷⁹ Jacques Villeglé, voir Annexe I. A/ p. 67.

¹⁸⁰ Pierre Restany, « La réalité dépasse la fiction », préface pour l'exposition *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, Paris, galerie Rive Droite, juin 1961.

moment que Rauschenberg ». Venet semble être le seul des artistes français (parmi notre échantillon) à reconnaître à Jasper Johns une telle prépondérance au sein de l'histoire de l'art.

Par ailleurs, Venet fait l'éloge du « *caractère monosémique des tableaux comme les cartes des Etats-Unis, les drapeaux, etc.* » Cette notion de « monosémie », que Venet emprunte dès 1970 au mathématicien Bertin, lui permit d'énoncer à l'époque ses intentions artistiques :

Pour Bertin, un système de perception, aussi bien auditif que visuel, est « monosémique » quand la connaissance de la signification de chaque signe précède l'examen ou l'écoute de leur assemblage. (...) Tous les symboles [dans les œuvres de Bernar Venet] sont des éléments reconnaissables d'un cerveau courant, et chacun possède une seule signification.¹⁸¹

C'est ce qui intéresse Venet dans les premières œuvres de Johns : « *Un drapeau sur une toile, ça ne produit qu'un seul sens.* » Venet se range ainsi dans la même famille que Johns ; comme disait Arman, ils « *boxent dans la même catégorie* », dans des rapports très étroits de l'art au langage.

Il n'apparaît pas, cependant, que Venet ait reconnu cette parenté dans les années soixante-dix ; voici comment il se dégagait en 1973 des problématiques formelles et conceptuelles de la fin des années cinquante et du début des années soixante :

Origines de l'option mathématique ?

Pour répondre à cette question, il faut d'abord prendre en ligne de compte mes réactions personnelles au contexte sociologique, historique et géographique du moment. Il faut aussi connaître mon option depuis 1961 pour un travail où la sobriété des moyens employés et une tendance à la neutralité (recherche d'un zéro stylistique par l'élimination de la facture) sont les éléments essentiels qui me motivent.

Ainsi, à mon arrivée à New York en 1966, je me retrouvais d'emblée plus proche des Minimalistes que du Pop Art ou de l'Abstraction Expressionniste qui l'avait précédé.¹⁸²

¹⁸¹ Jan van der Marck, *Venet*, Paris, Ed. de La Différence, coll. « Mains et Merveilles », 1988, p. 26.

¹⁸² Bernar Venet, « Pourquoi l'utilisation des mathématiques ? » (1973), *Ibid.*, pp. 122-123.

Par ailleurs, Peter Klasen a accordé beaucoup de crédit à ce qu'il appelle la « *relecture dada* » à laquelle Johns a participé : « *On est tous élèves de Duchamp (...). Donc, cette rencontre avec Jasper Johns était très attendue, très intéressante, parce que lui aussi avait développé cette problématique de l'intégration de l'objet dans la peinture. (...) Je trouvais que cet artiste réconciliait, ou conciliait, vraiment l'objet et la peinture ; c'est peut-être l'artiste qui est le plus doué à ce niveau-là.* » C'est également cet emploi des objets communs qui a le plus frappé Peter Stämpfli, et a eu de l'influence sur son œuvre, concernée – comme celle de Klasen – par le problème de « *réintroduire l'objet dans la peinture* ».

Des jeux de langage magrittiens à un questionnement mélancolique sur le médium pictural

A l'opposé de ces conceptions formalistes à l'égard du travail de Johns, deux artistes ont particulièrement insisté sur un questionnement plus profond de la peinture de Johns qui, selon eux, se détacherait de tels détails de surface.

Joël Kermarrec dit ainsi s'être intéressé à Johns « *non pas pour l'engagement post-Dada ou néo-Dada, comme ils étaient appelés à l'époque – Rauschenberg, Johns et Twombly, mais plutôt pour le rapport de la langue à l'image, le rapport de l'objet à son image (...) Le rapport au modèle. Le rapport de l'objet à son image, et donc c'est là que devrait se situer (...) l'ekphrasis. C'est-à-dire qu'est-ce qui précède, de la langue à l'image ou de l'image à la langue.* » Voilà des questions dont il souligne qu'elles ont été posées en premier lieu par les surréalistes, et qu'elles constituaient précisément ce qui l'intéressait dans ce mouvement : « *Miró et Ernst pour les structures d'image qui faisaient déraiser la langue et le texte qui pouvait revenir. Quant à Magritte évidemment pour le texte et surtout l'image et la facture. Mais aussi chez Magritte (...) la mise en abyme de l'image.* »

Kermarrec souligne à plusieurs reprises l'analogie à l'œuvre de Magritte : « *Donc c'est un peu cette permanence du rapport à ce qu'on doit – puisqu'on ne peut pas faire autre chose – peindre ; quel va être le modèle ; et comment le faire... Le "Ceci n'est pas une pipe" traverse l'œuvre de Johns.* » C'est cette quête de sens, qui ouvrirait vers un au-delà de la peinture, qui fonde l'admiration de Kermarrec pour le travail de Jasper Johns dont il estime qu'il pose des « *questions plus européennes qu'américaines* ». L'artiste originaire de Belgique critique notamment l'ambiguïté désengagée des artistes pop tels que Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann : « *Je n'ai jamais su s'ils dénonçaient ou s'ils encensaient. (...) Mais nous [les Européens] avons au moins un avantage, c'est de pouvoir poser des questions et je ne vois pas lesquelles ils ont posées, ceux-là. J'en vois beaucoup plus chez Johns, qui sont pour moi des questions fondamentales de tout mode de représentation possible dans notre histoire de la représentation.* »

Ce que Kermarrec loue ainsi chez Johns, c'est cet *esprit* cher aux surréalistes : l'acte de penser en peignant, qui rend l'acte de peindre intelligent, en somme – conjurant le fameux « *bête comme un peintre* » de Marcel Duchamp. Sans le nommer explicitement, Kermarrec distingue bien la démarche de Duchamp de celle de Johns : « *La théorie [chez Johns] était évitée comme préalable à la peinture, elle arrivait en même temps... disons, plutôt, la réflexion – et en même temps, il n'y a pas de préalable narratif.* »

Mentionnant les empreintes d'objets quotidiens réalisées par Johns en bronze, Kermarrec y décèle là encore une forte inspiration magrithienne¹⁸³ : « *c'était d'abord plomb puis bronze, la matière ressemblait visuellement aux châteaux dans l'espace de Magritte, aux pommes de terres et autres bidouilles. C'est ce que j'appelle l'aspect positiviste de Johns qui admirait cette peinture-là et le reprend dans la réalité pour vérifier. Il y a donc un problème du modèle, de la réalité d'un modèle à sa représentation. Il a fait*

¹⁸³ Voir à ce sujet le développement de Christine Buci-Glucksmann, « L'œil tautologique », in *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996, p. 76.

pas mal de dessins autour de ces choses-là. Voilà ce qui m'intéressait chez Johns. »

Une chose distingue cependant Johns des questions de Magritte, selon Kermarrec, c'est la « *littéralité* » de ses œuvres, qui impose une lecture immédiate concentrant en un seul temps le questionnement toujours renouvelé du sens attribué à la peinture, et de la réalisation fidèle à la réalité – une sorte de conjugaison entre la réflexion surréaliste et ce que Kermarrec appelle le « *positivisme américain* » à l'œuvre chez Johns. « *Quand Johns s'amuse à peindre l'objet réel avec les matières de l'autre, il faut que ça colle à l'objet : le pot avec les pinceaux dedans, c'est une merveille ! Il le repeint en plus, ça colle à la grille, complètement, mais avec la réalité. Ce que Magritte refusait complètement : il était beaucoup plus de l'ordre de l'esprit. »*

Hervé Télémaque se montre également intéressé par cette *littéralité* des œuvres de Johns. « *L'œuvre de Johns séduit par la sensibilité traditionnelle de son travail et l'intelligence du motif : il y a équation entre le peint et ce qui peut être peint. Une cible, par exemple, peut être littéralement la chose elle-même. Il y a équation rapide entre le réel et le peint. Ce type d'idée a fait son chemin tout doucement. On retrouve ça chez Stella. »*

Télémaque convient, lui aussi, d'une influence majeure de Magritte auprès de Johns, ainsi qu'auprès de lui-même, de Rosenquist et des Pop artistes en général. « *Magritte travaille sur les apparences. Et le Pop Art aussi. C'était très logique que Rosenquist, Johns, moi, regardions Magritte de près. Magritte travaillait sur le jeu de l'illusion picturale : qu'est-ce que ça pèse, comment on peut jouer avec. »* Dans ce jeu sur les apparences, Télémaque considère toutefois Duchamp comme une référence primordiale pour Johns : « *Il y a une véritable méthodologie, chez Johns. L'importance du dessin, l'introduction de l'objet, les lenteurs : c'est une approche méthodique, lente, cynique, réfléchissant sur la peinture et ses apparences. Ce travail rappelle les machines rotatives de Duchamp, qui agissent sur l'œil.*

*C'est l'œuvre de Duchamp la plus formaliste, qui est une réflexion ironique sur la perception. (...) On sent bien que l'œuvre de Johns s'enrichit au fur et à mesure de sa découverte de Duchamp. L'usage de l'objet : charger un objet de sens, comme la roue de bicyclette qui devient une parodie du mouvement représenté. » Cette « ironisation de la représentation », Télémaque la retrouve dans l'œuvre *Drawer* (1957), qui présente l'amorce d'un tiroir avec ses deux boutons : « c'est peint comme un meuble. En même temps, il évoque l'idée du secret¹⁸⁴. Il véhicule du sens. C'est un camouflage pictural, avec une touche cézannienne. (...) Cette touche ne sert à rien, n'imité rien. Elle fait semblant, comme si elle servait la représentation, mais la représentation est dans ce tiroir. »*

Le fait que, pour ces deux peintres comme pour Peter Stämpfli, Jasper Johns présente le mérite de questionner le médium pictural à travers certaines thématiques récurrentes, reste d'ailleurs ce qui le différencie le plus à leur égard de Rauschenberg. Ce dernier resterait en effet pour eux dans l'anecdote en *présentant* de façon juxtaposée des images de la vie réelle, quotidienne, mondiale, qui garderait un caractère journalistique, sans parti pris, certes, mais gorgé de « *narration* », selon le mot de Kermarrec.

Tous deux se retrouvent finalement pour observer que l'œuvre de Johns dépasse encore cette réflexion sur le médium, pour inscrire une dimension plus personnelle touchant à l'homme-artiste. Télémaque perçoit chez Johns « *une réflexion existentielle, mélancolique, homosexuelle* ». Ce qui plaît à Télémaque, c'est précisément cette idée que « *chez Johns, on sent un homme... C'est vrai que tout ça est imbibé de mélancolie. (...) On ne voit jamais une figure : un bout de jambe, ou un bout de corps – ce ne sont quand même que des traces. La permanence de la couleur noire, du gris, est constante. La couleur est exaltée, puis tuée. Elle ne chante pas, comme chez Matisse... Il y a sensualité, mais en même temps négation de la vie.* »

¹⁸⁴ On peut rapprocher cette idée de celle de Pleynet, qui évoquait les tableaux à secret dans son entretien (voir Annexe I. B/).

Cette contradiction interne semble qualifier assez bien cette idée de mélancolie propre à tout artiste affrontant l'insoluble question de la chose à peindre, qui ne peut se résoudre que dans l'acte même de peindre. Ce que Kermarrec appelle l'aspect « *métaphysique* » de l'œuvre de Johns : « *Il y a peut-être aussi un autre pendant de l'œuvre de Johns (...), c'est cette éviction de la langue qui entraîne un terrain, dans notre société et dans la culture où nous sommes, dans l'état de cette culture, qui est un état mortifère. La survie ne peut être qu'en peignant.* »

Télémaque investit cette quête johnsienne d'une mission encore plus universelle, débordant le simple cadre pictural : « *la palette de Johns est très large et enrichissante pour un discours, même si le discours chez lui semble presque abstrait. Il y a toujours une charge d'allusion. (...) Chez Johns, l'allusion est un passage, vers une tentative de raconter la condition humaine, un peu. Avec les moyens de la peinture, forcément schématiques.* »

III. C/ INFLUENCES PROCHES ET LOINTAINES

L'idée d'une influence que Jasper Johns aurait eue sur les artistes français peut se concevoir en deux temps distincts : la production d'œuvres émanant d'une influence directe, citationnelle presque, à partir de certaines œuvres de Johns, d'une part ; d'autre part, la reconnaissance d'une inspiration diffuse et profonde, accordée par quelques artistes de façon souvent rétrospective.

Influences directes

Quelques rares objets ont été produits en référence directe à l'œuvre de Johns, à commencer par le *Tir* de **Niki de Saint-Phalle** exécuté en juin 1961 par Jasper Johns lui-même, lors du vernissage de l'exposition à la Galerie J. L'artiste ne donne pas une véritable explication à ce que l'on peut seulement interpréter comme un geste d'hommage à un ami dont elle admirait la démarche artistique¹⁸⁵. Voici comment elle en explique le principe :

Je fis un relief en hommage à Jasper. Il était peint dans ses couleurs et muni d'une cible et d'une ampoule électrique¹⁸⁶. Je lui demandai de le terminer en tirant dessus. Il mit des heures pour se décider où il allait tirer les quelques coups qui finalement atteindraient la cible. Plus tard, j'en consacrai un à Bob qui, lui, tira en quelques minutes en criant : « Rouge ! Rouge ! Je veux plus de rouge ! »¹⁸⁷

Une autre œuvre de Niki de Saint-Phalle semble se rapprocher incidemment des thématiques formelles de Johns (et de Rauschenberg), elle s'intitule *Saint-Sébastien or Portrait of my Lover* et date de 1961 également (voir Annexe IV. C/ p. 154). Elle reproduit encore une cible, mais peinte cette fois à la façon d'un jeu de fléchettes. L'inclusion d'une chemise avec cravate rappelle certaines œuvres de Rauschenberg, comme *Charlene* et son T-shirt, par exemple.

Alain Jacquet, dans sa série des *Camouflages*, en 1962-63, superposait images commerciales avec des tableaux célèbres. Il reprend ainsi le *Three Flags* (1958) de Johns en le recouvrant du chien de la

¹⁸⁵ Voir plus haut, I. C/, à propos de la rencontre de Niki de Saint-Phalle avec Johns et Rauschenberg.

¹⁸⁶ Outre une cible en plâtre et une ampoule électrique attachée à un bout de planche, l'œuvre comporte un cintre accroché à un clou, un pot rempli de pinceaux de couleurs et un gobelet cloué horizontalement. Le *Tir* fait en hommage à Johns est reproduit en couleurs en Annexe IV. C/ p. 155.

¹⁸⁷ Niki de Saint-Phalle, « Cher Pontus », in catalogue *Niki de Saint-Phalle*, Paris, MAM VP, 1993, p. 162.

publicité *La Voix de son Maître* (qui devient le titre de l'œuvre, écrit en travers de la toile. Voir Annexe IV. C/ p. 156)¹⁸⁸.

Kermarrec nous a déclaré avoir « *fait une œuvre qui s'inspirait en quelque sorte de Johns, en 1972 : Mon Pantalon, à partir d'une empreinte d'un pantalon de travail. Le modèle était doré à la feuille.* »

L'artiste fait également le rapport entre son œuvre *Ostende et le pantographe - Lieux de naissance et moyens de reproduction* (réalisée en 1973-75)¹⁸⁹, et le tableau *Corpse and Mirror* (1974) de Johns, qu'il assimile curieusement à « *l'idée de miroirs et de cadavres* » – quand l'œuvre quelque peu abstraite ne les présente explicitement que dans son titre.¹⁹⁰

Kermarrec évoque un rapprochement éventuel entre l'œuvre de Johns et les *Porte-manteaux Pommereulle*¹⁹¹ – qui disait avoir « *connu de près* » Johns et Rauschenberg.

Source d'inspiration

Stämpfli a déclaré avoir subi une influence certaine de Johns sur ses « *toiles avec des objets communs* » :

En 1961-62, j'ai été touché par certains tableaux qui m'ont poussé plus loin que cette explosion momentanée gestuelle, c'est-à-dire que j'ai été frappé par certains artistes américains ou anglais qui se posaient le problème de l'introduction de l'objet

¹⁸⁸ Plusieurs sources ont fait ce rapprochement avec Jacquet : Alfred Pacquement, dans le catalogue *Paris-New York 1908-1968* (1977), Michel Bourel dans *Collection Sonnabend* (1988) et Sophie Duplaix dans *De Klein à Warhol* (1997).

¹⁸⁹ Ces deux œuvres sont reproduites en Annexe IV. C/ pp. 158-159.

¹⁹⁰ Nous pouvons mettre en perspective l'intérêt de Kermarrec pour cette œuvre *Corpse and Mirror* à partir de l'essai de Roberta Bernstein publié dans le catalogue MoMA 1996, où elle compare l'œuvre de Johns aux Cadavres exquis surréalistes (*corpse* signifie « cadavre » en anglais). Elle appuie son hypothèse sur le fait que Johns monte les trois panneaux sans rapport les uns aux autres, excepté aux bords, et que dans un dessin intitulé *Corpse* (1974-75), l'œuvre se subdivise en trois parties distinguées par une pliure du support papier, comme dans les cadavres exquis. Voir catalogue MoMA 1996, pp. 48-49.

¹⁹¹ Nous n'avons pas pu en fournir ici une reproduction.

dans la peinture, d'une façon toute différente de celle qui existait jusqu'alors, en se référant notamment à la photo, à la publicité, aux affiches. Ils ont, à mon avis, ouvert un chemin que je cherchais aussi inconsciemment depuis très longtemps.

(...)

Je me sentais renaître dans une peinture totalement nouvelle, inconnue pour tout le monde, car les tableaux venus des Etats-Unis, soit en reproduction soit à l'occasion d'expositions, ont été vraiment très, très peu nombreux, et les gens n'étaient pas au courant de ce qui se passait. Pour être précis, le pop'art américain n'était pas à l'origine de ma recherche, mais j'ai vite compris l'intention de ces artistes et j'ai essayé de le faire dans mon propre atelier, à ma manière. C'est pour cela qu'aujourd'hui, avec une certaine distance, je peux dire que mes tableaux, mes recherches sont en fait très différents des pop'artistes américains qui ensuite ont développé les thèmes que l'on connaît.¹⁹²

François Rouan serait, selon l'indication d'Arman, « *presque comme un parent lointain de Johns de par son travail sur la surface, très fin, à l'encaustique* ». Kermarrec et Viallat nous l'ont également suggéré.¹⁹³

Kermarrec nous a mentionné des discussions qu'il a eues dans les années soixante-dix avec **Gérard Gasiorowsky**, au sujet de Johns ; il suppose aujourd'hui que son ami a pu puiser de façon ironique dans l'œuvre de Johns et s'en servir comme source d'inspiration : « *Il y avait de l'ironie dans sa quête du modèle. Ses premiers Pots¹⁹⁴, avec de la peinture blanche et crayon noir, faits d'après des photographies...* »

Jean-Pierre Raynaud semble avoir considéré Johns comme un artiste fondateur, au cours des années soixante, et sa propre démarche aurait été inspirée de celle de Johns, si l'on en juge par les quelques mots qu'il nous a

¹⁹² Peter Stämpfli, cité dans la chronologie du livre de Daniel Abadie, *Peter Stämpfli*, Genève, Skira, 1991, p. 134. Voir les œuvres pour lesquelles nous suggérons un rapprochement avec Johns, en Annexe IV. C/ p. 157.

¹⁹³ Malheureusement, nous n'avons pu contacter François Rouan, qui était régulièrement en voyage à l'étranger.

¹⁹⁴ Nous proposons une variante de ces *Pots* en Annexe IV. C/ p. 161.

accordés. Invité à parler du sujet de *l'empreinte*¹⁹⁵, Raynaud mentionnait récemment Jasper Johns à deux reprises comme une référence fondatrice de sa propre démarche, au début des années soixante. Il s'agissait principalement dans la discussion des empreintes de Johns à partir d'objets divers (ampoules, boîtes de bière ou de pinceaux), et Raynaud n'a pas donné de précision sur l'inspiration, voire l'influence, que Johns aurait eue sur lui avec ces œuvres, même s'il est assez aisé de le deviner. Raynaud mentionnait Johns en parlant de son œuvre inlassablement reprise, à la manière d'un Jasper Johns, le *Pot*, dont un modèle géant occupe désormais la place du Centre Georges Pompidou.

Dans une démarche similaire à celle de Raynaud, **Bertrand Lavier**¹⁹⁶ a été comparé à Johns, en rapport aux *Painted Bronze* de 1960. Les mêmes œuvres ont par ailleurs suscité une comparaison avec **François Bauchet**¹⁹⁷.

¹⁹⁵ « Deux artistes de l'empreinte », *Peinture Fraîche* (France-Culture), mercredi 24 décembre 1997. Emission radiophonique hebdomadaire de Jean Daive, avec Niele Toroni et Jean-Pierre Raynaud. Voir notre retranscription partielle, Annexe I. A/ p. 49.

¹⁹⁶ Jean-Hubert Martin, « L'esthétique du détournement », in *Alles und Noch Viel Mehr, das Poëtische ABC*, catalogue, Berne, éd. Benteli, 1985, pp. 521-522 ; repris dans *Kunstforum* (Mayence), n° 79, mai-juin 1985, p. 59, puis dans *Bertrand Lavier*, catalogue, Paris, MNAM, Galeries contemporaines, 1991, pp. 103-104. J.-H. Martin tentait une comparaison entre les deux *Painted Bronze* (1960) de Johns et les *Extincteurs* de Lavier. Tout est fait chez Lavier, d'après lui, pour que la notion d'art soit reculée au possible, dépassant en cela les tentatives de Johns : le nombre répété d'extincteurs les débarrasse de l'aura qu'avaient encore les ready-made uniques de Duchamp et les sculptures de Johns ; l'emballage peint d'une couche épaisse de peinture parodiant Van Gogh – « une barbouille de l'art, tout en restant anonyme » ; le socle est absent, puisque les extincteurs sont accrochés au mur suivant leur fonction d'origine. Voir notre proposition d'extincteur par Lavier, en Annexe IV. C/ p. 162.

¹⁹⁷ Voir Jacques Beaufret, « Quelques jalons pour une lecture des objets de François Bauchet », in *François Bauchet, formes adressées*, Lyon, A Priori, 1987, n. p., 12,8 x 17,4 cm : « L'œuvre de François Bauchet, qui est à l'origine une œuvre de sculpteur, se forme dans le contexte du débat artistique des années soixante et soixante-dix qui voit la réactivation des questions suscitées par Duchamp, notamment aux Etats-Unis, chez Jasper Johns (...). Cette interrogation sur les statuts respectifs de l'œuvre d'art et de l'objet va se trouver formulée avec une acuité particulière par Johns dans une courte série de « sculptures » étroitement associées par les problèmes qu'elles soulèvent : les célèbres *Painted Bronze* (boîtes de bière Ballantine, boîte de Savarin) ainsi que *Torche* et *Bulb (sic)*. (...) Ce qui est ici en cause c'est le processus même de la perception du réel. »

Les années soixante-dix et quatre-vingts ont vu s'opérer un revirement chez certains artistes, qui se sont sentis a posteriori influencés ou, du moins, intéressés par Johns.

D'après leurs propres déclarations, ces artistes se sont sentis contraints à certaines règles esthétiques, dans leurs années de formation, où cristallisaient les tensions propres aux démarches artistiques de chacun. Ces « *interdits* » les empêchaient d'envisager Jasper Johns autrement que comme un repoussoir de l'ancien temps, proche de l'abstraction académique des années cinquante, dont il fallait refuser la « *séduction* » des couleurs et de la plasticité. Que ce soit **Peter Klasen** qui s'estime « *plus indulgent, car je suis revenu sur une plus grande liberté* », ou **Monory**, qui dit avoir changé de préoccupations entre-temps, on constate une plus grande latitude, voire un intérêt nouveau envers cette forme d'art qui leur semblait dépassée à l'époque.

Télémaque affirme, lui, s'être considérablement rapproché, depuis, de la démarche « *lente* » de Johns, utilisant le dessin dans le cadre d'une « *véritable méthodologie* » qui rappelle l'ancienne notion de *métier* : « *j'ai trouvé dans toute son articulation une justification de mon propre besoin d'aller vers le dessin. Et je me suis dit, voilà un aîné qui a la bonne méthode. Je vous ai expliqué que dans ma génération, il y avait des règles, des interdits, priorité au discours... Je crois, de manière toute classique, à la nécessité d'appréhender une forme tout doucement, et non pas, vlan ! de jeter une forme à la figure du spectateur comme ça, sans une approche quasiment de séduction. Il faut se coller à une forme, faire connaissance un peu : c'est aussi un des plaisirs de mon métier, cette lenteur-là. (...) Et donc Johns m'a paru comme un maître en la matière. Tout ça a posteriori.* »

Parallèlement (ou consécutivement) à cette redécouverte du métier, Télémaque évoque le plaisir d'un retour à la sensualité et à la spiritualité au moyen de la peinture. « *L'œuvre de Johns devient une œuvre de référence au fur et à mesure. On peut s'en servir ; par la spiritualité qu'elle dégage, on a le sentiment que c'est là que la peinture se passe. C'est une œuvre qui*

prend ses distances avec l'actualité artistique. Il y a une grande différence entre son œuvre et celle du Pop, qui se voulait, lui, toujours clair et pas sensualiste. Au fur et à mesure de ma propre évolution, mon travail est devenu plus sensuel. J'abandonne la facture froide du Pop pour redécouvrir les plaisirs du dessin, la sensualité parlante de la pratique picturale. Mon travail d'aujourd'hui avec le marc de café n'est pas loin de cette odeur de la peinture à l'huile.¹⁹⁸ Le Pop prônait l'abandon de l'odeur, la main de l'artiste disparaissait. J'ai trahi cette orthodoxie pop qui était pleine d'interdits. » Jasper Johns serait ainsi ce « maître » qui montrerait la voie à un nouveau rapport au monde par la sensualité de la peinture, un peu à la façon des grands maîtres classiques et humanistes de la Renaissance.

¹⁹⁸ Voir l'exemple tiré de cette série, en Annexe IV. C/ p. 163.

CONCLUSION

A travers cette enquête, nous nous sommes d'abord confrontés à une indifférence première quasi générale, surtout de la part des artistes, envers cette œuvre de Johns qui reste, pour les Américains, fondatrice de leur histoire de l'art. Apparaissant dans les années soixante comme une tentative à la charnière entre l'expressionnisme abstrait, dont se réclamaient alors Buren et le groupe Support/Surface, et le Pop Art, qui a marqué tous les artistes français des années soixante, l'œuvre de Johns est considérée en France globalement comme assimilée à l'une ou l'autre tendance américaine. Parallèlement, et l'évolution du regard des artistes à son égard le montre bien, la tentation a été forte de rapprocher son travail des mouvements européens les plus marquants de ce siècle : le modernisme issu de Manet, le surréalisme et le dadaïsme. Une troisième voie semble permettre de considérer l'œuvre de Johns comme fondée dans une démarche originale et rigoureusement personnelle. En effet, rares sont les Français à avoir su identifier l'ironie, le scepticisme, le sentiment de négation et la mélancolie présents dans son œuvre, tels que les a clairement décrits Rosalind Krauss dans son essai de 1976. Deux artistes y ont fait allusion, Télémaque et Kermarrec, ainsi que le critique Marcelin Pleynet ; mais aucune étude digne de ce nom n'a véritablement été menée en France pour élucider l'apport de Johns à la problématique mélancolique, pourtant si cruciale dans l'art de notre siècle occidental. Il est curieux, à ce propos, que nul n'ait poussé l'intérêt jusqu'à étudier de plus près ce qui lie Johns à Samuel Beckett, pour lequel il a illustré un recueil de textes en 1974-76. Seuls, les critiques anglo-saxons ont abordé le thème¹⁹⁹. Cette piste de

¹⁹⁹ Voir Roberta Bernstein, « Johns and Beckett : *Foirades/Fizzles* », *Print Collector's Newsletter* (Londres ?), n° 7, novembre-décembre 1976, p. 142 ; J. Prinz, « *Foirades/Fizzles/Beckett/Johns* », *Contemporary Literature* (Londres ?), n° 21, 1980, pp. 480-510 ; Joan Rothfuss, « 'Foirades/Fizzles' : Jasper Johns's ambiguous object », *The Burlington Magazine* (Londres), vol. 135, n° 1081, avril 1993, pp. 269-275.

l'ironie et de la mélancolie apparaissent en effet comme la lecture la plus conséquente parmi celles que propose régulièrement et répétitivement la critique en général, et dont nous avons abordé le versant français. A cet égard, la présente recherche aurait bénéficié à se compléter d'une comparaison avec l'exégèse américaine sur Jasper Johns.

Une première conclusion, à partir des éléments de cette enquête certes incomplète, évaluerait donc l'influence et l'impact de Johns en France comme peu signifiante ; l'exégèse de Johns, tout comme sa réception par les artistes, a été dans les années soixante bien moins importante que celle de Rauschenberg ou des autres artistes pop en France. Le fait que nous ayons mentionné Rauschenberg à plusieurs reprises montre bien le lien indissociable qu'ont fait les critiques à leur sujet, et qui a retiré à l'œuvre de Johns, plusieurs années durant, son autonomie conceptuelle et artistique ; Rauschenberg, de son côté, ne semble pas avoir souffert d'une comparaison abusive avec Johns. Il est curieux de constater depuis une dizaine d'années un intérêt nouveau marqué par plusieurs critiques pour l'œuvre de Johns, qui deviendrait désormais exemplaire d'un passage d'une ère artistique à une autre²⁰⁰. Si les Français continuent d'indexer la valeur de son œuvre à ce rôle historique initial, ils semblent surtout avoir retenu l'impulsion donnée par Johns au Pop Art, en oubliant un peu vite l'influence certaine qu'il a eue sur la tendance minimaliste et conceptuelle. C'est en restreignant le champ de son influence que les Français minimisent de fait son importance, et participent d'une certaine résistance au discours hégémonique américain qui a encensé Johns jusque dans les salles de vente américaines. Cette relativisation toute française du rôle de Johns dans l'histoire de l'art pourrait

Deux expositions ont également été réalisées sur le sujet, qui ont donné lieu à des catalogues : *Foirades/Fizzles*, New York, Whitney Museum of American Art, 1977, organisée par Judith Goldman, et *Foirades/Fizzles : Echo and Allusion in the Art of Jasper Johns*, Los Angeles, Wight Art Gallery, University of California, 1987, organisée par James Cuno (avec les textes de A. Bush, « The Expanding Eye : The Allegory of Forgetting in Johns and Beckett » et de Richard Field, « The Making of *Foirades/Fizzles* »).

²⁰⁰ Voir Catherine Francblin, « Jasper Johns : l'œuvre extérieure », in *Peinture américaine*, Paris, Galilée Art Press, 1980, pp. 115-133 ; numéro spécial « Jasper Johns » de la revue *Artstudio* (Paris), mars 1989 ; Georges Boudaille, *Jasper Johns*, Paris, Albin Michel, 1989.

finalement servir l'artiste, en lui permettant de se dégager d'une trop grande charge historique qui contribue à étouffer son propos personnel complexe.

Sans doute peut-on considérer les développements tout récents de la production de Johns comme très différents des débuts de sa carrière, et le propos qu'il tenait alors n'est-il plus aussi pertinent aujourd'hui. Toujours est-il que sa peinture des années cinquante et soixante subvertissait le dogme moderniste tel qu'il était vécu en France, plein d'« *interdits* », par les artistes de cette période. Le questionnement du médium pictural, tel qu'il le posait à l'époque, reste valide aujourd'hui, même s'il est moins question de peinture désormais que de « nouvelles technologies ». Par ailleurs, le fait que certains artistes aient changé d'opinion à son sujet, comme nous l'avons observé, pourrait-il signifier qu'ils ont relativisé les dogmes modernistes sapés par l'ironie johnsienne, dans une mise en perspective de l'académisme actuel, plus subtil qu'auparavant car ne se réduisant plus aux médias traditionnels ?

Il serait également intéressant de mener, en complément de cette étude, une recherche étendue à d'autres aires géographiques que la France. Pierre Restany évoque Milan et Düsseldorf comme des places artistiques déterminantes dans l'épanouissement du Nouveau Réalisme ; il faudrait comprendre comment l'ouverture artistique dont ont fait preuve des pays comme l'Italie, l'Allemagne surtout, ainsi que la Hollande, la Suède, a pu favoriser, à partir de l'œuvre de Johns, certains développements de l'Arte Povera en Italie, ou chez des artistes comme Beuys, notamment.

BIBLIOGRAPHIE

Les catalogues ne sont pas classés à part, étant donné que les expositions auxquelles ils se réfèrent font déjà l'objet d'une liste chronologique exhaustive, en annexe. En revanche, les textes parus dans les catalogues sont ici rappelés, afin d'en faciliter la lisibilité et le repérage. Seuls les catalogues ayant fourni des informations nouvelles grâce à leurs textes, chronologies et documents divers, sont ici mentionnés.

1) FONDS D'ARCHIVES

« Boîte Verte » Jasper Johns, à la Documentation du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Fonds contenant quantité de cartons d'invitations aux expositions personnelles de Johns en Europe et ailleurs, de nombreuses coupures de presse depuis 1969, quelques dossiers de presse d'expositions, des descriptions de ventes, des affiches...

Secrétariat de Jacques Villeglé, Paris. Tenu par la fille de l'artiste, Valérie Villeglé, qui a dépouillé depuis 1989 tous les catalogues des expositions auxquelles il a participé. Chaque exposition contient une fiche détaillée et informatisée précisant le lieu de l'exposition, les autres artistes invités, les œuvres présentées par Villeglé, les auteurs des textes du catalogue, la liste des articles suscités dans la presse quotidienne ou mensuelle.

Archives Niki de Saint-Phalle, Paris, gardées par Valérie Villeglé. Catalogue raisonné de toutes les œuvres de l'artiste, en cours. Dépouillement de tous les catalogues, avec des notices détaillées qui mentionnent les œuvres exposées, les autres artistes invités, les textes produits, la revue de presse.

Archives de la Critique d'Art - 3, rue de Noyal - 35410 Chateaugiron. [n. c.] Claire Leroy, documentaliste, nous a donné une brève liste des dossiers intéressant notre sujet, ainsi que quelques indications bibliographiques. Malheureusement, les délais assez longs de ses recherches et notre impossibilité de nous y déplacer, ne nous ont pas permis de les exploiter comme nous l'aurions voulu. Trois dossiers semblaient correspondre particulièrement à notre sujet :

- Dossier de participation Etats-Unis à la Biennale de Paris ;
- Dossier Néo-dada 1960-80 ;
- Dossier Les Américains à Paris, 1956-64, constitué par Pierre Restany.

Archives Yves Klein, à la Porte d'Auteuil. Nous ont renseigné sur les quelques contacts répertoriés entre Klein et Jasper Johns. Possède quelques photographies qui n'ont pu nous être communiquées en raison du refus des ayants droit.

Galerie Daniel Templon, Paris. Met à disposition la liste des œuvres des artistes exposés par la galerie depuis 1987 environ.

Museum Jean Tinguely, à Bâle. Mr. Pardey a engagé des recherches dans les archives pour retrouver trace de documents qu'aurait pu laisser Tinguely (lettres, photographies...) concernant d'éventuelles relations avec Jasper Johns. Malheureusement, nous n'avons pu en connaître les résultats à l'heure où nous achevons cette étude.

2) PUBLICATIONS ÉVOQUANT LA RÉCEPTION DE JASPER JOHNS EN FRANCE

2) a) TEXTES PARUS ENTRE 1958 ET 1970

Articles

ALEXANDRIAN Sarane, « Le XX^e Salon de Mai », *L'Œil* (Lausanne), n° 114, juin 1964, pp. 3 ; 28.

« L'art américain à Saint-Paul », *Chroniques de l'Art Vivant* (Saint-Paul-de-Vence), n° 13, août-septembre 1970.

ASHBERY John, *The New York Herald Tribune* (Paris), ca. janvier-mars 1959. [introuv.]

ASHBERY John, « Paris Summer Notes », *Art international* (Lugano), V, n° 8, octobre 1961, p. 91.

ASHBERY John, « American Art Shows Flood Paris », *The New York Herald Tribune* (Paris), 21 novembre 1962, p. 6.

ASHTON Dore, « A Symposium on Pop Art », *Arts magazine* (New York), avril 1963, p. 39.
Bief (Paris), n° 10-11, 1959-1960.

CHILO Michel, « Pop Art », *Chroniques de l'art vivant* (Saint-Paul-de-Vence), n° 6, décembre 1969. (pp. 12-14 mentionnent Johns)

Chroniques de l'art vivant (Saint-Paul-de-Vence), n° 12, juillet 1970. Tableau synoptique de l'art américain, pp. 16-17.

GASSIOT-TALABOT Gérard, « La panoplie de l'Oncle Sam à Venise », *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), n° 47, octobre 1964, pp. 30-35.

- GELDZAHLER Henry, « Peinture américaine actuelle », *Cimaise* (Paris), n° 69-70 (spécial « L'Amérique aujourd'hui »), juillet-août 1964, pp. 41-47 (p. 47 sur Johns).
- HAHN Otto, « Pop Art and happenings », *Les Temps Modernes* (Paris), janvier 1964 ; réédité dans son recueil, *Avant-garde : théorie et provocations*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'Art », 1992, pp. 38-57.
- HOCTIN Luce, « Jasper Johns », *Arts* (Paris), 28 janvier-3 février 1959, p. 12.
- JAGUER Edouard, « Second mouvement », *Hélice* (Paris), janvier 1963, p. 65. [introuv.]
- JOHNSON Ellen H., « Jim Dine and Jasper Johns : Art About Art », *Art and Literature* (Lausanne), vol. 6, automne 1965, pp. 128-140. Réédité dans : Ellen H. Johnson, *Modern Art and the Object*, New York, Harper and Row, 1976, pp. 171-176. [n. c.]
- JOUFFROY Alain, « La révolution du regard », *Combat* (Paris), 26 décembre 1960. Réédité dans « Pour une révolution du regard », in *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 185-209.
- JOUFFROY Alain, « Rauschenberg ou le déclic mental », *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), n° 38, septembre 1962, pp. 22-23.
- JOUFFROY Alain, « Une révision moderne du sacré », *XX^e siècle* (Paris), n° 24, décembre 1964, pp. 89-98. (p. 97 : Johns brièvement cité)
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Les expositions à Paris : Jasper Jones », *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), n° 40, janvier 1963, p. 46.
- MAGRITTE René, interview dans *Rhétorique* (émission de la télévision belge), n° 12, août 1964. Re transcrite dans : René Magritte, *Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 594.
- MOCK Jean Yves, « Notes from London and Paris » et « Jasper Johns and Leonor Fini at Galerie Rive Droite », *Apollo* (Londres), n° 69 ?, mars 1959, p. 90. [introuv.]
- RAGON Michel, « Réflexions après un premier voyage aux Etats-Unis », *Cimaise* (Paris), novembre 1958 ; réédité dans Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant : Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art, 1944-1969*, Paris, Casterman, 1969, pp. 84 ff.
- RAGON Michel, « Plus vrai que nature », *Arts* (Paris), n° 827, 21-27 juin 1961.
- RESTANY Pierre, « Jasper Johns et la métaphysique du lieu commun », *Cimaise* (Paris), n° 55, septembre-octobre 1961, pp. 90-97. Texte aussi publié en anglais, allemand et espagnol.
- RESTANY Pierre, « Le Pop-Art : Un nouvel humanisme américain », *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), Spécial U.S.A., n° 55-56, décembre 1966-janvier 1967, pp. 121-122.
- REVEL Jean-François, « 32^e Biennale de Venise : triomphe du "Réalisme nationaliste" », *L'Œil* (Lausanne), n° 115-116, juillet-août 1964, p. 8.

- ROBERTS Colette, « Lettre de New York », *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), n° 40, janvier 1963, pp. 54-55.
- ROSE Barbara, « Dada, Then and Now », *Art international* (Lugano), VII, n° 1, 1963, pp. 23-28.
- ROSENBLUM Robert, « Jasper Johns », *Art International* (Lugano), vol. 4, n° 7, 25 septembre 1960, pp. 74-77.
- ROSENBLUM Robert, « Les œuvres récentes de Jasper Johns », *XX^e siècle* (Paris), vol. 24, supplément au n° 18, février 1962, n. p.
- RUBIN William S., « Younger American Painters », *Art International* (Lugano), vol. IV, n° 1, janvier 1960, p. 24-31 (p. 26 sur Johns).
- SAN LAZZARO G. di, « La XXXII^e Biennale de Venise », *XX^e siècle* (Paris), supplément au n° 24, décembre 1964, n. p.
- SCHNEIDER Pierre, « Art News from Paris. Dada, Surrealism and Now », *Art news* (New York), vol. 58, n° 1, mars 1959, p. 48.
- SCHNEIDER Pierre, « Exhibition at Galerie Marcelle Dupuis, Paris », *Art news* (New York), vol. 61, n° 9, janvier 1963, p. 44.
- SECKLER Dorothy Gees, « Folklore of the Banal », *Art in America* (New York), vol. 50, n° 4, hiver 1962, p. 58.
- SEITZ William, « Assemblage : Problems and Issues », *Art international* (Lugano), vol. 6, n° 1, février 1962. [n. c.]
- SOLOMON Alan R., « The New American Art », *Art international* (Lugano), vol. 8, n° 2, mars 1964, pp. 50-55.
- SORIN Raphaël, « Le classicisme du Hot dog », *La Quinzaine Littéraire* (Paris), janvier 1968. [n. c.]
- SWENSON Gene R., « Peinture américaine, 1946-66 », *Aujourd'hui, art et architecture* (Boulogne-sur-Seine), Spécial U.S.A., n° 55-56, décembre 1966-janvier 1967, p. 156.
- « Un appartement pop », *L'Œil* (Lausanne), n° 106, octobre 1963, pp. 12-19.
- VIVALDI Cesare, éd., « Le Rassegna dell'arte », *Almanacco Letterario Bompiani*, 1962. [n. c.]
- ZERNER Henri, « Universal Limited Art Editions », *L'Œil* (Lausanne), n° 120, décembre 1964, p. 36.

Ouvrages et essais

- BUTOR Michel, « Ut pictura poesis », in *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la Création », 1969, pp. 171-172.

- CABANNE Pierre & RESTANY Pierre, *L'avant-garde au XX^e siècle*, Paris, André Balland, 1969. Chapitre « Pop Art », pp. 391-395.
- CALAS Nicolas, *Art in the Age of Risk and other essays*, New York, E. P. Dutton, 1968.
- DORFLES Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milan, Feltrinelli, 1961, p. 169. [n. c.]
- DYPREAU Jean, « Pop Art, Nouveau Réalisme, assemblage. Affinités et contrastes », in *Depuis 45 – L'art de notre temps*, t. II, Bruxelles, La Connaissance, 1970.
- E.R.O.S. : 8^e Exposition internationale du Surréalisme, catalogue, Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959.
- FERRIER Jean-Louis, *La forme et le sens*, Paris, Denoël, 1969, pp. 156-165.
- HELLER Ben, « Jasper Johns », in *School of New York : Some Younger Painters*, Londres, éd. B. H. Fredman, 1959, p. 30. [n. c.]
- Jasper Johns*, catalogue, New York, Jewish Museum / Londres, Whitechapel Gallery, 1964. Textes de Alan R. Solomon et John Cage.
- JOUFFROY Alain, « Conversations avec Marcel Duchamp », in *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 112-113 ; 194.
- Le dessin dans l'art magique*, catalogue, Paris, Galerie Rive Droite, 1958, Textes de André Verdet et Henri Michaux.
- Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, catalogue, Paris, Galerie Rive Droite, 1961. Texte de Pierre Restany.
- LIPPARD Lucy, *Le Pop Art* [1966], Paris, Hazan, 1969. Réédité à Paris, Thames and Hudson, 1997.
- Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*, catalogue, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1965. Texte de Jean Dypreau.
- RAGON Michel, *Naissance d'un art nouveau*, Paris, Albin Michel, 1963.
- RAGON Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant : Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art, 1944-1969*, Paris, Casterman, 1969.
- RESTANY Pierre, « Le baptême de l'objet », in *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Planète, 1968, pp. 39-53. Réédité avec des compléments sous le titre *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.
- Sixteen Americans*, catalogue, New York, MoMA, 1959.
- STEINBERG Leo, *Jasper Johns*, New York, Wittenborg, 1963, p. 8.
- TOMKINS Calvin, *Off the Wall : Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time* [1965], New York, Doubleday & Company, 1980 ; Penguin Books, 1981.

2) b) TEXTES PARUS DEPUIS 1970

Articles

Artstudio (Paris), Spécial Jasper Johns, n° 12, printemps 1989.

CALAS Nicolas, « Jasper Johns ou : "Ceci n'est pas un drapeau" », *XX^e siècle* (Paris), n° 50, juin 1978, pp. 33-39.

DAVVETAS Démosthène, « Jasper Johns et sa famille d'objets », *Art Press* (Paris), n° 80, avril 1984, pp. 11-12.

DOMECQ Jean-Philippe, « Jasper Johns ou l'Art sur l'art », *Esprit* (Paris), n° 219, mars 1996, pp. 115-130.

FERRIER Jean-Louis, « Jasper Johns, l'incendie de l'Amérique », *XX^e siècle* (Paris), vol. 35, n° 40, juin 1973, pp. 131-137.

HAHN Otto, « Jasper Johns : Je ne suis que du toc », *L'Express* (Paris), 17-24 avril 1978, pp. 45 ; 47.

JODIDIO Philip, « Jasper Johns : la tradition repensée », *Connaissance des Arts* (Paris), n° 314, avril 1978, pp. 66-73.

JOUFFROY Alain, « Rauschenberg et la liberté d'indifférence », *XX^e siècle* (Paris), vol. 35, n° 40, juin 1973, pp.125-130.

JOUFFROY Alain, « Etant donné Marcel Duchamp : 1) individualiste révolutionnaire, 2) respirateur », *Opus international* (Paris), Spécial Duchamp, n° 49, mars 1974, pp. 19-23.

JOUFFROY Alain, « 36 questions à Daniel Pommereulle autour de Duchamp » (décembre 1973-janvier 1974), *Opus international* (Paris), Spécial Duchamp, n° 49, mars 1974, pp. 78-80. Réédité dans Alain Jouffroy, *Les pré-voyants*, Bruxelles, La Connaissance, 1974, pp. 256-260.

KRAUSS Rosalind, « Jasper Johns : The Functions of Irony », *October* (M.I.T. Press), n° 2, été 1976, pp. 91-99.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Jasper Johns : le jeu des chiffres et des lettres », *Le Quotidien de Paris* (Paris), 25 avril 1978.

MARCHAND Sabine, « Le porte-drapeau du Pop'art », *Le Point* (Paris), n° 296, 22 mai 1978.

MICHEL Jacques, « L'énigmatique Jasper Johns », *Le Monde* (Paris), 20 avril 1978, pp. 1; 11.

MOULIN Raoul-Jean, « La persistance des motifs communs », *L'Humanité* (Paris), 2 mai 1978.

NAUGRETTE Jean-Pierre, « La peau de la peinture : *Three Flags* de Jasper Johns », *Revue française d'études américaines* (Paris), vol. 15, n° 46, novembre 1990, pp. 245-252.

- RAILLARD Georges, « Le langage de Jasper Johns », *La Quinzaine Littéraire* (Paris), 1^{er}-15 juin 1978.
- ROTH Moira, « The Aesthetics of Indifference », *Artforum* (New York), novembre 1977, pp. 46-53. [n. c.]
- RUSSEL John, « Jasper Johns », *Connaissance des Arts* (Paris), n° 233, juillet 1971, pp. 48-53.
- STEVENS Mark & McGUIGAN Cathleen, « Super Artist : Jasper Johns, Today's Master », *Newsweek* (New York), 22 octobre 1977, pp. 38-44.
- TASSET Jean-Marie, « Jasper Johns l'exorciste », *Le Figaro* (Paris), 16 mai 1978.
- TRACY Robert, « Interview : le duo Johns-Cunningham », *Vogue* (Paris), septembre 1990, p. 42.
- TUCHMAN Phyllis, « American Art in Germany : The History of a Phenomenon », *Artforum* (New York), vol. 9, novembre 1970, pp. 58-69.

Ouvrages et essais

- BOUDAILLE Georges, *Jasper Johns*, Paris, Albin Michel, coll. « Les Grands Maîtres de l'Art Contemporain », 1989.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996. (chap. 3, « L'œil tautologique », pp. 69-92)
- BUTOR Michel, « Comment écrire pour Jasper Johns », in catalogue *Jasper Johns : gravures et dessins, 1960-1991*, Arles, Fondation Van Gogh, 1992, pp. 19-22. Edité également sous ce titre à Paris, Ed. de La Différence, 1992.
- CALAS Nicolas, « Jasper Johns : And/Or », in Nicolas & Elena Calas, *Icons and Images of the Sixties*, New York, E. P. Dutton/Toronto, Clarke, Irving & Co, 1971, pp. 72-82.
- CLAIR Jean, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris, Editions du Chêne, 1972. introduction, pp. 11 ; 17. Edité également dans : « Nouvelles tendances depuis 1963 » in catalogue *1960-1972 : Douze ans d'art en France*, Paris, Grand Palais, 1972.
- Collection Sonnabend : 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend*, catalogue, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1988.
- FRANCBLIN Catherine, « Jasper Johns, l'œuvre extérieure », in *Peinture américaine*, Paris, Galilée/Art Press, 1980, pp. 115-133.
- GASSIOT-TALABOT Gérald, « L'influence du Pop Art en Europe et la Nouvelle Figuration », in *La grande histoire de la peinture moderne*, tome 6, « Tendances d'aujourd'hui », Paris, Skira, 1982, surtout pp. 19-20.

- Jasper Johns : A Retrospective*, catalogue, New York, MoMA, 1996. Essais de Kirk Varnedoe et Roberta Bernstein ; chronologie raisonnée.
- Jasper Johns : Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York, MoMA / Harry N. Abrams, 1996.
- JOUFFROY Alain, *Les pré-voyants*, Bruxelles, La Connaissance, 1974.
- JOUFFROY Alain, « Robert Rauschenberg », inclus dans le chapitre « De l'abstrait à l'objet », in catalogue *Paris-New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM, 1977, pp. 699-700.
- KELLER Jean-Pierre, *Pop Art et évidence du quotidien – Pour une sociologie du regard esthétique*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1979.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, série « Art, Histoire, Société », 1992, pp. 50-51 (sur Leo Castelli) ; 372-373 (sur la vente de *False Start* en 1988).
- Paris-New York : 1908-1968*, catalogue, Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM, 1977. Réédité aux Editions Gallimard en 1991. Nombreux textes (Pierre Restany, Alain Jouffroy, etc.)
- PLEYNET Marcelin, *Les Etats-Unis de la peinture*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1986.
- PLEYNET Marcelin, préface du catalogue *Jasper Johns : gravures et dessins, 1960-1991*, Arles, Fondation Van Gogh, 1992, pp. 11-22.
- PLUCHART François, *Pop Art et Cie (1960-1970)*, Paris, éd. Martin-Malburet, 1971.
- RESTANY Pierre, « Chelsea 1960 », in catalogue *Paris-New York 1908-1968*, op. cit., pp. 227-249.
- RESTANY Pierre, « Jasper Johns à Paris : 20 ans après », in catalogue *Jasper Johns*, Paris, Centre Georges Pompidou, MNAM, 1978, pp. 14-18.
- RESTANY Pierre, « La déviance américaine des années 50 : Theory of Inclusion et combine-painting », in *L'autre face de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Ecritures/Figures », 1979, pp. 57-66.
- RESTANY Pierre, « La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle », in catalogue *1960, Les Nouveaux Réalistes*, Paris, MAM VP, 1986, pp. 18-22. (p. 21 sur le rapprochement avec les néo-dadaïstes américains)
- RESTANY Pierre, *Les objets plus*, Paris, La Différence, 1990.
- WEISS Evelyn, « Jasper Johns in Europa », in catalogue *Jasper Johns : Retrospektive*, Cologne, Museum Ludwig, 1997.

3) OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LE CONTEXTE FRANCO-AMERICAIN

- AMELINE Jean-Paul, *Les Nouveaux Réalistes*, catalogue, Paris, Centre Pompidou, MNAM/Centre de Création Industrielle, 1992, p. 79.
- L'art américain dans les collections privées françaises*, catalogue, Lyon, Espace Lyonnais d'Art Contemporain, 1978. Textes de Bernard Ceysson, Jean-Louis Maubant, Robert Butreau. (Johns n'y participe pas)
- Biennale de Paris : une anthologie 1959-1967*, catalogue, Paris, Fondation nationale des arts plastiques et graphiques, 1977.
- BORDAZ Jean-Pierre, *Les Nouveaux Réalistes et leur temps*, maîtrise d'histoire, Paris VII, octobre 1976.
- BUTOR Michel, préface à *L'art des Etats-Unis*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, pp. 10-11 (échanges Paris-New York dans les années 1950-60).
- Collection Sonnabend : 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend*, catalogue, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 1988. Textes de Michel Bourel et Sylvie Couderc.
- Donations Daniel Cordier : Le regard d'un amateur*, catalogue, Paris, Centre Georges Pompidou, collections du Mnam, 1989, pp. 522 ; 531-533.
- FERRIER Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, Editions du Chêne, 1988.
- FRANCBLIN Catherine, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, éd. Du Regard, 1997.
- GAUDIBERT Pierre, « Des années 60 », in Henri Cueco & Pierre Gaudibert, *L'arène de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1988, pp. 145-151.
- GRUEN John, *The Party's Over Now : Reminiscences of the Fifties - New York Artists, Writers, Musicians and their Friends*, New York, 1972. [n. c.]
- Hand-painted Pop : American Art in Transition, 1955-62*, catalogue, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1993.
- HINDRY-ROYER Ann, *Claude Berri rencontre Leo Castelli*, Paris, Renn, 1990, p. 68.
- Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, catalogue, Paris, Centre Pompidou. MNAM/Centre de Création Industrielle, 1994. Texte de Pierre Restany, pp. 22-35 ; chronologie pp. 350-368 (années 1958-70).
- JOUFFROY Alain, *L'avant-garde internationale de Paris*, Editions M. Dumont-Schauberg, 1966. [introuv.]
- KATZ Jonathan, « The Art of Code : Jasper Johns and Robert Rauschenberg », in *Significant others : Creative partnerships in art and literature*, Londres, Whitney Chadwick & Isabelle Courtivron ed., 1993, pp. 189-252.
- De Klein à Warhol : Face-à-face France-Etats-Unis (Collections du Musée national d'art moderne, Paris et du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice)*, catalogue, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1997. Interview de Pontus Hulten et chronologie de 1958 à 1970.

Manifeste – Une histoire parallèle : 1960-1990, catalogue, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993. Chronologie.

PLEYNET Marcelin & RUBIN William, *Paris-New York : Situation de l'art*, Paris, Editions du Chêne, 1977, .

Robert Rauschenberg : A Retrospective, catalogue, New York, Guggenheim Museum, 1997. Chronologie et photographies concernant Jasper Johns.

SORIN Raphaël, *Pop Art 68 : Produits d'entretiens*, Paris, L'Echoppe, 1996.

Vingt-cinq ans d'art en France 1960-1985, ouvr. coll., Paris, Larousse/Jacques Legrand, 1986. Liste détaillée des revues d'art, pp. 340-347.

4) TEXTES ÉTABLISSANT DES RAPPROCHEMENTS ENTRE JOHNS ET DUCHAMP

(essais et articles)

BERNSTEIN Roberta, *Jasper Johns's Paintings and Sculptures, 1954-1974* : « *The Changing Focus of the Eye* », Michigan, U.M.I. Research Press, coll. « *Studies in the Fine Arts : The Avant-Garde* », 1975 ; réédité en 1985, p. 66. (Sur l'influence manifeste de Duchamp dans les œuvres de Johns)

CASTLEMAN Riva, *Jasper Johns : L'œuvre gravé*, Munich, Schirmer/Mosel Verlag, 1986 (sur Johns et Duchamp : pp. 9-12).

CLAIR Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975, p. 10.

FEINSTEIN Roni, « *Jasper Johns' Untitled [1972] and Marcel Duchamp's Bride* », *Arts Magazine* (New York), vol. 57, n° 1, septembre 1982, pp. 90-91. [n. c.]

JOUFFROY Alain, *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964.

KOZLOFF Max, « *Johns and Duchamp* », *Art international* (Lugano), vol. 8, n° 2, mars 1964, pp. 42-45. Réédité dans Joseph Masheck, ed., *Marcel Duchamp in perspective*, New Jersey, Prentice-Hall, 1975, pp. 138-146.

ROSE Barbara, « *Jasper Johns : Pictures and Concepts* », *Arts Magazine* (New York), vol. 52, n° 3, novembre 1977, p. 149.

RUSSEL Johns, « *Jasper Johns and the Readymade Image* », in *Meanings of Modern Art*, vol. 11, New York, MoMA, 1975, pp. 15-23 ; Londres, Thames & Hudson, 1981. [n. c.]

TOMKINS Calvin, *The Bride and the Bachelors*, New York, Viking Press, 1965.

5) TEXTES PROPOSANT UNE LECTURE SURREALISTE DE L'ŒUVRE DE JOHNS

(essais et articles)

- ASHTON Dore, « A Symposium on Pop Art », *Arts magazine*, avril 1963, p. 39. Extrait cité par André Breton dans l'article daté du 16 février 1964 et titré « Envergure de René Magritte », in *Le surréalisme en peinture*, Paris, Gallimard [1965], 1979, pp. 401-402.
- BERNSTEIN Roberta, « Seeing a Thing Can Sometimes Trigger the Mind to Make Another Thing », in catalogue *Jasper Johns : A Retrospective*, New York, MoMA, 1996, pp. 39-91.
- CALAS Nicolas, « Jasper Johns ou : "Ceci n'est pas un drapeau" », *XX^e siècle* (Paris), n° 50, juin 1978, pp. 33-39.
- CUNO James, « Jasper Johns », *Print Quarterly* (New York ?), vol. 4, n° 1, mars 1987, p. 85. (Compare *Corpse and Mirror* de Johns avec le tableau de Magritte *L'usage des mots I*, 1928-29, dans lequel les mots « miroir » et « corps de femme » sont juxtaposés)
- Dada, Surrealism and Their Heritage*, catalogue, New York, Museum of Modern Art, 1968, pp. 182-185. Texte de William S. Rubin.
- GABLIK Suzi, *Magritte*, Londres, Thames & Hudson, 1970. Edité en français à Bruxelles, Cosmos Monographies, 1978.
- PASSERON René, « Le Surréalisme aujourd'hui », in *Depuis 45 – L'art de notre temps*, t. II, Bruxelles, La Connaissance, 1970, pp. 97-123 (surtout p. 110).
- RUBIN William S., *Dada and Surrealist Art*, New York, H. N. Abrams, 1968. Edité en français sous le titre *L'art dada et surréaliste*, Paris, Seghers, 1972.
- SYLVESTER David, *Magritte*, New York, 1969.

INDEX

—A—

Alechinsky, Pierre 49; 52; 119; 128
Arman 33; 40; 53; 68; 69; 70; 71; 74; 80; 99; 107;
116; 117; 121; 126; 131
Art of Assemblage (New York, 1962) 38
Ashbery, John 21; 22; 23; 36; 44; 46; 48; 112
Ashton, Dore 58; 59

—B—

Bauchet, François 142
Beckett, Samuel 66; 145
Ben 117; 129; 130
Bernstein, Roberta 58; 95; 108; 140
Biennale de Venise de 1958 18
Biennale de Venise de 1964 15; 82; 112
Bishop, James 21; 57
Bontecou, Lee 33; 49; 61; 91
Boulois, Marcel et Giselle 55; 65
Braque, Georges 17; 79; 122
Brauner, Victor 17; 40; 128
Breton, André 17; 23; 24; 25; 26; 100; 101; 119
Buren, Daniel 76; 117; 119; 122; 125; 126; 127

—C—

Cabanne, Pierre 35; 70; 110
Cage, John 13; 29; 30; 31; 32; 33; 92; 97; 105
Calas, Nicolas 88; 94
Cane, Louis 56
Cardazzo, Carlo 22
Castelli, Leo 10; 16; 18; 19; 22; 23; 25; 27; 29; 32;
37; 41; 42; 43; 45; 47; 60; 61; 64; 69; 72; 73;
77; 86; 88
César 33; 35; 74
Ceysson, Bernard 15; 16; 110; 111
Chamberlain, John 33; 61; 69; 74; 84; 91
Chelsea Hotel 68; 71; 116
Christo 35
Chryssa 33
Cogniat, Raymond 36
Collages et objets (1962) 27; 39; 96
Copley, William 24
Cordier, Daniel 23; 24; 26; 28; 29; 37; 63; 65; 75;
101; 103; 104; 111; 116; 119
Cornell, Joseph 40; 58; 63; 72; 96
Cunnigham, Merce 57

—D—

D'Arcy Galleries *Voir International Surrealist
Exhibition* (New-York, 1960-61)
Dada, Surrealism and Their Heritage (1968) 105;
106

Dali, Salvador 17; 106
De Kooning, Willem 91
Deuxième Biennale de Paris (1961) 15; 30; 36; 75;
87
Dezeuze, Daniel 117; 123; 124; 128; 130
Dine, Jim 38; 40; 41; 49; 50; 52; 55; 62; 83; 84;
98; 108; 123; 130
Dubuffet, Jean 17; 64
Duchamp, Marcel 10; 13; 16; 17; 18; 19; 23; 24;
25; 26; 27; 38; 40; 57; 58; 66; 72; 73; 78; 84;
86; 87; 92; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101;
102; 103; 105; 106; 107; 115; 119; 128; 129;
130; 133; 134; 135; 136; 142
Durand-Ruel, Philippe 55; 65
Dypréau, Jean 107; 108

—E—

E.R.O.S.
Exposition internationale du Surréalisme
(Paris, 1959-60) 18; 23; 102; 104; 119
Ernst, Max 17; 40; 82; 119; 134

—F—

Feu à volonté (Paris, 1961) 67; 69
Figuration Narrative 13; 114
Francis, Sam 21; 40; 57
Franck, Fance 31
Frankenthaler, Helen 36; 57

—G—

Gablik, Suzi 108; 110
galerie Daniel Cordier 23; 75; 103
galerie del Naviglio *Voir* Cardazzo, Carlo
galerie J 27; 67; 69; 74; 138
galerie Lawrence 28; 48; 117 *Voir* Rubin,
Lawrence
galerie Neufville *Voir* Rubin, Lawrence
galerie Rive Droite 17; 26; 70; 73; 87; 103; 131
Ganz, Victor W. 20
Gasirowsky, Gérard 141
Gassiot-Talabot, Gérald 83; 84; 120
Gaudibert, Pierre 55
Goosen, E.C. 56
Greenberg, Clement 46; 47

—H—

Hahn, Otto 20; 48; 72; 80; 81; 84; 111; 117
Hains, Raymond 27; 33; 40; 74; 80
Hantäi, Simon 119

Hocin, Luce 20; 23; 48
Hommage à David Tudor (1961) 29

—I—

International Surrealist Exhibition (New York, 1960-61) 26; 104

—J—

Jacquet, Alain 48; 139
Jaguer, Edouard 80; 84
Janis, Sidney 38
Jouffroy, Alain 26; 27; 39; 40; 41; 72; 75; 79; 80; 82; 95; 96; 98; 99; 100; 101; 102; 111; 112; 120

—K—

Kermarrec, Joël 119; 120; 123; 127; 133; 134; 135; 137; 139; 140; 141; 145
Klasen, Peter 118; 123; 124; 127; 128; 133; 143
Klein, Yves 22; 33; 39; 43; 64; 69; 70; 72; 74; 78; 139
Kline, Franz 57; 91
Krauss, Rosalind 20; 81; 145

—L—

L'art du réel (Paris, 1968) 15; 55; 56; 59
Labisse, Félix 49; 119
Larcade, Jean 12; 17; 18; 19; 22; 24; 27; 28; 63; 64; 65; 117; 118; 119
Lavier, Bertrand 142
Le dessin dans l'art magique (Paris, 1958) 17
Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York (1961) 131
Lebel, Robert 39; 94; 96; 120
Léger, Fernand 108; 122
Lévêque, Jean-Jacques 43; 49; 87
Lichtenstein, Roy 38; 49; 50; 52; 54; 61; 62; 69; 71; 77; 84; 98; 134
Lieberman, William S. 39

—M—

Magritte, René 13; 17; 66; 97; 107; 108; 109; 110; 115; 119; 128; 134; 135; 136
Manet, Edouard 92; 93; 102
Masson, André 17; 40; 52
Mathey, François 37
Michaux, Henri 18
Miró, Joan 17; 40; 52; 82; 134
Monory, Jacques 118; 124; 125; 126; 143
Morellet, François 119; 126; 127

—N—

Nouveau Réalisme à Paris et à New York (Paris, 1961) 33; 68; 69; 74; 75; 113

—O—

Objecteurs 99; 117
Oldenburg, Claes 38; 49; 59; 62; 68; 77; 83; 84;

98; 107
Opalka, Roman 119

—P—

Pacquement, Alfred 47; 48; 63; 64; 139
Parinaud, André 29; 42; 75
Picabia, Francis 17; 32; 40; 100; 106
Picasso, Pablo 17; 40; 52; 66; 90
Pierre, José 23; 24; 25
Pleyne, Marcelin 13; 21; 28; 56; 57; 90; 91; 92; 93; 94; 102; 103; 104; 105; 125; 127; 145
Pollock, Jackson 56; 59; 91; 118
Pommereulle, Daniel 71; 98; 99; 100; 125; 126; 127; 128; 140
Pop Art, Nouveau Réalisme, etc (Bruxelles, 1965) 106
Première Biennale de Paris (1959) 37

—R—

Ragon, Michel 12; 27; 48; 72; 73; 74; 90; 110; 117
Rauschenberg, Robert 13; 15; 23; 24; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 36; 37; 40; 41; 42; 44; 48; 49; 50; 52; 54; 58; 61; 62; 64; 67; 68; 69; 71; 72; 73; 74; 75; 78; 79; 81; 82; 83; 84; 88; 91; 92; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 109; 110; 111; 112; 115; 116; 118; 121; 123; 124; 126; 127; 129; 131; 133; 137; 139; 140
Ray, Man 17; 40
Raynaud, Jean-Pierre 71; 99; 100; 117; 141; 142
Raysse, Martial 35; 40; 70; 117
Restany, Pierre 12; 16; 18; 19; 22; 24; 25; 26; 28; 30; 31; 32; 33; 35; 37; 38; 51; 63; 67; 68; 69; 72; 74; 75; 76; 77; 78; 80; 81; 84; 90; 103; 104; 111; 113; 117; 120; 130; 131; 147
Rivers, Larry 21; 67; 68; 70; 107; 116
Rosenblum, Robert 22; 86; 87
Rosenquist, James 38; 50; 52; 54; 55; 62; 84; 108; 124; 125; 129; 134; 136
Rothko, Mark 58; 91
Rouan, François 6; 141
Rubin, Lawrence 21; 48
Rubin, William S. 103; 105; 106; 107

—S—

Saint-Phalle, Niki de 29; 30; 31; 32; 33; 57; 67; 68; 69; 74; 116; 138; 139
Schwitters, Kurt 17; 40; 78; 100; 107; 127
Scull, Robert C. 23; 36; 64; 65; 66; 77; 85
Segal, George 49; 54; 69
Seitz, William 37; 38

Sonnabend, Ileana 20; 21; 23; 28; 37; 41; 42; 43;
47; 48; 49; 52; 53; 54; 55; 60; 61; 62; 63; 64;
65; 72; 73; 77; 80; 84; 87; 116; 118; 119; 139
Sonnabend, Michael 42; 43
Speyer, Darthea 30; 32; 36
Spoerri, Daniel 40; 80; 99; 107
Stämpfli, Peter 111; 112; 118; 126; 133; 137; 140;
141
Stankiewicz, Richard 26; 33; 91
Support/Surface 13; 56; 123; 127
Swenson, Gene R. 88

—T—

Télémaque, Hervé 118; 125; 126; 135; 136; 137;
138; 143; 145
The Art of Assemblage (1961) 39
Tinguely, Jean 29; 30; 31; 33; 35; 53; 68; 70; 74;
100; 116
Tir (Paris, 1961) 7; 31; 138; 139
Tobey, Mark 17; 52; 79
Toroni, Niele 141

Tudor, David 29; 30; 31; 32; 33 *Voir Hommage à
David Tudor* (Paris, 1961)

—U—

United States Information Agency 16; 32

—V—

Venet, Bernar 71; 92; 117; 127; 130; 131; 133
Verdet, André 17; 18
Viallat, Claude 116; 119; 123; 126; 127; 129; 141
Villeglé, Jacques 40; 41; 70; 116; 122; 125; 126;
127; 129
Vingtième Salon de Mai (Paris, 1964) 50; 52

—W—

Warhol, Andy 38; 39; 43; 49; 50; 52; 55; 61; 62;
71; 84; 97; 111; 118; 124; 134; 139
Wehrlin, François 54
Wesselmann, Tom 54; 55; 62; 134
Wols 17; 64

PATRICIA CIRIANI

LA RÉCEPTION DE JASPER JOHNS
par la scène artistique française
entre 1958 et 1970

ANNEXES

Maîtrise d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de M. le Professeur Patrick de Haas
Université Paris I Panthéon-Sorbonne

1998

PATRICIA CIRIANI

LA RÉCEPTION DE JASPER JOHNS
par la scène artistique française
entre 1958 et 1970

ANNEXES

Maîtrise d'Histoire de l'art contemporain

sous la direction de M. le Professeur Patrick de Haas

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

1998

TABLE DES MATIERES

ANNEXES

ANNEXE I. ENTRETIENS	4
ANNEXE I. A/ ARTISTES	5
JASPER JOHNS	5
PIERRE ALECHINSKY	6
ARMAN	8
BEN	13
DANIEL BUREN	14
LOUIS CANE	20
DANIEL DEZEUZE	21
SIMON HANTAÏ	24
JOEL KERMARREC	25
PETER KLASEN	34
JACQUES MONORY	38
FRANÇOIS MORELLET	43
ROMAN OPALKA	47
DANIEL POMMEREULLE	48
JEAN-PIERRE RAYNAUD	49
PETER STÄMPFLI	50
HERVE TELEMAQUE	53
NIELE TORONI	60
BERNAR VENET	61
CLAUDE VIALLAT	65
JACQUES VILLEGLE	66
ANNEXE I. B/ CRITIQUES	70
PIERRE DAIX	70
JEAN-LOUIS FERRIER	71
JEAN-MICHEL GOUTIER	74
ALAIN JOUFFROY	75
ALFRED PACQUEMENT	79
JOSE PIERRE	81
MARCELIN PLEYNET	82
PIERRE RESTANY	92
ANNEXE I. C/ GALERISTE/COLLECTIONNEUR	100
PHILIPPE DURAND-RUEL	100

ANNEXE II. EXPOSITIONS DE JOHNS EN EUROPE DE 1958 A 1997 101

ANNEXE II. A/ EXPOSITIONS PERSONNELLES	103
ANNEXE II. A/ 1) ANNEES SOIXANTE	103
ANNEXE II. A/ 2) DEPUIS 1970	104
ANNEXE II. B/ EXPOSITIONS DE GROUPE	112
ANNEXE II. B/ 1) ANNEES SOIXANTE	112
ANNEXE II. B/ 2) DEPUIS 1970	119

ANNEXE III. DOCUMENTS D'ÉPOQUE 129

ANNEXE III. A/ COUVERTURE DU CATALOGUE D'EXPOSITION	
<i>LE DESSIN DANS L'ART MAGIQUE, PARIS, 1958</i>	130
ANNEXE III. B/ CARTE DE LA GALERIE CASTELLI	131
ANNEXE III. C/ REVUE <i>BIEF</i> (PARIS), N° 10-11 DE 1959-60	132
ANNEXE III. D/ PHOTOGRAPHIES D'EPOQUE PRESENTANT JOHNS ENTOURE D'ARTISTES FRANÇAIS	137
ANNEXE III. E/ ŒUVRE DE JOHNS EN HOMMAGE A DUCHAMP : DECOR DE <i>WALKAROUND TIME</i> (1968)	142

ANNEXE IV. TABLE D'ILLUSTRATIONS 143

ANNEXE IV. A/ RECONSTITUTION DES TROIS PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES DE JOHNS A PARIS (1959, 1961 ET 1962)	144
ANNEXE IV. B/ ŒUVRES DE JOHNS PRESENTEES DANS LES EXPOSITIONS COLLECTIVES LES PLUS REMARQUEES (1958, 1959-60 ET 1961)	150
ANNEXE IV. C/ ŒUVRES D'ARTISTES FRANÇAIS INSPIREES PAR JOHNS	154

ANNEXE I. ENTRETIENS

ANNEXE I. A/ ARTISTES

JASPER JOHNS

Lettre envoyée le 16 octobre 1997, en réponse à notre demande d'information.

October 16, 1997

Dear Ms. Ciriani:

For some reason your letter reached me only this month. I'm afraid I cannot be very helpful with your project. I had no involvement in the 1959 exhibition at Galerie Rive Droite. The arrangements were made between Jean Larcade and Leo Castelli. The Castelli Gallery might have some pertinent records and Mr. Castelli may or may not recall some details.

I think that I first met Jean Larcade when I went to Paris in 1961. It may be at that time also that I met Pierre Restany. I can't really remember. In 1961 I met a number of artists, including Yves Kline and, I believe, César, and Raymond Hains, in Paris. I continued friendships with Jean Tinguely and Niki de Saint-Phalle who lived in New York for a period of time. My introduction to Arman and a number of artists on your list occurred, I think, in New York.

I may have first heard of Tinguely's work through the Japanese art critic Yoshiaki Tono. I had almost no relationship with most French collectors and little with French artists, but I was sympathetic with their use of found objects and materials and with their presentation of ideas as works of art.

I am sorry to be of so little help to you, but I suspect that this letter is also too late to be of use to you.

With best wishes,

Sincerely,



Jasper Johns

*P.S. I look forward to
Coffee with you.*

PIERRE ALECHINSKY¹

Quelle connaissance avez-vous eue de Jasper Johns, dans les années 1950-60 ?

Je ne me sens pas très concerné. Vous m'auriez demandé à propos de Jorn, ou à propos d'autres artistes que j'ai bien connus... Mais là, je ne l'ai jamais rencontré, voyez-vous.

Mais peut-être avez-vous vu son œuvre, dans les années soixante ?

Certainement, oui, bien sûr. Le fait d'avoir vu et apprécié des œuvres de Jasper Johns, en aucun cas ne peut avoir d'incidence sur une étude sur Jasper Johns.

Si, d'une certaine manière, parce que je cherche à savoir si ses expositions chez Daniel Cordier, Jean Larcade et Sonnabend, étaient vues même par des gens qui ne se sentaient pas concernés par sa peinture...

Mais, si, absolument, on voyait très bien, ça. D'autant plus que j'allais aux États-Unis très, très souvent, depuis ces années soixante, et que je voyais des peintures de Jasper Johns, ici et là.

Je connaissais mieux d'autres artistes américains, comme Claes Oldenburg, par exemple, dans l'atelier duquel je suis allé. Mais Jasper Johns, il se fait que non.

Vous n'avez conçu aucun intérêt pour son œuvre ?

Ce que je trouve d'extrêmement savoureux, dans sa peinture, c'est cette technique – si je ne me trompe – cette technique à base de cire. Parce qu'on était quand même quelques-uns à y être préparés, par les peintures de Victor Brauner.

Oui. Mais pas dans le même esprit, peut-être...

Mais, évidemment pas ! Chacun trouve son petit air, mais parfois avec le même clavier. Et là, le côté technique m'intéressait. Mais qu'est-ce que vous voulez que je vous dise à propos du drapeau américain ? Mais il a réussi à faire passer – par monts et par veaux, au fond – un sujet patriotique, il en fait à la fois une dérision et à la fois une banalité : c'est ça qui est intéressant, à mon sens.

Et en ces œuvres autres, par exemple les cibles et les chiffres, vous avez trouvé aussi ça intéressant ? Cette dérision dont vous parlez...

Le côté obsessionnel, c'est une grande chance, pour un artiste d'avoir un sujet obsessionnel. Et arriver à ne pas se fatiguer soi-même, et à fatiguer son public. Ça, c'est son tour de force, semble-t-il. Maintenant, à mon avis, une des très, très grandes réussites, ce sont les illustrations, en tout cas les accompagnements qu'il a faits de Beckett, en eau-forte. Ça, c'est un chef-d'œuvre de bibliophilie. Et il y en a peu de qualité.

Et au début des années soixante, est-ce seulement sa technique qui vous intéressait, ou également cette ironie... Dès le début, vous aviez apprécié cette dérision ?

Oui, c'était très sensible, très visible.

En 59, vous avez vu sa première exposition, à Paris ? Ou c'était en 61, vous vous souvenez ?

Ça, je ne peux plus vous dire. C'est probable... Moi, je vais vous demander, parce que je ne m'en souviens plus, est-ce qu'il a été dans les années soixante invité au Salon de Mai ?

Oui, absolument.

¹ Entretien téléphonique du 30 juillet 1997, enregistré sur magnétophone.

Eh ! bien, c'est nous qui l'avons invité !

Ah ! C'est vous...

Ah ! oui, on était à quelques-uns, à imposer tout ce qui tournait autour du Pop Art. Et à monter une salle au Salon de Mai. C'est ce qui a eu, vraiment, une grande importance.

C'était vous, c'est-à-dire qui, à part vous-même ?

Des gens comme Messagier. Et on arrivait très facilement à comprendre quelqu'un comme Félix Labisse, qui s'occupait de réunir autour de lui tout ce qu'il y avait de surréaliste à l'époque. Et le surréalisme, dans ces années-là, ça voulait dire avoir une salle où il y avait Max Ernst, où il y avait Magritte, ce n'était pas rien du tout. Et le Salon de Mai, c'était une époque où Picasso mettait son dernier tableau, chaque année, comme un jeune homme ! C'était avant l'invention presque exagérée du travail des musées, aujourd'hui. L'époque du Salon de Mai était particulière parce que tout était décidé par une équipe d'artistes.

Et donc vous aviez également invité Rauschenberg, et l'équipe du Pop Art...

Oui, et Rosenquist, et Lichtenstein.

Dans quelles circonstances avez-vous participé à l'organisation du Salon ?

Je suis entré au comité directeur du Salon de Mai, j'avais une trentaine d'années. Donc, on était évidemment très intéressés par cet essor américain.

Mais ça vous intéressait de le montrer, pas forcément de vous inspirer dans votre œuvre... ?

Ah ! M'inspirer dans mon œuvre, non ! Moi, je viens d'ailleurs, j'ai poursuivi ailleurs. Mais je m'entendais très bien avec ces collègues-là.

Vous souvenez-vous d'échos particuliers sur ce Salon, à l'époque ?

Est-ce qu'il n'y a pas un numéro de la revue *L'Œil*, une conversation avec Sandberg, du musée d'Amsterdam – c'était la revue dirigée à l'époque par Georges Bernier ? C'est un numéro consacré au Salon de Mai.

Et vous-mêmes, vous en discutiez, avec des critiques ?

Aucun souvenir.

Par exemple, peut-être que Restany ne vous intéressait pas directement, mais que vous lisiez ses critiques... ?

Non, non, ça ne me passionnait pas. Lire Restany, non.

Ou Michel Ragon... ?

Non, je ne sais pas si ça l'intéressait.

Et vous connaissiez des artistes qui à l'époque s'intéressaient particulièrement à Johns ?

Ah ! Pas particulièrement à Jasper Johns, là je vous parle du phénomène du Pop Art en général. Et Johns n'émerge pas particulièrement à ce moment-là. Par contre, on savait à quel point il était lié à Rauschenberg, ils étaient une sorte de couple. L'un des deux noms n'allait pas sans l'autre.

Et ça faisait sens, pour des artistes français ? C'est-à-dire, pensez-vous qu'il y ait des gens qui avaient récupéré certaines de leurs techniques, ou avaient été influencés d'une certaine manière ?

De l'influence... Ça, je ne peux pas dire. Il y a plus souvent de démarquage que d'inspiration.

ARMAN²

Je vous avoue que je n'ai pas tout à fait compris le propos. Car, bien entendu je connais Jasper, je l'ai rencontré, on se voyait un peu plus souvent quand on était plus jeune, mais je ne le vois plus depuis longtemps, et il n'y a jamais eu, si on peut dire, de perméabilité entre son œuvre et la mienne. J'ai connu d'abord Jasper à Paris, qui était venu à l'expo à la Galerie Rive Droite. En 61. Et ils ont fait une action avec Rauschenberg, il y avait constitution de pièces... Il y a eu trois artistes que j'ai connus qui étaient des pré-Pop artistes, c'était Larry Rivers, Rauschenberg, et Jasper. J'avais beaucoup plus d'affinités avec l'œuvre de Rauschenberg, parce que les combine-paintings sont plus proches d'une vision de l'objet. J'ai beaucoup aimé les œuvres de Jasper, parce qu'il y avait à la fois une vision et une exécution parfaites. Je dis, il y avait, parce que depuis quelques années, c'est plus tout à fait ça. Mais on a passé un peu de temps ensemble, on a fait des photos les uns des autres... Mais, à partir d'un certain moment, on ne s'est plus vus.

A partir de quand, à peu près ?

Oh ! A partir de 68... 67, par là. J'ai quitté le Chelsea en 68-69. Je l'ai revu, j'ai été chez lui, mais on ne se voyait plus autant qu'avant. D'abord, nos buts, nos manières de travailler ne sont pas les mêmes. Quelqu'un qui était plus proche de moi dans la conception, des fois dans le style de l'accumulation – les buts sont différents –, c'était Warhol. Et mon amitié s'est beaucoup développée avec Lichtenstein, Segal, mais, dans le fond, pas tellement avec Jasper Johns.

Quand vous le connaissiez, au début des années soixante, vous aviez des discussions avec lui...

Certainement, on a dîné ensemble plusieurs fois, on s'est entre-visité plusieurs fois – mais on se voyait tous, les artistes de ces écoles. On était tous très copains. Par exemple, un avec qui j'étais très copain, c'était Claes Oldenburg – je ne le vois plus beaucoup, non plus. Et Rauschenberg, que j'aime beaucoup, on s'aime beaucoup toujours, mais il habite la Floride, j'habite New York ; on se voit de temps en temps. Vous savez, on était des jeunes à l'époque, et on avait besoin les uns des autres. Et quand le temps a passé, la réussite est venue, chacun s'est enterré dans son château.

Vous aviez besoin de vous, de quel point de vue ?

Pour faire front contre l'*establishment*. C'est-à-dire qu'il est vrai que, quand on a fait nos apparitions fin cinquante et début soixante sur la scène de l'art, nous n'étions pas des mouvements acceptés, que ce soit le Pop Art ou le Nouveau Réalisme. Ça a pris deux-trois ans... L'exposition de 62 chez Sidney Janis, en novembre, a été un petit peu scandaleuse, même. Alors que ça faisait déjà quelques années que nous travaillions tous. Et il y a une différence fondamentale : les pré-Pop artistes sont de ma génération. Que ce soit Larry Rivers, Rauschenberg, Jasper Johns. Les Pop artistes sont plus jeunes. Ils sont venus sur scène en 61-62-63. Je vous parle de « plus jeunes » du point de vue de leur prise de position dans l'histoire de l'art. Mais il n'y a pas eu d'influence de l'œuvre de Jasper Johns sur la mienne ; mon langage était déjà établi, quand je l'ai rencontré. Alors, il y a seulement une chose, c'est qu'en général, Jasper n'a pas beaucoup produit, et il a fait pendant quelques années un sans-faute. A la fois ses peintures, ses gravures et ses dessins avaient tous une qualité exceptionnelle. Il y a très peu de déchets. C'est à partir d'un certain moment – peut-être qu'une telle réussite paralyse : il s'est regardé peindre pour le musée futur – ça s'est très vite sclérosé. Il y a des choses comme les *Quatre Saisons*, les peintures récentes... Aux années quatre-vingt, tout d'un coup, c'est plus ça. Et on est tous d'accord,

² Entretien téléphonique du 12 décembre 1997, enregistré sur magnétophone.

d'ailleurs. Alors qu'un type comme Rauschenberg – c'est pour ça que je me sens beaucoup plus proche de Rauschenberg, qui produit beaucoup, comme moi, qui arrive à faire des expositions des fois minables et catastrophiques, comme moi, mais qui, de temps en temps, sort des diamants. Il ose, il continue d'oser, de faire des choses difficiles. J'ai plus d'estime pour ce genre de comportement artistique. Bien que, n'étant pas un artiste « rare », il m'est difficile de mesurer ce qui se passe dans la tête d'un artiste rare, qui produit quatre-cinq tableaux par an, comme Balthus, comme Jasper Johns, comme Brice Marden. Ça m'est très difficile, parce que ce n'est pas mon langage. J'appartiens à cette catégorie d'artistes qui ont le langage quantitatif. Qui font des essais sans arrêt, qui se cassent la gueule, qui se reprennent... qui n'ont pas peur de faire de mauvaises choses.

Vos Cachets, avec des chiffres et des lettres peints au pochoir, n'avaient rien à voir à l'époque avec Johns ?

Non. C'est beaucoup plus contingent de l'œuvre de Kurt Schwitters, que d'autre chose. C'est ça qui m'a influencé.

Et Johns s'intéressait à ces œuvres ?

Chose curieuse, ces choses avec des lettres ou des chiffres surtout, je ne les avais pas exposées à New York. Ce que j'ai exposé à New York, la première fois, en 61, ce sont des Accumulations et des Destructions. Il n'y avait absolument pas de ces œuvres-cachets. Et comme j'ai connu Jasper, j'exposais à la Galerie Rive Droite, où il est venu, aussi – c'est là, je crois, qu'il a travaillé avec eux –, je ne montrais pas de Cachets du tout. En 59, c'était fini. Je faisais des Accumulations et des Poubelles. Et il ne m'est pas venu à l'idée de sortir ces choses-là et de les montrer à Jasper, parce que ce que j'ai connu de Jasper, c'était plutôt les fameuses choses avec les mâchoires, cibles, le drapeau américain... J'ai eu une série de dessins avec dix chiffres. Et j'ai eu aussi un grand collage qui s'appelait *Night Drivers*. J'ai eu plusieurs choses de Jasper. Etant un collectionneur enragé d'art africain et océanique, j'ai beaucoup échangé de choses. Pour de l'art africain et océanique.

Et aujourd'hui, vous n'avez plus du tout d'œuvres de Johns ?

Je dois avoir un *print*, une gravure. Je n'ai jamais été collectionneur des peintres, dans le fond, de mes contemporains. J'ai eu toujours des choses chez moi, mais je n'ai jamais poussé la collection.

*Et vous valorisiez autant ses *prints* que ses peintures ?*

Oh ! oui, c'est un très beau travail. Les eaux-fortes qu'il a faites avec Tanny Grosman, c'est vraiment du très beau travail. Il y a même un épisode marrant. J'ai acheté en 68 la *Porte* de Marcel Duchamp. Marcel était tout contre que j'achète ça. Il m'a dit, mais ce n'est pas une œuvre. c'est pas un vrai ready-made. Lui, il trouvait que c'était du fétichisme, tout ça. Mais j'ai acheté ça, et Jasper l'a appris, il aimait beaucoup ça. Et il m'a proposé de me le racheter. Je n'avais pas besoin d'argent. Par contre, je lui ai dit, je te l'échangerais bien contre – j'ai vu que tu tires à 38, ou 43 – si tu me fais un *print* pour moi, une gravure, mais toute l'édition. Et je te donne la porte. Ça valait très cher, la *Porte*. Alors, il était évident que si je demandais d'avoir trente-sept ou quarante-trois gravures, c'était pas pour les garder, j'allais m'en servir de monnaie d'échange, parce que je savais très bien qu'il n'en faisait pas tellement. Et Jasper m'a rappelé, et il m'a dit, écoute je ne peux pas faire ça. Parce que je contrôle de manière très, très serrée le marché de mes œuvres, et si une série d'œuvres échappe, comme il s'agit de beaucoup d'argent, il faut être très prudent, je ne peux pas faire ça. Comme quoi, les artistes américains n'ont jamais eu peur de parler d'argent, eux. En France, c'est une honte ; on me fait des reproches parce que j'ai été collectionneur... Mais, aux artistes américains qui viennent en France exposer, on ne leur fait jamais le reproche de l'argent.

Est-ce que votre regard sur son travail a évolué au fil de sa démarche ?

Oh ! oui, tout le temps. Mais pas si bien que ça. Je connais Jasper, c'est une personne très réservée, très réfléctive, et je crois que quand on est le plus jeune artiste vivant qui a atteint les plus gros prix sur le marché, et qui est le plus célèbre, quand on se met à travailler, on veut ne pas faire de faute. Il y a une certaine obligation de sclérose, parce qu'on veut rester sur cette tenue, on veut que les œuvres soient toutes égales, parce qu'elles finiront toutes au musée : on se regarde peindre, à ce moment-là. Et c'est là le danger. On perd une certaine liberté d'essai. Ce n'est pas parce qu'il a changé de sujet, ce n'est pas parce qu'il a fait les murs, les traits, des scènes tirées de Picasso ou de différents artistes, que c'est nouveau. Ce qui est nouveau, ce n'est pas le sujet, dans une œuvre : en changeant de sujet, on ne change pas d'œuvre. Je trouve que la technique de Jasper, au lieu de s'enrichir, s'est appauvrie. Il y avait une grande richesse dans son travail à l'encaustique. Un soin extrême, un non-colorisme très coloré, une élégance suprême dans le travail, et néanmoins très serrée. Les deux ou trois expositions que j'ai vues cette dernière dizaine d'années ne m'ont pas donné la même impression. De temps en temps, je reconnais un peu la patte de Jasper Johns là-dedans, mais ce n'est pas l'évolution que j'aurais souhaitée pour lui.

Qu'est-ce qui vous manque, dans cette dernière période ?

D'abord, il me manque le parcours sans faute. Parce que là, tout d'un coup, il y a des faiblesses. Et deuxièmement, il me manque – pour passer à un troisième ou quatrième souffle, il me manque l'audace. D'essayer.

Vous trouvez que c'est de la redite ?

Ce n'est même pas de la redite. Je pense qu'à ce point-là, il aurait mieux fait de continuer à faire ce qu'il faisait. (rires)

Avec les murs...

Oui, avec les chiffres, les trucs... Tout un langage qu'il avait établi, et qu'il savait très bien maîtriser. Les *Quatre Saisons*, moi, je n'aime pas beaucoup. Même si ça ne valait pas grand-chose, je n'irais pas acheter un tableau des *Quatre Saisons*. Alors que certains autres artistes m'ont toujours intéressé. Par exemple, il y a des variations dans l'œuvre de Rauschenberg, que j'ai acquises longtemps après les *combine-paintings*.

Et vous avez participé à des expositions en commun, avec Johns ?

Oui, bien entendu, quand on a fait des expositions collectives aux États-Unis, où j'ai participé, comme j'étais à la Galerie Sidney Janis. Deux-trois galeries dont les artistes exposaient toujours ensemble, c'était Castelli, Green Gallery, Janis, etc.

Et vous avez des souvenirs marquants de cette période-là, de collaborations ?

Ce n'étaient pas des collaborations.

On mettait les œuvres les unes à côté des autres, vous voulez dire ? Aucune discussion commune, les gens qui venaient aux expositions parlaient à chaque artiste séparément... Ce n'était pas du tout collectif ?

Non, pas du tout. Parce qu'il y a autant de différences, dans les néo-dadaïstes, entre Jasper Johns et Andy Warhol, que dans les Nouveaux Réalistes, entre Spoerri et Klein. Ce sont des étiquettes faciles, mais ça ne suffit pas à expliquer.

Et parmi les Nouveaux Réalistes, vous vous souvenez de personnes qui étaient plus intéressées par Johns ?

Non. Pas spécialement.

Même pas Niki de Saint-Phalle ?

Non, ils ont été copains comme moi, tous. Ceux qui étaient aux États-Unis, ou ceux qui étaient très tôt à Paris, comme Tinguely, Yves Klein a rencontré Johns, aussi. Mais

il n'y a pas de souvenirs particuliers. Il y a plus de souvenirs avec Larry Rivers et Rauschenberg.

Ça tient à leur caractère, vous pensez ? Parce qu'ils étaient moins réservés que Johns ?
Peut-être. Plus ouverts.

Mais pas pour ce qu'il est de l'œuvre ?

Vous savez, il faut que vous mettiez bien une chose dans votre mémoire : un artiste ne peut pas aimer l'œuvre d'un autre artiste complètement. Parce que dans ce cas-là, il s'arrêterait de travailler. Le maximum qu'un artiste peut avoir par rapport à l'œuvre d'un autre artiste, ce sont deux choses. Une, c'est de l'estime, en disant : c'est un bon. Et deux, c'est la jalousie : pourquoi il réussit mieux que moi ? Mais à part ça, si on a tout d'un coup une admiration, un amour inconsidéré pour l'œuvre d'un autre artiste, autant ne pas travailler. Si j'étais complètement omnubilé par l'œuvre, disons, de Rauschenberg, eh ! bien, je deviendrais plutôt un collectionneur de Rauschenberg, ou un collaborateur, mais moi-même j'arrêteraient de travailler. Alors, un, on garde toujours un œil critique ; deux, le maximum qu'on peut avoir, c'est la reconnaissance et l'estime. En disant, oui, c'est un bon, c'est un artiste, c'est un professionnel, il boxe dans ma catégorie. Voilà : on boxe dans la même catégorie.

C'est ça que vous pensez de Johns ?

Oui. Maintenant, je ne sais pas, on a tous vieilli. Mais d'une manière générale, on a boxé dans la même catégorie.

Et il y a eu un moment où vous avez perçu ça particulièrement, où ça a été plus fort, au tout début, peut-être ?

Non, on ne pensait pas en ces termes, plus fort ou moins fort. On avait chacun nos particularités. Et chacun notre langage, parce que si on avait perçu que quelqu'un était plus fort, on aurait commencé à l'imiter.

Mais est-ce qu'il y a un moment où vous avez eu un déclic, où vous auriez plus regardé son travail ?

Non, d'une manière générale, j'ai toujours aimé son travail. Ce travail du début. Je l'ai aimé comme j'aime des œuvres qui sont très différentes, par exemple j'aime beaucoup Braque du cubisme analytique, mais je n'aime pas beaucoup Braque des dernières années.

Est-ce que vous connaissez des collectionneurs de Johns, en France ?

Quelques-uns. Aux Etats-Unis, sûr.

Et en France ?

Non, aux Etats-Unis, surtout. En France, je ne les connais pas. On n'a jamais parlé de ça.

Vous avez quitté le milieu de l'art français en 61 parce que vous cherchiez autre chose ?

Non, ce n'est pas du tout ça. C'est quand je suis arrivé à New York, il y avait déjà une exposition, et j'ai trouvé un milieu en pleine effervescence, avec beaucoup de challenges, de discussions. Je me suis cru dans le Paris d'avant la guerre de 14 dont je lisais la vie intellectuelle et artistique. Et je me suis dit : c'est là que ça se passe, c'est là que je veux être. Mais les trois pré-Pop artistes, je les ai rencontrés à Paris.

Et vous parliez l'anglais ?

Je parlais très mal l'anglais. Ils parlaient tous un peu le français. On se débrouillait. Et même, c'est Rauschenberg qui m'a donné à Paris quelques leçons d'anglais pour passer l'examen, quand j'essayais d'avoir à un *Ford Grant* (une bourse) pour aller aux Etats-Unis – il avait alors une exposition chez Cordier.

Donc, en 1961, vous avez vu toutes les expositions, Johns, Rauschenberg, la performance à l'Ambassade américaine...

Oui, tout ça.

Vous avez participé à l'exposition Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York. Est-ce que vous en avez des souvenirs ? Avez-vous rencontré des gens à cette occasion ?

Oui, j'y ai participé, mais je ne m'en rappelle plus.

Il y a eu peu d'échos, non ?

Oh ! il y a eu quelques échos, quand même.

Vous étiez reconnu, à cette époque, à Paris ?

Pas du tout ! Vous savez quand j'ai été reconnu à Paris ? Quand j'ai signé un contrat avec Sidney Janis à New York. A ce moment-là, tout le monde en Europe s'est intéressé à moi à Paris. C'était en juin 62.

Et ça vous intéressait, ce rapprochement avec les néo-dadas ?

Ça ne me dérange pas. Ayant subi les influences à la fois de Kurt Schwitters, de Marcel Duchamp et de Man Ray, ça serait idiot de le refuser, c'est quand même dada.

Pour vous, ils sont plus proches de dada que du surréalisme ?

Oui. Moi, je suis proche des surréalistes seulement quand je donne des titres aux œuvres. Je fais un jeu littéraire qui est très surréaliste.

Dans ses œuvres du début, vous jugez Johns plutôt proche de la tendance dadaïste ou surréaliste ?

Quand on pense, par exemple, à des œuvres célèbres qui sont les cibles avec les casiers où il y a des mâchoires en plâtre, des yeux, etc., elles sont plus surréalistes et moins objets trouvés. Et le changement de qualité d'un drapeau, qui devient d'autres couleurs, gris, par exemple, tout ça est plus une attitude surréaliste qu'une appropriation néo-dadaïste.

– Pour moi, je n'ai pas beaucoup de choses à vous dire sur Jasper Johns.

Est-ce que vous pensez qu'il y a d'autres artistes français qui ont pu être plus intéressés par Johns ?

Certainement Martial Raysse. Martial Raysse a fait le voyage très tôt aux Etats-Unis, et son style a changé au moment même où il a fait ce voyage. Je crois que c'était en fin 61, et là on quitte les boîtes avec des choses dedans, et il est devenu le seul Pop artiste français avec quelque chose à dire.

Et vous pensez que c'est Jasper Johns qui...

Ah ! non, il ne faut pas tout mettre sur Jasper Johns. Mais il l'a connu. Jasper Johns n'a pas eu beaucoup d'influence sur les Français. On pourrait plutôt chercher son influence chez des artistes comme Rouan, qui font un travail sur la surface, très fin, à l'encaustique, etc. Mais il y a très peu d'influence sur les autres artistes français. Moi, je verrais Rouan presque comme un parent lointain de Johns.

BEN

Lettre envoyée par télécopie, le 9 juillet 1997, en réponse à notre demande d'entretien.

a date : 9/7/97

bonjour patricia

voici quelques brides de réponses a votre lettre

difficile puisque je perds la mémoire

ceci dit je me souviens
que c'est arman qui en 59 ou 60
a Nice ma'parlé le premier de jasper jhons
dont j'avais vu juste une photo
dans une revue avant je me souvient plus la quelle

j'en fut relativement affecte me disant
merde alors il as fait ce truc avant toi
ou fait ce truc en même temps que moi

a date : 9/7/97

mes toiles
coca cola date de
et
bar restaurant date de
et
wc

mais déjà je les critiquais dans ma tête

je les trouvaient
pas assez libre
décidant
que ce sont la que des
ready made d'enseigne
donc des reproductions et pas des créations

a date : 9/7/97

par contre dans mes premiers écritures
soleil
vie
liberté 1959
la mort
paix
il y a choix du texte donc décision
de
concepts sorti de mon imagination

ceci dit ces écritures étaient
des bois et panneaux cloues sur mon magasin pour étonner les
passants et attirer la clientèle
mais

a date : 9/7/97

dont la mesure ou jetais jaloux des autres
klein rauchenberg arman et voulait leur dire merde
que je les considère aussi comme des oeuvres d'art

maintenant chère Patricia pour poursuivre et étudier
l'impact
de jasper sur moi
il me faut en même temps étudier l'impact
de BEN sur le corps de Patricia
je considérerai donc comme un grand privilège
de répondre avec plaisir
a vos questions au lit
avec ou sans magnétophone camera

DANIEL BUREN³

Je vous avais vu, je ne sais pas si vous vous souvenez, au Centre Pompidou il y a à peu près six mois, et vous m'avez dit que vous détestiez l'œuvre de Jasper Johns...

Oui ! (rires)

...Donc, si je vous appelle aujourd'hui, ce n'est pas pour savoir si vous l'aimez ou pas, mais pour savoir comment vous l'avez connu, et à quelle époque exactement ?

Euh... Personnellement, je ne l'ai jamais connu.

Je veux dire son œuvre.

En 58 ou 59⁴.

Il avait exposé quelle œuvre, vous vous souvenez ?

Il avait exposé un drapeau américain.

Et vous l'aviez vu seul, ou accompagné ? C'est-à-dire, quelqu'un vous a mis le doigt dessus, ou vous l'avez vu et, tout de suite, ça vous a frappé ?

Non, non, ça ne m'a pas frappé du tout. J'ai une bonne mémoire, mais ça ne fait pas partie des choses qui m'ont à l'époque tellement intéressé.

Et qu'est-ce que vous en avez pensé ?

Ah ! A l'époque, rien.

C'est-à-dire ?

Rien. J'ai vu, comme Rauschenberg, comme ces gens-là... Ce qui m'avait intéressé à l'époque, c'était surtout Hains et Villeglé... que je continue à penser pour cette époque – plus encore aujourd'hui qu'à ce moment-là – que c'était beaucoup plus intéressant que Rauschenberg et Jasper Johns.

Et pour quelle raison ?

Parce que c'était une nouvelle approche de la peinture, beaucoup plus radicale et forte que ce que faisait Jasper Johns. Pour moi, c'est un peintre – quand il est dans ses bons jours – très classique, qui n'apporte pas grand-chose de plus que Georges Braque, avec quarante ans de différence. Et ça, je dis encore pour ce qui est à mon avis intéressant, bien, dans son travail, comme les drapeaux par exemple, qui sont de belles peintures... Qui n'ont rien du tout, pour moi, d'intéressant dans la peinture. Avant lui, il y a Barnett Newman... C'est mille fois mieux, pour moi.

Et l'utilisation de la cire notamment, dans ses peintures, qu'est-ce que vous en pensez ?

Je vous dis, pas grand-chose, je ne suis pas tellement intéressé par cette cuisine. Si ça marche bien, très bien. Si ça devient quelque chose qu'on peut, sinon étudier, du moins se dire, ah ! tiens, c'est une façon de se servir de tel ou tel élément de façon brillante ou intelligente... Mais a priori, je pense qu'une technique, quelle qu'elle soit, n'a aucun intérêt.

³ Entretien téléphonique du 23 juillet 1997, enregistré sur magnétophone.

⁴ L'artiste pensait à la Première Biennale de Paris, datant de 1959, mais Johns n'y a pas participé. C'est donc probablement en 1958, à la Biennale de Venise, ou en 1959, à la première exposition individuelle à la Galerie Rive Droite, qu'il a vu l'œuvre de Johns pour la première fois. Son premier voyage à New York datant de 1957, il a également pu le voir à la toute première présentation de Johns, au cours de l'exposition collective *Sixteen Americans* au Jewish Museum, entre le 10 mars et le 28 avril 1957.

Donc, vous avez trouvé que c'était la continuation de ce qui se faisait avant, en fait, simplement, avec des motifs différents, qui ne changeaient rien à l'affaire, c'est ça ?

Entre autres, oui. Et encore, on parle là des choses qui sont, je dirais, plutôt très bien tenues dans un classicisme très connu, je veux dire. La peinture européenne a fait des peintures très, très proches de ça, dans tout le siècle.

Vous pensez à quelle peinture, exactement ?

Je pense que celui dont il se rapproche le plus, c'est – et encore, c'est lui faire beaucoup d'honneur –, c'est Braque : dans l'épaisseur, dans la façon de triturer la toile, etc. Surtout en ce qui concerne les drapeaux.

Et la simplicité des motifs, leur platitude, ça vous a frappé ?

Mais c'est toute l'histoire de l'art, ça ! On connaît ça par cœur, il y en a d'autres qui ont fait ça beaucoup mieux.

Vous pensez à qui ?

Je ne sais pas, moi, Cézanne, par exemple ! (*rires*) ...si vous voulez prendre un plus ancien. La simplicité du motif, c'est une chose récurrente dans le XX^e siècle. Qu'on s'appelle Matisse, ou qu'on s'appelle Cézanne, ou qu'on s'appelle... Et même Picasso, si on veut prendre vraiment tous les ténors. Je pense que même là, il y a pas d'innovation, à aucun niveau. Je veux dire que la suite du travail de Jasper Johns, si on prend les dix-quinze dernières années – je ne veux pas non plus exagérer, parce que c'est tellement évidemment nul... Si vous voulez, pour moi, Jasper Johns, vraiment, non seulement ce n'était pas très intéressant quand c'était de la bonne peinture – c'est devenu une œuvre véritablement insupportable. J'ai vu la rétrospective à New York, c'est ni fait ni à faire, c'est une espèce de patchwork de fausse littérature, de mélange d'objets... On ne sait même pas de quoi il parle ! C'est une chose qui vient, en partie je pense, sur une volonté des Américains de se trouver un père ! Et Jasper Johns, c'est un des pères qu'ils se trouvent dans le classicisme ! Puisqu'ils n'en ont pas, il faut bien s'en trouver !

Vous m'aviez dit que vous préféreriez Rauschenberg...

Oui, je pense que Rauschenberg est un artiste plus intéressant que Jasper Johns.

Oui, pour quelle raison ?

Parce qu'il y a plus d'invention – il y en a eu plus, en tout cas ; c'est moins directement littéraire, c'est plus directement un travail sur la peinture, sur l'espace... Bon, je ne suis pas un fanatique de Rauschenberg. Mais si on les amène, comme toujours, en parallèle, je trouve que Rauschenberg est – et aujourd'hui, c'est encore plus éclatant – Rauschenberg est dix fois plus vivant que Jasper Johns. Pour moi, c'est un zombie, Jasper Johns. Dans la peinture.

Et vous voyez un artiste français qui se serait rapproché de ce qu'il faisait, dans les années soixante ?

Non.

Et vous aviez des amis avec qui vous discutiez, de ce que vous pensiez, justement, de Johns, de Rauschenberg...

Oui, enfin, moi, c'est pas la peinture américaine que j'ai beaucoup aimée et regardée, c'est jamais celle-là qui m'a intéressé.

Laquelle vous intéressait ?

Oh ! C'est plein d'autres choses, c'est Pollock, c'est Kelly, c'est Barnett Newman, c'est Ad Reinhardt... c'est pas du tout ces gens-là.

Et à l'époque, vous vous souvenez avoir eu des conversations avec des critiques ou des amis artistes, sur ce sujet ?

Ah ! oui, assez souvent, surtout les Américains. En Europe, Jasper Johns, sauf d'être une figure de l'art et évidemment une figure du marché de l'art, n'a pas un grand intérêt ; je ne connais pas d'artiste qui se réfère à Johns en Europe. Je ne vois pas qui, dans les textes – mais évidemment, je ne connais pas tout ce qu'on dit – mais je ne vois surtout pas dans les œuvres, que je connais sans doute mieux que ce que chacun a pu dire, de choses qu'on pourrait mettre dans une lignée ou une influence directe de Rauschenberg et en tout cas de Johns en Europe. En revanche, en Amérique, évidemment, il est une figure, il a une réputation qui m'a souvent étonné : par rapport à des gens que je connais bien, et qui défendaient toujours son travail quand, moi, j'attaquais presque toujours son travail.

Vous pensez à quels artistes américains ?

A l'époque où j'en parlais... Parce que ça fait quand même des décennies que je n'aime pas ! Vous me faites me rappeler de choses qui ne sont pas dans mon esprit du tout. Dans les années soixante, il m'est arrivé d'en parler avec des gens aussi différents que Weiner ou Sol LeWitt, Carl Andre... et d'autres, qui généralement étaient toujours très favorables voire très défensifs vis-à-vis de ce que représentait pour eux Jasper Johns. Et ça m'a souvent étonné – quand j'ai compris finalement que ce qu'ils défendaient, c'était une espèce de père spirituel.

Et de quel point de vue, un père spirituel ?

Eh ! bien, le grand artiste classique qu'ils n'ont pas ! Justement ! De montrer qu'il existe aux Etats-Unis des artistes classiques comparables à ce qu'a pu être un certain type de peinture européen.

Pourquoi plus classique que Newman, ou Pollock, ou... enfin, ceux qui vous intéressaient plus ?

Ah ! ça, je ne sais pas, sauf que... Non, tout ce que je vois là-dessus, ce serait des interprétations, je ne connais pas la raison profonde. Ça m'a surpris, c'est tout ce que je peux dire. Je ne dis pas que Jasper Johns est considéré comme moins que rien en Europe, mais je pense qu'en Europe il est plus considéré de façon critique. En Amérique, Jasper Johns, c'est même pas possible de préférer une critique : vous faites le crime de lèse-majesté. En Europe, ça fait partie peut-être de l'esprit culturel traditionnel européen, mais on peut en tout cas discuter, et il y a beaucoup de gens qui sont de mon avis. C'est-à-dire que c'est pas regardable.

Vous pensez à quelles personnes ?

Oh ! Mais plein de gens ! Il n'y a plus beaucoup de gens qui ont vu la dernière exposition à New York ; dans les Européens que je connais qui ont pu voir ça, ils avaient tous le même constat : c'est un artiste de très mauvaise qualité, en tout cas pour les vingt dernières années de son travail.

Et qu'est-ce que vous pensiez à l'époque des rapprochements de Restany avec les Nouveaux Réalistes ? Au début des années soixante, ils ont fait une exposition commune...

Ah ! Parce que c'était un mélange entre le Nouveau Réalisme et ce qui s'appelait le Pop Art.

Qu'est-ce que vous en pensiez à l'époque ? Vous trouviez ça pertinent de les rapprocher ?

J'ai du mal à vous répondre, c'est pas des choses qui m'intéressent, ça. Ça m'a intéressé quand j'avais vingt ans, et trente ans plus tard, ça m'intéresse plutôt moins ! Même le Pop Art ne m'intéresse pas beaucoup... Si, ça m'intéresse sur un plan de connaissance, mais à partir de là, si je dois véritablement, sinon m'inspirer, du moins réfléchir sur ce que la

peinture et l'art en général, peuvent apporter, ce n'est pas du tout vers ça que je vais mettre mon intérêt profond.

Et vous n'alliez pas à l'époque aux expositions de Sonnabend, ou de Daniel Cordier, ou de la Galerie Rive Droite ?

Si, si.

Si ? Vous les avez toutes vues ?

Oui, presque toutes. Même avant Sonnabend, il y avait une galerie, dans le même espace que Sonnabend, la Galerie Lawrence, qui présentait tous les Américains. Il y avait Stella, Bishop – Stella, à l'époque où il faisait des choses assez intéressantes, et là, il était montré à Paris. Jasper Johns n'a jamais exposé chez Sonnabend.

Si, si ! En 1962.

Ah ! Vous êtes sûre ?

Ah ! oui, oui. Une fois⁵, et deux fois à la Galerie Rive Droite de Jean Larcade. Parce que Jasper Johns était fâché à mort avec Sonnabend.

Ah ! Peut-être plus tard, alors. Je ne savais pas cette histoire.

C'étaient sans doute des œuvres qui venaient de chez Castelli, mais je ne pense pas que c'est lui qui a fait l'exposition, parce qu'il n'a jamais accepté Sonnabend.

C'était la première exposition de Sonnabend à Paris, à la fin 62.

Oui, donc ça devait être des choses qui venaient directement de chez Castelli, et ensuite il n'a jamais voulu mettre les pieds dans cet endroit.

Vous savez pourquoi ?

Ah ! ça, je ne sais pas ! Il n'a jamais voulu exposer chez Sonnabend. C'est de notoriété publique.

Donc, vous voyiez les expositions, ça ne vous intéressait pas... Vous en discutiez quand même avec des critiques... ou pas ?

Vous savez, les critiques, je ne les connais pas, moi. Je connaissais tout le monde, parce que je les lisais dans le journal. En 67, j'en ai rencontré quelques-uns, comme Otto Hahn ou Restany... Aujourd'hui, Restany, je le croise de temps en temps, à droite et à gauche dans le monde, parce que c'est un des rares qui bouge ; mais je n'ai pas de rapports avec eux.

Donc, ça ne vous intéressait pas, les articles qu'il écrivait à l'époque ?

Mais, non. Je ne les ai pas tous lus. Et c'était une ligne qui ne m'a jamais intéressé.

Et même la performance que Johns avait faite en 61, à l'Ambassade américaine... Vous y êtes allé ?

Non, je n'ai pas vu ça.

Et ça vous intéressait, le rapprochement de Cage, Cunningham, Rauschenberg et Johns ?

Ah ! oui. Je ne crois pas que j'ai vu des choses où il y avait un apport de Jasper Johns. Mais j'ai vu celle avec Rauschenberg. Non, mais ça, je ne nie pas l'intérêt de l'effervescence qu'il y avait là. Vous me parlez de Jasper Johns comme peintre... S'il a fait

⁵ En réalité, Johns a également fait partie de deux expositions collectives chez Sonnabend, en 1966.

des incursions, comme ça, dans d'autres domaines – que je n'ai même pas vus, alors je ne peux pas en juger – mais je ne globalise pas tout. Je suis tout à fait près à reconnaître que, même si je trouve ça très banal, une certaine peinture comme celle des drapeaux et autres, est pour moi d'une qualité certaine. Celle qu'il fait récemment, je ne vois même pas de quoi il parle, je trouve ça absolument nul et non avenu.

Et quelles qualités vous trouvez, particulièrement, dans les Drapeaux ?

Il y a des qualités plastiques indéniables. C'est de la peinture traditionnelle, qui n'innove pas, mais qui est... Comment dire ? Ce qui me gêne, moi, c'est le drapeau américain ! Mais à part ça, la manière dont c'est peint est évidemment classiquement réussi. Je crois que la seule chose qui m'intéresserait éventuellement plus dans ce qu'il a fait, c'est les *prints*, avec par exemple les chiffres, des choses comme ça, en noir et blanc. Je trouve ça beaucoup plus fort, parce que, quand vous parlez d'objets banals chez Jasper Johns, ça, c'est de la littérature. Je ne vois pas en quoi le drapeau américain est banal. Le drapeau américain, c'est d'une force pas possible, c'est un symbole... Si les Américains ont choisi ce drapeau, fait par Jasper Johns, comme l'une de leurs grandes vedettes, c'est pas pour rien non plus !

Enfin il y a les deux côtés, parce que Johns a aussi été critiqué par certains, qui disaient que c'était un sacrilège que de traiter le drapeau national avec des collages...

Oui, enfin ça, c'est le discours, dans un premier temps, d'aveugle. Il est bien évident que dans l'histoire de l'art récent, c'est devenu l'apanage de l'Amérique. Et pourquoi ? Parce qu'évidemment, c'est un drapeau, et puis quel drapeau ! A la limite, il est même dans certaines œuvres mis en profondeur, multiplié à l'infini... on joue là avec quelque chose qui est tout sauf neutre. Donc, quand vous parlez d'objets banals, simples, etc, j'accepte qu'ils soient simples, mais qu'ils soient banals et neutres, non, pas du tout. Il n'y a pas moins neutre qu'un drapeau national !

Et les chiffres et les cibles ?

Les chiffres et les cibles, c'était déjà beaucoup plus neutre. C'est d'ailleurs sans doute pour ça que je préfère les chiffres... La façon dont il a traité les chiffres me semble plus fort, dans la même époque, plus intéressant d'ailleurs que les drapeaux. Parce que les drapeaux sont parfois de belles peintures classiques, qui n'apportent pas grand-chose à la peinture mais qui sont indéniablement réussis, au sens plastique du terme. Ceci dit, ce qu'elles disent... Moi, je serais assez critique sur ce qu'elles disent. Elles disent... « Amérique avant tout » ! On domine le monde, et on domine la peinture. C'est pour ça que, à partir de cette image-là, on peut très bien comprendre l'intérêt que les Américains ont à dire que cette peinture est absolument extraordinaire.

Que pensiez-vous des relations qui ont été faites entre Johns et Duchamp par la critique ? Est-ce que vous vous en rendiez compte à l'époque ?

Ah ! C'est eux qui ont remis – qui n'ont pas remis, d'ailleurs, qui ont mis, parce qu'il n'y avait jamais été – qui ont mis Duchamp à la mode. Et c'est ce moment-là de l'histoire de l'art qui a mis au premier plan John Cage, Rauschenberg, et immédiatement après Warhol, etc. Qui ont remis, mis à l'honneur Marcel Duchamp qui, jusque-là, était un illustre inconnu. C'est même le cas le plus sûr de pouvoir employer « inconnu » et « illustre » en même temps.

Qu'est-ce que vous en pensez, de cette réapparition de Duchamp ?

Ah ! là, vous allez m'entraîner très loin ! Je pense que c'est un désastre... (*rires*) ...si vous voulez mon opinion ! Ce sera plus facile de dire ça, que de rentrer dans trois heures de discussion ! Tout le monde s'en est servi, et je crois que depuis ce temps-là, tout le monde continue de s'en servir. A tort et à travers. J'ai rien contre le fait qu'on ait pu remettre la lecture de Duchamp à l'ordre du jour, parce que c'est effectivement en 58 ou 55 qu'une nouvelle génération d'artistes a commencé à s'intéresser à Duchamp, qui

n'intéressait que des gens de son époque et ses amis – qui étaient à peu près tous les artistes qui existaient... Le fait que certains aient regardé avec des yeux nouveaux son œuvre, certainement que ça, c'est très intéressant, et c'est le meilleur apport qu'ils aient pu faire à l'histoire de l'art. Après, ce qu'on a fait de ça, ce qu'on a pris chez Duchamp, et ce qu'est devenu Duchamp, c'est une autre histoire. Donc, je dirais que le fait qu'ils aient regardé et remis en actualité une œuvre comme celle de Duchamp, qui vaut vraiment la peine d'être en actualité, même si on peut la critiquer, est ce qu'ils ont fait de plus positif.

Qu'est-ce que vous trouviez de proche de Duchamp, chez Johns ?

Oh ! Rien, parce que je trouve que c'est de l'illustration.

De l'illustration... de Duchamp, ou... ?

Oui, dans les premiers travaux, on sent très, très bien l'influence de Duchamp, oui.

Vous pensez aux Drapeaux, ou...

Non, pas tellement, mais les sculptures, par exemple, les empreintes d'ampoule, tout ça... On voit là très bien l'influence, revue et corrigée, bien sûr, mais, à mon avis, c'est là que l'influence immédiate apparaît. Aussi dans l'idée des collages – pas de papier mais des collages d'une bouteille dans un tableau, des choses comme ça. Des ready-made, quoi.

Oui. Et ça ne vous intéressait toujours pas ?

Non, mais, moi je n'aime pas le ready-made, non plus ! Je suis très critique sur toute la partie ready-made de Duchamp.

LOUIS CANE⁶

Je suis arrivé à Paris en 1964.

Et comment l'avez-vous connu ?

Je l'ai connu en 1968 ou 1970, par des livres. Je lisais des revues. On s'était intéressé à ça, avec le groupe Supports-Surfaces.

Comment avez-vous perçu l'œuvre de Johns, par rapport à celle de Rauschenberg ou au Pop Art ?

Il est évident que Johns est plus « peintre » que Rauschenberg. L'évolution le montre, parce que ce qu'il fait maintenant, c'est assez classique.

Et à l'époque, vous en pensiez quoi ?

A l'époque, c'était surtout le Pop Art.

Johns vous intéressait dans quelle mesure ?

C'était un geste pictural assez intéressant, avec un coup de pinceau classique ; c'était bien, c'était intéressant. La facture était très cézannienne, pour moi, ça m'intéressait. C'était du Cézanne agrandi, il me semble, oui.

Et les motifs, ou l'inclusion des objets ?

Ça, ça ne m'intéresse pas. L'inclusion des objets, à mon avis, c'est une scorie surréaliste qui n'est pas intéressante.

Pensez-vous qu'il a intéressé des artistes français ?

Oui, moi, j'ai fait des tableaux qui s'appellent *Hello, Johns*, qui sont un peu comme les siens. Il y a sept ou dix ans. Ça rappelle un peu ses coups de pinceau, dans la carte d'Amérique.

Donc, vous vous êtes plus intéressé à son œuvre récemment, que dans les années soixante ?

Je m'y intéresse depuis les années soixante-cinq, soixante-dix, quand même. Dans les années soixante, j'avais dix-sept ans, je ne connaissais pas.

⁶ Entretien téléphonique du 8 septembre 1997, enregistré sur magnétophone.

DANIEL DEZEUZE⁷

J'aimerais savoir à quel moment vous avez connu son œuvre, c'est-à-dire si vous vous souvenez de la première exposition, ou la première fois que vous en avez entendu parler ?

J'ai connu son œuvre dans les années soixante. J'étais à New York en 65, donc j'ai vu des œuvres de Jasper Johns, à ce moment-là.

D'accord. Pas avant, à Paris, dans les expositions personnelles qu'il avaient eues ?

Non, c'est à New York, en 65. Depuis plus de trois ans je vivais à l'étranger et ne fréquentais pas Paris.

Et c'était chez Castelli, j'imagine ? Ou au Musée d'art moderne... ?

Je ne m'en souviens plus très bien. Ça remonte à pas mal de temps. C'était au MoMA, il me semble.

Et vous en aviez entendu parler par un critique, auparavant, ou bien c'est sur place, à New York, que vous...

Certainement, je devais connaître des ouvrages sur le Pop Art où il était cité, certainement, mais, le contact avec son œuvre, c'est à ce moment et à cet endroit.

D'accord. Vous aviez eu des discussions à ce sujet, auparavant en France, vous vous souvenez ?

Non. Aucune.

Et qu'est-ce que vous avez ressenti, donc, la première fois que vous l'avez vu, en vrai ?

Ce qui m'intéressait particulièrement, ça a été ce moment où il a fait un travail à la cire.

C'est-à-dire les premiers tableaux de drapeaux, les cibles...

Les lettres, les lettrages, plutôt.

Oui. Et les chiffres ?

Les chiffres, aussi.

Les chiffres, particulièrement ?

Non, non, tous les travaux à la cire.

Et juste pour la technique, ou également pour les motifs que ça représentait ?

Je veux dire, pour l'ensemble des choses, enfin, en tant qu'acte pictural.

Oui, c'est-à-dire ?

C'est-à-dire une qualité de peinture, qui était tout à fait nouvelle. Je ne la connaissais pas avant, je n'avais pas vu ce travail à la cire. « A l'encaustique », comme disent les Américains.

Et ça vous a fait changer quelque chose, dans vos préoccupations, ou est-ce que ça vous a intrigué... Comment vous avez réagi ?

Ça m'a profondément séduit. Mais, aussi, il y avait d'autres choses que j'ai vues, avec l'introduction des objets... C'est ça qui a été beaucoup plus important, mais à ce

⁷ Entretien téléphonique du 30 juillet 1997, enregistré avec un magnétophone, puis revu et corrigé par l'artiste.

moment-là je préférerais la façon de Jim Dine de travailler avec des objets. Je pense que Jim Dine est allé beaucoup plus loin, exactement au même moment.

Allé plus loin, dans quel sens ?

Allé plus loin dans la question de l'introduction d'un objet, d'un ready-made, pour ainsi dire, dans la peinture. Dans le cadre du tableau.

Donc vous trouviez Jim Dine plus près de la problématique du ready-made de Duchamp, que Johns ?

Oui. Je trouvais plus « bavard » le travail de Johns.

Et vous trouviez qu'il parlait beaucoup de... quoi ?

De beaucoup trop de choses, justement. Des objets, de la couleur, des formes, des contre-formes... Non, non, je préférerais beaucoup mieux son travail « à l'encaustique », je reviens là-dessus.

D'accord. Et à l'époque, vous aviez visité New York seul, ou avec des amis artistes ? Vous vous souvenez d'en avoir discuté ?

Je revenais du Mexique, j'étais seul, je n'en ai pas discuté beaucoup.

Et après, non plus ? Jusqu'à la fin des années soixante, vous n'avez pas eu l'occasion d'échanger, de partager vos idées ?

Non, parce que dans mon entourage, personne ne s'y intéressait. Je parle de mon entourage immédiat. C'était quand même déjà les années 65, c'était déjà la plénitude du Pop Art, et, pour ainsi dire, sa fin.

Oui. Donc, ça vous semblait loin, vous voulez dire ? Ça vous semblait être précurseur, mais pas...

Mais pour les Français, c'était très intéressant, parce qu'il était aux sources de quelque chose qui était le Pop Art. Mais, déjà, disons, le Pop Art, était une chose agréée, entrée dans les musées. En Amérique, sûrement. Après, j'ai habité à Toronto, où le Musée avait fait des achats très importants, justement, des artistes de cette génération. Ça m'a permis de voir des travaux assez intéressants.

Et à Paris, vous trouviez que c'était bien représenté, le Pop Art ? Vous aviez le sentiment que c'était institutionnalisé, déjà ?

Non, non. Il y avait aussi toute l'affaire du Nouveau Réalisme. Je ne fréquentais pas beaucoup Paris... Comme je vous le disais, je ne vivais pas en France à l'époque.

Oui, parce que la dernière exposition Johns s'est passée chez Sonnabend en 62. C'était peut-être un peu trop tôt ?

Effectivement, je n'étais pas là.

Vous êtes revenu à Paris dans les années soixante-dix ?

Oui, je suis revenu en 67. En ce qui concerne Jasper Johns, finalement, c'est un coloriste, il faut le voir ainsi. C'est un coloriste, plus que Rauschenberg, plus que Jim Dine. Mais il y a quand même un côté, dans la couleur, qui n'est pas toujours juste. Le rapport entre les objets, la couleur, le mouvement, n'est pas toujours juste. Je considère que c'est un excellent peintre. Mais je crois qu'on l'a beaucoup surestimé, aussi.

En France, notamment, vous pensez ?

Oui, en France, on en a fait une espèce de Superman de la peinture. Je crois qu'il faut voir qu'à la même époque il y avait des gens qui travaillaient – je reviens sur Jim Dine, parce que Jim Dine a eu une époque Pop Art très belle et très profonde. Et je regrette

qu'on n'en parle jamais ; tout simplement parce qu'il a changé, il a évolué selon des critères inattendus.

Et vous avez changé d'avis sur Johns, au cours de sa carrière ? Parce qu'il a lui-même également relativement évolué, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, après ?

Je me souviens avoir vu sa rétrospective à Cologne, dans les années soixante-dix. J'ai été comme tout le monde déçu par ses derniers travaux. Comme s'il y avait eu une chute brutale, que beaucoup d'amateurs ou d'autres artistes ont constaté, dans l'œuvre de Johns.

Et avez-vous connu des amis artistes, qui, eux, se revendiquaient davantage de l'influence de Johns, ou pas ? A l'époque ?

Je crois qu'il y avait un ensemble qui était le courant Pop Art, avec un arrière-plan Duchamp. Mais je crois que peut-être les gens étaient plus sensibles, finalement, à l'influence duchampienne, qu'à l'aspect pictural de ce genre de travaux.

Contrairement à vous, donc ? Parce que vous, vous m'avez parlé plutôt de votre attirance pour la présence de la peinture, et pas pour tout l'esprit de dérision...

Ah ! si, tout m'intéressait. Vous m'avez demandé, finalement, quelle était ma première rencontre de l'œuvre de Jasper Johns... Je vous dis, ma première rencontre, dans les années 65, c'est les œuvres « à l'encaustique ». Bon, c'est les circonstances qui ont fait que ce soit ça. Mais la notion d'objet, telle qu'elle est triturée par le Pop Art, est intéressante. et m'a certainement influencé. A cette époque-là, je pense que la notion de peinture, chez ces artistes, n'était pas perceptible par le public, par les amateurs, qui penchaient plutôt sur le côté vraiment Pop Art, c'est-à-dire les éléments, les collages, les assemblages, ou les objets.

Etiez-vous de ces gens qui considéraient Johns comme un pop artiste avant de le voir comme un peintre ?

Ah ! non, je crois que je voyais les deux.

Et ça vous intéressait, Duchamp, justement ?

Oui, évidemment.

Qu'est-ce que vous trouviez de duchampien chez lui ?

Tout simplement l'introduction de l'objet, c'est une chose assez violente, dans son travail, comme sa gestualité héritée de Pollock. Mais l'objet duchampien lui a permis de prendre de la distance avec le monde pictural de la génération précédente. Sans pour cela renier l'action *painting*.

Tous ces gens-là prouvaient que, finalement, l'influence de Duchamp était vivante. D'ailleurs, ils s'en réclamaient dans leurs interviews. C'était pour eux un artiste de base – même s'ils aimaient la térébenthine !

SIMON HANTAI⁸

Les années vingt-trente redeviennent aujourd'hui d'actualité, on le constate partout, aux Etats-Unis et en France. Duchamp est partout. A la fin des années quarante, l'intérêt était porté à la peinture post-cubiste, ça ne m'intéressait pas beaucoup. Pollock, Newman ont réglé la question. Les ciseaux de Matisse et le bâton trempé de Pollock, voilà qui pose problème à la peinture. Les ciseaux crée une uniformisation d'éléments qui étaient déparés auparavant : la ligne, la forme, la couleur. Pollock est en rupture avec Masson.

Johns n'a pas compris ça. Il peint comme avant : des petits pinceaux joliment peints – il se complaît dans des jolieses de cire. Il prend un cadre, des cibles, des drapeaux, et là-dessus il peint. Pourquoi a-t-il utilisé le bronze, pour ses sculptures ? C'est un artiste plus bricoleur, plus cultivé que les surréalistes.

On se demande pourquoi Duchamp a aimé. Il avait une certaine complaisance sur lui-même, vers la fin... Breton aussi a aimé l'exposition Rauschenberg, et celle de Johns. Il a applaudi en 61 l'exposition chez Cordier, dans les journaux.⁹

⁸ Entretien au domicile-atelier de l'artiste, le 26 septembre 1997, recopié d'après des notes.

⁹ Nous n'avons pas trouvé, malheureusement, trace de quelconque épanchement de Breton au sujet de Johns ou de Rauschenberg.

JOEL KERMARREC¹⁰

L'historique, en ce qui me concerne, c'est celui d'avoir débarqué en France, à Paris vers 58. Avec donc ce qu'on pourrait appeler la connaissance de la peinture américaine type Plan Marshall. C'est-à-dire les abstraits lyriques à travers des collectionneurs belges et flamands – ou liégeois d'abord car c'était la frange du pays le plus riche en Belgique – liégeois et flamands. Quelques collectionneurs flamands qui... J'ai donc débarqué ici fin 50 dans un pays où, par exemple, ça rigolait à pleins tubes dans les écoles d'art et dans le milieu lorsqu'on parlait de Magritte. Il y avait une petite frange, du côté de ma famille, c'est à dire de mon oncle, dans le milieu Ernst, Matta et tout ça – Magritte, on n'en rigolait pas. Mais c'était un microcosme, c'était vraiment le micro-milieu dans la peinture française.

Vous faisiez partie d'un milieu de peintres ?

Oui, disons plutôt décorateurs de théâtre, membres de l'Institut ... et peintres. Génial ! C'était Félix Labisse, pour ses origines, son implantation belge. Ça me vient plus de par là, vous voyez ? C'est un peu comme maintenant les musées français où on retrouve les situationnistes. C'est pas très loin non plus. Par situationniste il faut entendre la fin du surréalisme belge. C'est à dire tant ce qu'on a pu appeler le surréalisme en Hainaut que des types comme Mariën, par exemple, Scutenaire, Magritte, évidemment, qui étaient considérés par Breton et sa clique, et Alechinsky aussi, quoiqu'Alechinsky a toujours servi de trait d'union à ce moment-là. Pierre était assez rigolo pour le faire. Mon oncle était très ami de ces hommes. Quand je parle de situationnisme, on peut plutôt dire, et ça me fait toujours rire, le surréalisme belge des années cinquante. C'est à dire ceux qui s'opposaient au surréalisme mondain, disaient-ils, parisien. Tant Breton que Ernst, tous ceux qui commençait à faire à la fin de leur vie carrière. Oui, ça commençait à valoir un peu d'argent. Quoique Ernst pas trop, on pouvait en avoir un à Francs constants à deux mille, trois mille balles, quoi. Etonnant, non ? Même les Magritte, ils ne valaient pas un clou.

Donc, c'est un peu dans ce magma-là que Johns a pu m'intéresser. Non pas pour l'engagement post-Dada ou néo-Dada, comme ils étaient appelés à l'époque – Rauschenberg, Johns et Twombly, mais plutôt pour le rapport de la langue à l'image, le rapport de l'objet à son image et plus tard, lorsque Johns a fait des empreintes de corps.

Qu'est-ce qui vous intéressait dans ses réponses ?

Le rapport au modèle. Le rapport de l'objet à son image, et donc c'est là que devrait se situer ce que les universitaires pédants appellent l'*ekphrasis*. C'est-à-dire qu'est-ce qui précède, de la langue à l'image ou de l'image à la langue. Et c'est une des choses pour moi qui chez les surréalistes – j'en parle sans la connotation mondaine et crétinisante qui a existé à ce moment-là – tant chez Miró, Ernst et Magritte. Miró et Ernst pour les structures d'images qui faisaient déraiser la langue et le texte qui pouvait revenir. Quant à Magritte évidemment pour le texte et surtout l'image et la facture. Mais aussi chez Magritte certaines photos qu'on a ultérieurement montrées... en mettant un miroir devant et des conneries comme ça – la mise en abyme de l'image.

Voilà. Johns est venu se greffer dessus, c'est à dire ses premières images « pop » vers la fin des années soixante, qui vers 60 étaient appelées pop. Il était passé de la classification néo-Dada aux pop artistes. La première question que je me suis posé c'était : comment peut-on utiliser une taxinomie où on fout dedans un Lichtenstein, Rosenquist, Jasper Johns, Wesselmann et Rauschenberg ? Je ne comprenais pas très bien. Ça me dépassait un peu. La haine commençait à apparaître pour moi de ce que j'ai appelé les « écrivains », c'est-à-dire ceux qui écrivent.

¹⁰ Entretien réalisé à l'atelier de l'artiste, le 12 septembre 1997, enregistré sur magnétophone.

Lesquels ?

Que ce soit disons les Américains faisant carrière sur un amalgame joyeux à travers une notion socialisante de l'art, où on va récupérer quelques graphistes sortis de la pub : Wesselmann, Rosenquist, Warhol. Et puis les autres sont extrêmement importants pour l'introduction d'une certaine technique dans ce qu'on appelle LA peinture. Rauschenberg et Johns étant toujours accrochés à une certaine gestualité indexée par une matière peinte lourde et pesante. Ses cires, à Johns, même si elles sont devenues ironiques, restent ce qu'on peut appeler de la bonne croûte. Pour revenir à Johns, c'est le rapport aux objets. Par exemple dans les années mi-cinquante ou fin cinquante, il a fait des objets en plomb, des lampes usuelles...

En bronze.

Oui, c'était d'abord plomb puis bronze, la matière ressemblait visuellement aux châteaux dans l'espace de Magritte, aux pommes en pierre et autres bidouilles. C'est ce que j'appelle l'aspect positiviste de Johns qui admirait cette peinture-là et le reprend dans la réalité pour vérifier. Il y a donc un problème du modèle, de la réalité d'un modèle à sa présentation. Il a fait pas mal de dessins autour de ces choses-là. Voilà ce qui m'intéressait chez Johns. Plus tardivement, au même moment où j'avais un ensemble de toiles qui s'appelaient *Ostende et le pantographe*, c'est à dire *Lieux de naissance et moyens de reproduction*, donc l'idée de modèle sous-jacente, il faisait *Corpse and Mirror*... C'est-à-dire ses structures, mais c'était l'idée de miroirs et de cadavres qui m'intéressait dans cette peinture-là.

C'était un peu plus tardif, non ?

C'est 73-75, par là, c'est ça. Ce sont celles de droite. (*montre des toiles accrochées au mur*) Vous avez un très beau livre fait là-dessus, il y a un certain temps maintenant.

Ses dernières toiles, ça ne m'intéresse plus du tout. Et là, l'influence de Magritte est évidente.

Ah oui ?

Sauf que c'est en jus et un peu bête.

Mais c'est un amalgame de tellement de références...

...proches de Magritte. J'ai le désavantage pour les peintres et l'avantage pour les littérateurs de pouvoir nommer des jonctions qui sont des jonctions intellectuelles, pas d'image à image. C'est plus l'esprit que les choses peintes qui m'intéresse. Si elles ne relèvent pas de ça, je ne vois pas à quoi elles servent. C'est de l'artisanat. Dans ses dernières toiles, il y a une sorte de légèreté peinte qui ne m'intéresse pas du tout. Ça doit être l'âge... Personnellement j'en suis resté aux années 70-80. Voilà. Et le début.

Vous avez vu son exposition récente ?

Non.

Donc, vous connaissiez ses dernières œuvres par les catalogues ?

Par des catalogues, par des marchands que je rencontrais à droite et à gauche. La dernière fois, c'était à la FIAC il y a trois-quatre ans, je crois. Je ne peux pas vous dire exactement. L'ennui d'avoir une bonne mémoire visuelle, c'est qu'on oublie en même temps les noms, les lieux et les dates. C'est un peu emmerdant, ça permet une synchronie, qui est bonne pour moi mais peut être pas pour être racontée.

Et, est-ce que vous vous souvenez à quelle époque vous avez connu ses œuvres par des marchands ? Ici ?

Non, en Belgique. Ça c'était donc dans les années 50. C'est un petit catalogue, « Jeunes artistes new-yorkais ».

Ah oui, l'exposition américaine, School of New York : Some Younger artists, en 1959 ?

Oui, avec Joan Mitchell comme jeune femme, et il y avait là-dedans Rauschenberg et Johns. Et le type à nom polonais, le sculpteur...

Johns n'était pas le premier à reprendre l'idée de l'empreinte du corps, mais Klein c'est un tout autre problème. Là, c'est carrément l'empreinte qui fait l'image, on rejoint la véronique et évidemment l'acheïropoiët. C'est-à-dire celui de la peinture non faite de main d'homme¹¹. C'est pour ça que « corps et miroir », ou « cadavres et miroir », de Johns (*Corpse and Mirror*, 1974), est aussi important, rentre dans cette tradition : l'impossibilité de... D'autant plus que c'est ce qu'on fait pour le cadavre : on remplit, et on peint. Donc c'est un peu cette permanence du rapport à ce qu'on doit – puisqu'on ne peut pas faire autre chose – peindre ; quel va être le modèle ; et comment le faire... Le « Ceci n'est pas une pipe » traverse l'œuvre de Johns.

A l'époque vous l'aviez vu chez des marchands belges, uniquement, vous ne l'aviez pas vu à Paris... En 1961, 1962...

Chez qui ?

D'abord chez Jean Larcade à la Galerie Rive Droite, en 59.

Oui, et il y avait Faubourg Saint Honoré un marchand d'Américains. C'était une galerie américaine qui montrait que des Américains, l'abstraction lyrique, là où j'ai vu les de Kooning, des choses comme ça.

La Galerie Lawrence ?

Non. Les marchands de l'époque ne voulaient pas entendre parler de ça et pourtant ... ils auraient pu en être très proches.

Votre marchand ?

C'était René-François Petit. Il m'achetait des petits trucs.

Vous souvenez-vous d'avoir vu ses expositions, ou des premières œuvres que vous avez découvertes ?

Les premières choses que j'ai pu voir en Belgique, ce sont des lettres, et ce qui m'avait intéressé, ce sont des amalgames qui peuvent apparaître comme incohérents, dès qu'on les dit, avec toute une tradition de la peinture de touche, quasi-impressionniste, mais qui arrivait là pour brouiller ce qui était un code normal, ce qui était l'abécédaire ou un ensemble de chiffres de un à je ne sais plus combien.

De 0 à 9.

De 0 à 9, et sa répétition, oui. Et là, c'était le plaisir de peindre qui prenait le dessus pour moi, avec toujours comment et que dois-je peindre. Cette question qui reste une façon de sortir de l'anecdote personnelle où Rauschenberg plongeait tout le temps, par contre. Ses affects par rapport au Vietnam, ces images qu'on recolle, qui étaient beaucoup plus sa façon de voir le monde, alors que Johns était toujours très loin, justement par le fait de prendre des codes rigides et de les déplacer par le plaisir de peindre – que je crains qu'il ait perdu dans la foulée. Que par contre de Kooning a retrouvé, à la fin de sa vie. Ou n'a pas quitté.

¹¹ Voir à ce propos Christine Buci-Glucksmann, « L'œil tautologique », in *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996, p. 76. L'auteur y développe cette idée de l'acheïropoiêtes en mentionnant les sculptures de 1960 que Johns nommait *Painted Bronze*.

Johns est pour moi un de ces peintres toujours mal classés, ou un de ces exemples qu'on classe à peu près n'importe où. Et il faut qu'il arrive à une taille marchande de façon à ce qu'on le prenne pour un individu.

Oui, c'est le peintre vivant le plus cher.

Quoique Delvaux vaut plus cher. Ça aussi c'est une aberration du marché.

Est-ce que vous avez d'autres souvenirs sur ces expositions à Paris ?

Non.

Vous vous souvenez du marchand en Belgique qui vous a montré le travail de Johns...

Non. Comme je vous disais tout à l'heure, c'est la mémoire visuelle des objets qui me reste et parfois même les noms... sauf Johns, oui, je m'en souviens.

Et les drapeaux, où est-ce que vous les avez vus ?

Je crois que les chiffres et les drapeaux, c'était en Belgique, et en France : j'ai dû en voir chez Sonnabend.

En 62, donc ?

C'est en 62, oui. C'est plutôt la réflexion à propos de l'œuvre de Johns qui m'a intéressé ; les lieux, où je les voyais, tout ça... non.

Vous étiez allé aux Salons de Mai, je pense...

Non seulement ça, mais je faisais partie du comité, à ce moment-là. Plus tardivement, j'en ai fait partie du comité. Quand j'ai quitté le Salon de Mai.

Vous y étiez en 1964 ?

Oui, j'y étais en 64. J'ai même eu le prix du salon. Je n'étais plus dans le comité à ce moment-là.

Et est-ce que vous avez vu Johns à Paris ? Quand il est venu...

J'ai des catalogues signés, donc il a bien fallu que je le rencontre. Mais où ? Je n'en sais rien.

Vous aviez des catalogues à l'époque ?

Ecoutez, j'ai un catalogue de Rauschenberg signé Rauschenberg, deux catalogues Johns, ou alors des catalogues généraux signés. Je ne les ai pas ici. Ils sont à la bibliothèque chez moi.

C'est peut-être à l'occasion de l'expo au Musée Guggenheim de certains français, je ne sais pas. Cette exposition, c'était *Amsterdam-Düsseldorf-Paris* qui avait été faite par une des admiratrices de Johns, Diane Waldman. elle était à l'époque l'adjointe de Messer, qui était le conservateur du Guggenheim à l'époque. C'était en 71, je crois. Je crois que je n'ai même pas le catalogue.

En 57 vous étiez en Belgique ?

Oui. Je faisais mes études en France. Mais, je retournais souvent en Belgique et à travers mon oncle et mon père et ma mère, je rencontrais pas mal de collectionneurs et des gens comme ça.

Les collectionneurs belges étaient en avance par rapport aux Français ?

Je ne sais pas si on peut dire en avance... Oui, les collectionneurs français ne s'intéressaient pas à ce moment-là à ces choses là. Quand je parle du Plan Marshall, ça n'est pas d'un anti-américanisme furieux, mais c'est réellement dans les fourgons du Plan Marshall que sont arrivés le cinéma – bien avant la guerre il y avait déjà un peu le jazz et le

cinéma mais après-guerre surtout –, le cinéma et la peinture, c'est à dire une production intellectuelle locale.

Est-ce que vous vous souvenez de quelques noms de collectionneurs belges ?

Si je vous dis Graindorge, je suis persuadé de faire une connerie parce que Graindorge c'était plus les surréalistes et ceux qui suivaient en termes de de correspondance...

Est-ce que vous savez pourquoi ils s'intéressaient aux Américains ?

Une fois de plus, ce n'étaient pas les Américains qui nous intéressaient, c'était un certain esprit néo-Dada. A travers une revue que vous connaissez peut-être, je ne sais pas si on en parle, je ne crois pas, mais Broodthaers était déjà dans le coup. Cette revue s'appelle *Les lèvres nues*. Vous avez un facsimilé chez Jean-Michel Place, je crois, de cet ensemble de revue. Debord y écrivait. Broodthaers est dans le milieu mais il n'y apparaît pas. Broodthaers était tout gamin à l'époque. Et dans cette revue, c'est cet esprit « situ » qui apparaît. C'est-à-dire la suite avec des illusions politiques dans l'ensemble des communistes-trotskistes qu'il y avait là-dedans et qui ont glissé vers un esprit que j'appelle situationniste maintenant, et c'est un peu l'origine en Europe de ces choses là. On voit la filiation. L'origine, c'est très difficile à placer, une origine.

Et donc, ils s'intéressaient aux nouveaux Dadaïstes, comment ils les avaient connus, vous savez à peu près ? En voyageant...

Est-ce l'admiration d'un Johns pour Magritte qui, lui, commençait à être connu à ce moment-là à New York, à travers justement des collectionneurs belges qui ayant émigré avant-guerre sont revenus en Belgique... Ça, je ne peux pas vous dire.

Pourtant, Magritte a eu une certaine attitude de mépris envers les néo-dadaïstes...

Oui, c'était pas tout à fait du mépris, c'était une aigreur de non-reconnaissance parce qu'il n'a pas été foutu, je crois, de bien comprendre comment il était lui-même devenu modèle – ou alors il n'acceptait pas du tout. C'est possible. Je crois que c'est plutôt ça. Il y a des textes polémiques qu'il a pu produire, mais il devait leur refuser ce non-engagement. Parce que Magritte avec ses déclarations, ses manifestes communistes, c'était tout à fait charmant.

C'est vrai que, à part certains collectionneurs qui ont fait certainement ces voyages dus à l'émigration de la guerre, ils sont revenus dans les années cinquante avec cette suite que moi, je mettrais plutôt comme pop dans son aspect « situ », plutôt que néo-Dada. C'est un éclairage différent qu'on peut avoir à travers ces revues qu'on appelle alors franchement néo-surréaliste, des années 46-47 aux années 50-54. Il est assez marrant d'y retrouver Debord aussi.

Et vous en discutiez avec ces gens-là, Debord...

Debord, non, je ne le voyais pas, mais avec un certain Laurent, dit le Colonel, qui, lui, avait arrêté toute production littéraire, qui est un bel écrivain mais qui avait arrêté parce que de toute façon ça servait la bourgeoisie, disait-il. Il était employé dans la librairie de mon père. Donc, avec lui j'en parlais beaucoup. Et il était très proche de ses anciens amis surréalistes.

Et avec d'autres vous parliez de Johns ?

Oui, lorsque j'ai intégré l'Ecole des Beaux-Arts, donc fin cinquante. Mais il ne fallait pas parler de ça. Mes copains étaient des types comme Parmentier, Buraglio, Viallat... Ça comprend évidemment Buren mais lui, il ne venait pas beaucoup, il ne participait pas aux discussions. On me traitait de surréaliste belge, parce que j'admirais Magritte, et je me souviens d'énormes discussions, plus tardivement chez Sonnabend devant des trucs... A leurs yeux, je restais le surréaliste belge et pour eux, c'était une insulte.

Pourquoi ?

Mais parce que la plupart de ces types étaient – Bioulès, aussi, à l'époque mais lui, il peignait des parasols de Palavas-les-flots... ce qu'il a repris maintenant comme peinture, d'ailleurs. Parler de ça... ils étaient beaucoup plus indexés sur l'Ecole de Paris. C'est-à-dire tout en la refusant, à travers l'Ecole de Paris, c'étaient les Rothko... On avait un point commun dans les discussions, c'était de Kooning ... Pollock, je n'y adhérais pas. J'avais eu l'avantage d'avoir vu un catalogue assez ancien où j'avais vu cette tendance « surréalisante » chez Pollock mais à travers Picasso et les psycho-analytic drawings.

Une fois de plus, lorsque nous disons surréaliste, il faut bien voir que c'était filtré, même pour des immigrés, par une sorte de positivisme américain. Quand Johns s'amuse à peindre l'objet réel avec les matières de l'autre, il faut que ça colle à l'objet : le pot avec les pinceaux dedans, c'est une merveille ! Il le repeint, en plus, ça colle à la grille, complètement, mais avec la réalité. Ce que Magritte se refusait complètement : il était beaucoup plus de l'ordre de l'esprit.

Ce sont vos références à Magritte qui faisaient cette différence entre vous et vos amis des Beaux-Arts ?

Oui. Vous savez, dans les années fin 50-60, il ne fallait pas parler de surréalisme... A part au salon de Mai, qui était quand même un micro-milieu, où ça faisait rire les Singier, les Pignon... Le surréalisme était pour eux quelque chose de décadant... Soulages, ça l'emmerdait. Pierre Alechinsky était tenté, mais par l'esprit. Et par les mauvais jeux de mots belges.

Et donc quand vous en discutiez, eux ils invoquaient plutôt...

Ils invoquaient l'abstraction, mais plutôt une peinture réelle, de la réalité : c'est-à-dire la peinture comme peinture. Je n'en vois pas un, de ceux que j'ai côtoyé qui ait pu avoir un intérêt pour ces choses-là.

Il y avait une des filières, c'est de Kooning et le passage par Matta-Gorky. On avait des points communs possibles. Mais, je me souviens, c'est Pierre [Alechinsky] et Reinodz Daz, son copain sculpteur, qui m'avaient demandé les derniers temps d'aller au bistrot. J'ai une sainte horreur des groupes. Et deuxièmement, de me retrouver comme le minot parmi les vieux cons que j'avais lus en plus et qui m'avaient intéressé. Non. Je n'ai pas voulu.

C'était quand ?

Ça, c'était toujours la même période dans les années début 60, 65. Là aussi, ces hommes-là, Magritte, il le trouvaient trop « imagier ».

Alechinsky ?

Oui, il le trouvait trop imagier.

Et les Pop-artistes, Warhol, Lichtenstein, Rosenquist... vous savez ce qu'ils en pensaient ?

Warhol, pour moi c'est un dandy. Pourquoi pas, c'est une des positions possibles, même en peinture. Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann ne m'ont jamais, au grand jamais, intéressé.

Même dans leurs peintures ?

Oui, mais pour dire quoi ?

Ah, ça c'est autre chose.

Eh, ben non, c'est pas autre chose. Ça sert à quoi de peindre sinon ? Non, Wesselmann ne m'a jamais intéressé. Pour moi, c'est un publiciste.

Et Rosenquist ?

Même tabac !

Par ce qu'il y avait quand même une certaine critique, dans F 111, par exemple...

Ecoutez, moi je connaissais dans la bande dessinée belge Buck Danny et quand je voyais votre *F111* c'était Buck Danny pour moi. C'était la bonne BD belge. Je n'ai jamais su s'ils dénonçaient ou s'ils encensaient. Vous savez, on vient de retrouver un même phénomène, récemment, avec quarante ou cinquante ans de retard, qui sont les Boulatov et autres clones soviétiques qui sont maintenant russes et qui forment la grande Garde russe. Mais quand on regarde l'œuvre de ces hommes à un moment donné, incluse dans la situation sociale où ils étaient, ont-ils dénoncé ou ont-ils encensé ? On ne sait pas. C'est le même type de phénomène, exactement. Moi, j'ai toujours été contre la peinture politique, quels qu'aient été mes engagements, parce que je la trouve parfaitement inefficace. Mais nous avons au moins un avantage, c'est de pouvoir poser des questions et je ne vois pas lesquelles ils ont posées, ceux-là. J'en vois beaucoup plus chez Johns, qui sont pour moi des questions fondamentales de tout mode de représentation possible dans notre histoire de la représentation. Moins chez Rauschenberg.

Et vous avez continué à voir Johns durant toutes les années soixante...

Oui, mais enfin ce n'était pas le seul... Dans l'œuvre, tout ne me convenait pas non plus. Il s'est planté dès... vers les années 60, avec ses fauteuils et autres...

Ah, oui, c'est 64, avec According to What ?

Oui, ces choses-là oui. Ça, ça m'énervait un peu. Et en plus, c'est complètement repris après par un zozo post-magrittien qui a été montré au Jeu de Paume, il y a cinq ou six ans.

Est-ce que vous vous souvenez de qui défendait la peinture de Johns au tout début, à Paris ?

C'est vrai qu'à l'époque je voyais un petit peu plus de critiques ou d'historiens, mais... Je crois qu'un Jean Clair a pu, dans les années soixante-dix – puisque je l'ai connu lorsqu'il rentrait du Canada en 67, je crois. Dans les années soixante-dix, c'est un des types qui a eu le regard le plus pertinent. Il y a eu un Otto Hahn, mais là, c'était un effet de manche plus qu'autre chose.

Qu'est-ce que vous trouvez de particulièrement pertinent dans le regard de Jean Clair ?

Sa volonté de replacer ce type de pratique dans l'histoire, sa volonté aussi, ou la nécessité intellectuelle dans laquelle il était, de se demander ce que c'était qu'un pop-artiste, justement. Cette taxinomie, pourquoi ? Quelle était la parenté possible dans la pratique ou dans la réflexion, d'un Johns et d'un Wesselmann ? Or, l'imagerie sociale chez Johns, il y en a pas eu tellement : ce n'est pas parce qu'il prend une ampoule... A la limite, c'est plus le côté jouissif de l'ampoule qui l'intéresse et non pas l'objet utilitaire. Une chaise renversée... critique sociale ? Non. Les questions que posait Johns étaient des questions plus fondamentales... Peut-être le temps de la réussite chez lui était plus lent que celui d'un Rauschenberg et d'autres, mais parce que ses questions étaient plus européennes qu'américaines. Je le crois.

D'autres gens partageaient votre opinion ?

Mais je m'en fous des autres. C'est moi qui vous le dis ! Je ne crois pas que Jean Clair a vu ça comme ça, à l'époque. Je sais qu'un type comme Le Bot, avec qui, alors toujours dans les années soixante-dix, je pouvais parler, trouvait ces choses-là pas assez formalistes, mais je n'ai jamais très bien compris ce qu'il appelait « formel » ou « le formalisme ». Je crois que c'était toujours la référence à la langue, pour lui, et uniquement ça. C'est pour ça qu'il n'a pas beaucoup écrit sur mes dessins. Le modèle de la peinture, pour lui, n'était qu'un modèle linguistique, théorique et même narratif. C'est ce qui m'intéressait, dans son regard sur Johns. La théorie était évitée comme préalable à la

peinture, elle arrivait en même temps... disons, plutôt, la réflexion – et en même temps, il n'y avait pas de préalable narratif. Chez Rauschenberg, il y a toujours eu cette narration. Plus éloigné, vous parliez de Fahlström tout à l'heure, là aussi la narration est brouillée. Mais ça, c'est un des phénomènes surréalistes. Quand on regarde les dessins-collages de Miró des années vingt, ou ceux de Ernst avec toute la série des *Lop Lop*, on y est en plein.

Quels autres critiques vous rappelez-vous, de ces années soixante ?

Je n'ai jamais beaucoup aimé Otto Hahn, mais je crois que c'est un des types qui a pu défondre ça. Restany voulait son mouvement à l'époque... Jouffroy ! Alain Jouffroy, oui. Mais Johns, une fois de plus, il l'abordait mal. Il préférerait Rauschenberg à Johns parce que l'image était plus immédiate. Le texte qu'il produisait collait mieux à Rauschenberg. Johns a ceci d'important, c'est que dès qu'on veut écrire à propos de Johns, ou on patauge dans la merde peinte, ou... Il y a vraiment peu de choses. Et le fondement même, la question qu'il pose du modèle de ce que l'on peut peindre... Johns parvient à l'éviction radicale de la langue et c'est en cela qu'il rejoint Magritte, par contre. Et ce petit texte de Foucault. Foucault aurait pu écrire sur Johns.

Il y a aussi un autre pendant de l'œuvre de Johns, c'est peut-être maintenant que je m'en aperçois, c'est cette éviction de la langue qui entraîne un terrain, dans notre société et dans la culture où nous sommes, dans l'état de cette culture, qui est un état mortifère. La survie ne peut être qu'en peignant. Et il est difficile de se raccrocher alors ce que je peux appeler une théorie a posteriori, ou alors aux historiettes d'art qui consisterait à se faire reprendre dans des groupes, ce que j'appelle des avatars. On fait un groupe et hop ! Ça pénètre.

(...)

A l'époque où j'organisais l'exposition *Distances*, en 1969, je me souviens que François Rouan était un des rares avec qui je pouvais parler de Johns.

Justement, je cherche à le contacter...

Ah, mais ce serait pas mal que vous le voyiez, surtout avec les pâtes qu'il utilisait... Ne lui dites pas que je vous ai dit ça, hein !

Claude Viallat me l'avait déjà conseillé.

Viallat ? Quand moi je m'intéressais à Johns, il faisait de la peinture de paysage ! Il était très proche de Bioulès. Ils venaient tous de Montpellier. Ils avaient eu un bon vieux maître qui leur faisait peindre les parasols de Palavas-les-Flots. Peut-être que c'est l'origine des couleurs de Claude.

Et François Rouan ?

Rouan venait aussi de Montpellier, mais je ne sais pas pourquoi, toute cette équipe le prenait pour le petit jeune. Une des premières toiles d'école dont je me souviens, ou peut-être après l'école, dira-t-il maintenant... Le souvenir que j'en ai, c'était des chiffres et des grandes lettres, mais qui se déstructuraient et qui donnaient des formes abstraites – peut-être là, oui, ça vaudrait le coup de voir François, pour ça. Et, bien après, lorsque les *Portes* sont arrivées, sa période romaine, peut-être que la matière du tressage est devenue plus onctueuse. J'en avais une, malheureusement, j'ai dû m'en séparer, qui était à la fracture, c'était en 72-73... Et là, il y a peut-être une parenté, mais je ne peux pas dire si elle est d'esprit, par contre je peux la voir et me permettre cet amalgame : une parenté visuelle, de matière. D'esprit, je ne crois pas. Il y a un côté sous-jacent, chez Johns, qu'il y a chez Rouan : un côté métaphysique – ça, s'il m'entendait, François, il hurlerait certainement – ce que j'ai appliqué le côté mortifère, chez Johns.

Pensez-vous à d'autres artistes qui auraient été intéressés d'une certaine manière par Johns ?

Avec Gasiorowsky, dans les années soixante-dix, on discutait de Johns, oui. Il y avait de l'ironie dans sa quête du modèle. Ses premiers *Pots*, avec de la peinture blanche et crayon noir, faits d'après des photographies... Moi aussi, j'ai fait une œuvre qui s'inspirait en quelque sorte de Johns, en 1972 : *Mon pantalon*, à partir d'une empreinte d'un pantalon de travail. Le modèle était doré à la feuille. Et peut-être, aussi, que les grosses matières de Paul Rebeyrolle ne doivent pas quelque chose à Johns. Ses empreintes de main.

PETER KLASSEN¹²

A quel moment avez-vous connu Jasper Johns ?

Je ne l'ai jamais rencontré personnellement. J'ai connu l'image et la réalité de l'œuvre autour de 1963, à la galerie Sonnabend, à Paris. J'avais déjà entendu parler de Jasper Johns, de Rauschenberg, peut-être même de Warhol, un ou deux ans auparavant, me semble-t-il. Mais je n'avais rien vu de très concret : des reproductions en noir et blanc. Ce n'était pas très évident, à l'époque, parce que vous savez que la publication était plutôt une chose de spécialistes, assez rare, très peu de couleurs, etc. Donc, rencontrer l'œuvre dans sa réalité, dans sa vérité, était quelque chose de très fort, de très puissant. Cette rencontre a été, effectivement, une sorte de confirmation de ma propre démarche. J'avais commencé à travailler sur la réalité urbaine à partir de 59, avec mes premiers assemblages, mais qui étaient axés sur une connotation plutôt abstraite et monochrome. J'avais le souci d'éliminer toute sorte d'abord peint, pictural, gestuel... Absence de couleurs : ça, c'était la chose la plus importante. Faire un peu le vide autour de ce qui nous envahissait à l'époque, c'est-à-dire cette peinture informelle, tachiste, qui dominait l'essentiel des activités artistiques, des expositions dans les musées, etc. C'est la suite de l'École de Paris, avec son exubérance de couleurs, la gestuelle d'un Mathieu, d'un Fautrier, etc. Toute cette peinture très gestuelle que je voulais absolument éviter. Je me suis donc consacré à une sorte de mise à plat formelle et picturale. Ça, c'était en 59-60. Donc, cette rencontre avec l'objet quotidien, son assemblage – pas du tout dans l'esprit Nouveau Réaliste : ce n'était pas une accumulation, ni une compression, ni le monochrome d'Yves Klein. C'était une sorte de prolongement tridimensionnel qui émergeait de la toile, et tout était repeint d'une façon uniforme en blanc, gris ou noir. Ces valeurs du gris au plus blanc prédominaient dans cette série d'œuvres que j'ai appelées *Situations I, II, III...* Une sorte de prise de position du monde objectal de l'industrie produisant en surabondance toutes sortes d'objets, utiles ou inutiles. Ce ramassage de différents éléments constituait une sorte de bas-relief. A la suite de ça, j'ai introduit l'image émanant de photos, d'affiches de publicité, de façon assez « narrative » – de là cette expression de « Figuration narrative » –, une sorte de superposition de différentes petites images et objets.

Donc, rencontrer la peinture de Jasper Johns a été à la fois une confirmation, et représentait quelque chose que je n'avais pas envie de faire. Jasper Johns tenait à une gestuelle picturale assez affirmée, qui est une sorte de réminiscence de la peinture abstraite, gestuelle, des années cinquante. Il est issu de cette période, il est plus âgé que nous.

Il est né en 1930.

Oui, cinq ans, ça joue énormément. Moi, je suis né en 1935. Il avait gardé ce brio de l'écriture gestuelle, qu'il n'a jamais abandonné. Et ça, ça m'intéressait beaucoup moins. La démarche d'un Warhol était pour moi beaucoup plus fascinante, parce que faisant appel à la photo, à la reproductibilité, à la transposition de l'image vers la peinture. Tous ces problèmes-là m'intéressaient davantage, à l'époque, que le côté pictural, séduisant, très fort, très puissant, très maîtrisé – qui avait évidemment toute sa force, toute sa beauté, mais qui me laissait relativement « indifférent ». Moi, j'étais axé sur une image complètement refroidie, à travers le système du pochoir, aérographe, couleur propulsée à travers ces caches, etc. Donc, c'était une image beaucoup plus froide qui m'intéressait ; le moins d'écriture possible, le plus plat possible, le plus dégagé de toute sorte d'émotion, gestuelle, respiratoire, de l'artiste.

Les lettres au pochoir, de Johns, vous semblaient sans doute différentes ?

Ah ! oui, c'était dans un contexte tellement pictural, et quasiment effacé. Il y avait une lecture plutôt abstraite qui se produisait. Ce n'était pas quelque chose de très

¹² Entretien téléphonique du 15 décembre 1997, enregistré sur magnétophone.

concis. Mon travail, à l'époque, était axé sur une affirmation très aiguë d'une certaine réalité figurative. Alors, le côté pictural me gênait beaucoup, chez Jasper Johns, tout au moins à l'époque. Maintenant, je suis plus indulgent, parce que moi-même, étant revenu sur une plus grande « liberté » de la manipulation de la peinture, j'ai aujourd'hui plus d'affinité ou, du moins, de compréhension pour cette démarche. A l'époque, j'étais plus critique, plus exigeant avec les autres artistes, et puis après, j'ai compris à travers moi-même, avec ma propre démarche, la difficulté d'aborder telle ou telle thématique ou problématique formelle.

Maintenant, ce qu'il fait depuis dix ou quinze ans, ça ne m'intéresse plus du tout. C'est quelque chose qui me laisse complètement indifférent. (...)

Rosenquist, ce côté flamboyant me gênait un tout petit peu, quoique l'imagerie était intéressante ; mais ce qui m'intéressait le plus, c'était Warhol. Ce côté « je veux devenir une machine », c'est ça qui m'a beaucoup fasciné, et moi, j'ai essayé de le traduire au moyen de l'aérographe, que j'avais développé et que je maintiens toujours partiellement. C'est-à-dire la projection d'une image à froid sur la surface. Je me sentais beaucoup plus proche de Warhol.

Tout en maniant toujours vous-même un instrument ; Warhol, lui, faisait manipuler ses images par d'autres personnes...

Ah ! Warhol faisait imprimer ses images... Moi, j'ai cette nostalgie du faiseur d'images, j'ai besoin de ce rapport charnel, direct avec la toile, la couleur et la matière. Je n'ai jamais voulu procéder à d'autres techniques, genre Jacquet, qui utilise le même procédé que Warhol, seulement en chromo. C'est quelqu'un qui a le même âge que moi, on a exposé ensemble dans les expositions collectives des Mythologies Quotidiennes.

Est-ce que vous visitiez souvent les diverses expositions à Paris, dans les galeries ?

Je voyais sporadiquement les galeries, sans être formellement invité. J'étais très isolé, finalement, je n'allais pas à tous les vernissages, on ne m'envoyait pas les invitations comme on le fait maintenant. On ne me connaissait pas. J'ai raté certaines des manifestations d'Yves Klein, par exemple.

Parce qu'une fois à Paris, vous n'êtes pas allé aux Beaux-Arts de Paris, non ?

Pas du tout. Je trouvais les Beaux-Arts horriblement arriérés. Berlin était l'école la plus avant-garde de toute l'Allemagne, à l'époque. Munich était affreusement en retard, peut-être comparable aux Beaux-Arts de Paris. A Paris, on avait l'impression que les artistes vivaient encore comme au XIX^e siècle. J'ai vu des artistes travaillant comme les Impressionnistes, sur des modèles plâtre, etc. Des choses bannies en Allemagne depuis déjà belle lurette. Heureusement, tout ceci a changé et bien changé, parce qu'on prend maintenant enfin, depuis quinze-vingt ans, des artistes vivants, qui ont fait quelque chose d'eux-mêmes, et pas seulement des fossiles en dehors du contexte créatif. Heureusement, les élèves se sont très vite émancipés, et sont aujourd'hui devenus professeurs à leur tour, à travers la France. C'est d'ailleurs mon cas.

Et-ce que vous voyagiez beaucoup ?

Non, hélas. J'avais vingt-et-un, vingt-deux ans, à l'époque. Je n'avais pas de voiture, alors j'allais voir la Documenta, je voyageais pour mes propres expositions, mais c'étaient des voyages très courts, très brefs. Je n'étais pas un grand voyageur, d'ailleurs je ne le suis toujours pas.

Pourriez-vous me préciser ce que vous avez trouvé de particulièrement intéressant, chez Johns ?

J'ai trouvé intéressant l'intégration de l'objet trouvé. On est tous élèves de Duchamp, donc cette histoire de l'objet trouvé intégré était quelque chose que j'avais trafiqué à partir de 59, à peu près. C'était ça qui m'intéressait au plus haut point. Quand j'ai quitté les Beaux-Arts, à Berlin, je voulais faire vraiment table rase. J'étais lié à la problématique

bauhausienne de l'abstraction, et j'ai finalement abandonné tout ce que j'avais appris à l'Ecole des Beaux-Arts. Je me suis consacré à l'étude, à la relecture plus exactement, de Dada. De Schwitters en passant par Duchamp, Breton, même, Huelsenbeck, Baader, Max Ernst : les théoriciens, les poètes, tous ces artistes – Duchamp en premier lieu – m'intéressaient au plus haut point. Cette prise de conscience, cet engagement « politique », politico-social, m'intéressait beaucoup. Heartfield, Hannah Höch... Donc, cette rencontre avec Jasper Johns était très attendue, très intéressante, parce que lui aussi avait développé cette problématique de l'intégration de l'objet dans la peinture.

Vous souvenez-vous des œuvres que vous avez vues, dans cette exposition de 1963 ?

Il y avait deux ou trois déclinaisons du drapeau américain, notamment un des drapeaux de l'absence de la couleur, blanc dans le blanc : ça, c'était très intéressant. Ses cibles, aussi. Et, une troisième chose que j'ai trouvée très intéressante, c'était les pinceaux dans la boîte de conserve, repeints. Ça, je trouvais très beau.

Beau, c'est-à-dire ?

Ça concerne tout, le Beau : fascinant, bouleversant, parfait, innovateur... Ce qui me gênait, dans cette peinture-là, c'est qu'il y avait encore un peu de manipulation de la matière, la belle peinture, éclatée, éclatante, très vive, peinte, gestuelle.

Est-ce que vous lisiez les revues de l'époque ? Art International, par exemple ?

Oui, puisque j'y ai été publié, dès 65. Mais elle était mal diffusée ; elle était faite par Ashbery, que j'ai rencontré.

Et dans les années 1959-60-61, vous souvenez-vous d'avoir lu Ashbery ?

Non, parce que j'étais aux Beaux-Arts de Berlin. Là, par contre, il y avait une revue qui s'appelait *Arts*, une feuille de chou qui était très, très lue et qu'on diffusait aux Beaux-Arts de Berlin. Et je me rappelle d'une autre qui était *Cimaise*, et il me semble aussi avoir vu *Art et architecture d'aujourd'hui*, dans la bibliothèque de Berlin. Donc, j'étais un peu au courant des choses. A Paris, j'avais essentiellement ces lectures-là, plus une très belle revue, qui malheureusement a disparu, qui s'appelait *XX^e siècle* ; et j'ai dû lire *L'Œil*. Mais je n'avais pas d'argent pour lire toutes ces revues, je devais les regarder à la Hune. Il y avait les revues allemandes, bien sûr, notamment *Kunstwerk*, qui était très bien.

Et aujourd'hui, vous trouvez la presse...

Je trouve qu'aujourd'hui on a quand même beaucoup plus de chance de publier ; à l'époque, les catalogues étaient excessivement rares, et généralement pas en couleur. Dans les galeries, on en faisait très peu, il y avait peut-être la Galerie de France, Maeght, Leiris... (...)

Pour revenir à Jasper Johns, ce qui m'intéressait, c'était cet apport et cette réflexion sur la photo ; donc c'était quelque chose qui me manquait, et que je trouvais davantage dans l'œuvre de Warhol, de Rosenquist, ou par bribes chez Rauschenberg, qui multipliait aussi par des procédés chimiques des images couleur chromo, c'était intéressant. Il y avait une ouverture et une recherche véritable d'autres manières d'aborder la peinture. Je parle du Vietnam qu'il intégrait de temps en temps dans ses tableaux, dans les années 63-64-65...

Est-ce que le côté politique vous manquait chez Johns ?

Non. Au contraire, je trouvais très intéressant qu'il n'en parle pas, parce que moi-même j'avais cette attitude de ne pas aborder des problèmes politiques ponctuels. Je trouvais qu'il n'était pas intéressant en tant qu'artiste de commenter, comme un journaliste finalement, un événement politique. Mais que tout était politique, la vie en général, pas uniquement un fait guerrier quelque part dans le monde. La guerre du Vietnam n'a donc pas suscité chez moi un commentaire peint, comme chez d'autres artistes, en France

notamment, mais l'attitude critique que j'avais envers cette société, l'angoisse de l'enfant face au monde, le fait de la non-communicabilité malgré les moyens accrus de la communication, toutes ces choses-là renvoient à une situation politique plus générale, qui m'intéressait plus. Sans nommer un fait précis ; il y avait le Biafra, à l'époque, qui était une des premières grandes famines de l'époque, en 60-70 ; 68 n'a pas été commenté. J'y ai participé, mais en tant que spectateur. (...)

Est-ce que vous reconnaissez à Johns un certain impact formel... ?

Ah ! je trouve que c'est un peintre éminent, fabuleusement doué.

...dans le choix des motifs, par exemple ?

Là, c'est moins flagrant, pour moi, parce que ce n'est pas assez figuratif. A l'époque tout au moins, ce qui m'intéressait c'était la rencontre de l'objet peint et du corps. Ça, c'était mon grand thème. Sinon, je trouve Jasper Johns un très grand artiste.

Est-ce que vous avez changé d'avis sur son travail, au cours des années soixante ?

Non. J'ai toujours regardé ça avec beaucoup d'intérêt, parce que je le considérais comme un contemporain. J'ai dû faire telle ou telle rencontre avec son œuvre, dans des expositions collectives, et j'avais toujours cette même appréhension, fascination, tout en éprouvant ce manque d'image peinte. Mais je trouvais que cet artiste réconciliait, ou conciliait vraiment l'objet et la peinture ; c'est peut-être l'artiste qui est le plus doué à ce niveau-là. Même par rapport à Rauschenberg, qui est plus accidenté, plus violent, plus agressif, plus inattendu. Chez Jasper Johns, j'avais toujours cette impression d'une parfaite harmonie ; tout ce qu'il réussissait était si harmonieux et tellement maîtrisé. J'avais une fascination pour cette maîtrise de l'homme.

Est-ce que vous vous souvenez d'en avoir discuté à l'époque, ou d'avoir lu des critiques particulières ?

Non, pas du tout.

JACQUES MONORY¹³

Quelle connaissance aviez-vous de son œuvre, dans les années soixante ? Est-ce que vous vous souvenez de la date précise de la première fois où vous en avez entendu parler, ou de la première exposition que vous avez vue ?

C'était par des reproductions. Ça devait être en soixante-deux ou trois.

Et c'était un critique, ou un ami artiste qui vous en avait fait part, de ces reproductions ?

Des revues américaines, il y en avait beaucoup, enfin, oui, on en trouvait à la Hune et ailleurs, dans les bibliothèques, mais... Ce qui n'était pas le cas pour les trucs français à New York, alors là, il n'y avait rien du tout.

Vous en aviez pensé quoi, en 62-63 – donc au tout début de votre carrière, je pense ?

Oui, au début. Ça m'avait énormément intéressé, c'était en fait le Pop Art, le monde que j'avais rêvé. Il y avait des mouvements parallèles en Europe, en même temps, qui avait beaucoup de rapport avec le Pop Art : les Nouveaux Réalistes, les peintres des Mythologies Quotidiennes, les « objecteurs », les performeurs, le body art... Tout était excitant et en ébullition. Les choses ne se font jamais à un endroit ; ça se fait partout, en même temps. Il y a des endroits où c'est beaucoup plus important, et aux Etats-Unis, c'était beaucoup plus important... Mais, ça avait déjà existé en Angleterre. C'est en Angleterre, les premières peintures pop art.

Vous avez tout de suite assimilé Jasper Johns au Pop Art ?

Oui... Parce qu'il était présenté comme tel. Il y avait la galerie Sonnabend comme ambassadrice à Paris, qui a montré le Pop Art.

Oui, elle avait fait notamment une exposition Jasper Johns fin 62, vers décembre. Vous l'aviez vue ?

Elle a montré Rosenquist, Oldenburg, peut-être un peu plus tard, Warhol, et puis, enfin tous les Pop artistes, ou presque tous, Rauschenberg...

Et vous les avez toutes vues, ces expositions, en 62 ?

Oui. Parce que ça m'intéressait, et c'était l'endroit à Paris où on pouvait les voir, parce que c'était pas encore très... très connu.

Et qu'est-ce qui vous intéressait particulièrement, si je peux rentrer dans les détails, de son œuvre, de Jasper Johns ?

Ce n'était pas celui qui m'intéressait le plus, parce que c'était le plus traditionaliste, traditionnel plutôt. C'est de la peinture, quand même, c'était très pictural.

Ça vous intéressait moins que quels artistes, par exemple ?

Moins que Warhol, mais il se servait d'objets, ça, ça me plaisait beaucoup quand même.

Vous parlez des inclusions d'objets dans les tableaux ?

Oui.

Et les sculptures, également ?

Oui, aussi. Même les boîtes de conserve en bronze, je trouvais ça drôle.

¹³ Entretien téléphonique du 22 juillet 1997, enregistré sur magnétophone, puis revu et corrigé par l'artiste.

Qu'est-ce qui vous intéressait particulièrement, dans ces œuvres ?

Cette attitude, mais c'était surtout l'ensemble qui m'intéressait beaucoup, et qui me convenait. Parce que la peinture précédente, lyrique, Ecole de Paris, lyrique, abstraction lyrique, tout ça, j'avais horreur... Et avec d'autres amis, on était intéressé très fortement par cette nouvelle façon de représenter la vie.

Oui, et à quels amis vous faites allusion ?

Oh ! à l'époque, il y avait Stämpfli, Télémaque, Rancillac, ce groupe-là, Klasen, Voss, des gens comme Raynaud, Ezzo, Pommereulle, Kudo...

Et vous savez s'il a intéressé d'autres artistes, que vous connaissiez moins, peut-être, un peu moins proches de vous ?

Jasper Johns a dû intéresser beaucoup de gens, puisqu'il est devenu très célèbre ! (rires)

Oui ! Mais en France, particulièrement ?

Eh ! bien, en France, les artistes qui ont été vraiment influencés – parce que moi, je n'ai pas été vraiment influencé, j'ai été intéressé... les artistes que je connaissais ou que je fréquentais étaient intéressés par cette forme d'art, ainsi que les Nouveaux Réalistes et d'autres...

Et qu'est-ce qui vous a rebuté dans le côté « traditionaliste » dont vous parliez tout à l'heure ? C'est son usage de la cire, ou...

Je veux dire un peu artisanal, ce qu'il faisait, un peu « pâte »... C'est vraiment un peintre. Il est très « peintre ». D'ailleurs, il est très célèbre, je crois, parce que les gens sont très contents de retrouver des qualités picturales dans ce qu'il fait... D'autres n'avaient pas toujours des qualités picturales terribles...

Comme qui, par exemple ? Vous pensez à Andy Warhol, ou Rauschenberg, ou... ?

C'est autre chose ! Par là, c'est plus moderne, parce qu'ils emploient des moyens qui sont les moyens de notre époque.

Rauschenberg, vous dites ?

Non.

Warhol ?

Oui. Rauschenberg aussi, mais il a beaucoup regardé Schwitters. Jasper Johns et Rauschenberg étaient plus des peintres. Ils sortaient plus de la peinture. Je ne connais pas bien leur vie, mais je suppose qu'ils avaient travaillé à l'école de peinture, et il y avait des restes.

Donc, vous étiez plus intéressé par Rosenquist ou Warhol, enfin les Pop artistes...

C'est vrai que ça m'intéressait plus. C'est pas que je trouvais ça mieux. Ça m'intéressait plus pour ce que j'aurais voulu faire, ou ce que je voulais faire. Mais maintenant, si je regarde, peut-être que c'est plus intéressant de regarder Jasper Johns... C'est plus intéressant Jasper Johns que Rosenquist.

Alors, vous avez changé d'avis ou déjà à cette époque-là, vous...

C'est-à-dire que je le trouve en soi plus fort, Jasper Johns ! Parce que maintenant, je suis plus détaché de ça... Je suis classé, quand on vous a classé, vous êtes classé pour la vie. C'est comme ça, en fait si vous vivez ! Si vous mourez, ça va. Mais si vous vivez, évidemment, le monde maintenant change très vite. Mais vous, vous ne pouvez pas changer, alors vous changez dans un autre registre. Les préoccupations que j'ai pu avoir à l'époque du Pop Art, maintenant, j'en ai d'autres. Et puis... c'est comme ça pour tout le

monde, je suppose. Ou alors pour ceux qui ont trouvé un truc, et ne le lâche plus, c'est très... C'est très avantageux, mais c'est pas tellement... excitant.

Est-ce que vous auriez eu quelques œuvres en rapport presque direct avec ce renouveau, un peu, enfin, ce que la galerie Sonnabend apportait ? Est-ce que vous vous souvenez d'œuvres influencées un peu par ces...

Ah, d'œuvres précises !

Oui.

Ah ! Je me rappelle d'une chose de Rosenquist, il y avait un tableau qui me plaisait beaucoup. Dans le tableau, il y avait une main qui touchait le sol, et c'était la main d'un coureur automobile avant le départ, il touchait le sol... Il devait y avoir une voiture, aussi, un bout de voiture de course. Une main qui touchait le sol... Mais, il travaillait par images, comme ça, juxtaposées. Moi aussi, je travaille comme ça, c'est pour ça que j'ai été pris par ça, parce que c'est une technique qui me convenait parfaitement. Je me rappelle de ça parce que vous me le demandez, mais je me souviens surtout... Il y avait une exposition, au Salon de Mai. Je ne sais plus quelle date¹⁴. La première fois qu'on rencontrait les Américains en force, à part chez Sonnabend... Il y avait un Lichtenstein, l'avion qui explose, là...

Oui. Vlam, ou...

Oui, ça. C'était très, très bien, ça. Ça faisait de l'effet. C'était pas mal. Et il y avait de beaux Warhol, bleus. Ah ! oui, c'était bleu, dis donc !...

Et vous savez s'il y avait un Jasper Johns, parmi ces toiles ?

Vous faites une étude, vous allez le savoir, sûrement, mais moi je ne me souviens pas de Jasper Johns au Salon de Mai.

Vous souvenez-vous d'avoir eu des discussions à cette époque-là, au tout début des années soixante, sur Jasper Johns, avec des amis ou des critiques ?

Les drapeaux de Jasper Johns nous avaient impressionnés. Oui, on parlait de ces artistes parce que c'était ceux qui nous intéressaient. Alors, il y en avait qui étaient beaucoup plus au courant, des gens comme... Télémaque, parce que lui, il avait travaillé à New York. Il avait surtout été influencé par d'autres, comme Gorky, ou des choses plus anciennes, mais il était très intéressé par le Pop Art, et il était tout à fait pop artiste. Il y en a d'autres qui faisaient des choses de ce type-là, en même temps, comme Stämpfli, il faisait des peintures en soixante... deux ou un, qui étaient tout à fait pop. Les choses surgissent, comme ça... Ça va très vite. Parce que, même sans voir les œuvres, il y a des reproductions, et puis il y a l'air du temps, et puis il y a... des mouvements, comme le vent.

Et la première fois que vous avez vu un Johns en vrai, est-ce que ça vous a choqué ? Est-ce que la représentation que vous en aviez d'après les reproductions était différente de la réalité ?

J'ai trouvé que la réalité était vraiment très peinte. Oui, vraiment, parce que même si dans des journaux on reproduisait ses drapeaux, ça restait des journaux. Mais là, c'était de la peinture, ça faisait vraiment peinture. Ce qui me plaisait et qui ne me plaisait pas ! (rires) Ce n'est pas l'artiste qui me passionnait le plus, il était... Je le rattachais, voyez, pour moi, plus à des gens comme Segal, qui faisait de la sculpture... C'était quand même de la sculpture, malgré que ce soit des moulages dans des situations avec des objets, c'était assez sculpture, quand même ; et lui, il était quand même assez peinture. Parce que ses grands tableaux avec des chiffres... C'est vraiment de la peinture, hein. C'est un prétexte, les

¹⁴ Il s'agit sans doute de 1964, où les pop artistes américains ont fait leur première entrée sur la scène artistique française, avec une salle à part. Jasper Johns était représenté à ce Salon de Mai par une de ses lithographies.

chiffres. Si c'était une pomme, ce serait... On trouverait que c'est moins pomme... (rires)
Pom, pom, tralala...

Mais le fait qu'il ne peigne que des motifs de chiffres, comme ça, des motifs très courants, enfin, de l'ordinaire...

Des chiffres, les cubistes en ont employé. Enfin, je le trouvais plus dans la tradition de la peinture. Voilà. Ce que j'en ai comme souvenir, maintenant... Peut-être d'ailleurs j'ai des idées que je n'avais pas à l'époque. Et donc c'est faux.

Et vous êtes allé voir sa rétrospective à New York, ou à Cologne ?

Non, je n'y suis pas allé.

Donc ça ne vous intéresse plus du tout, en fait.

Dire que ça ne m'intéresse plus du tout, ce n'est pas juste. Maintenant, si je vois un beau tableau de lui, je l'apprécie comme je peux apprécier un beau tableau de Manet !

Johns s'inscrit vraiment dans la tradition du moderne, pour vous, alors ?

J'aime Manet... Quand je vois Manet, je suis très heureux de voir Manet. Je trouve l'*Olympia* très moderne d'esprit. Aussi moderne que Jasper Johns.

Mais est-ce que vous sentez que Johns est différent du reste, c'est-à-dire qu'il a représenté un moment particulier dans le début des années soixante, ou fin cinquante ? Est-ce que vous aviez à cette époque-là un sentiment de changement à travers lui, particulièrement ? Ou pas du tout ?

Non, pas particulièrement à travers lui. Ça fait un tout, au départ. Depuis les années cinquante, tout a insensiblement changé, même brutalement parfois. Johns est un passage du passé au Pop Art. Et après... j'ai plus regardé certains que d'autres. Parce que ça correspondait plus à mes recherches. Et j'ai été intéressé plus spécifiquement par d'autres, comme je vous disais. Mais... Je le connaissais, je le voyais. Enfin, je voyais... le travail que je pouvais voir, et en tout cas je voyais des reproductions, j'étais au courant des choses... Et j'en ai vu aussi quand je suis allé à New York, dans les musées, au Whitney ou ailleurs... Mais je ne peux pas vous dire, ah ! c'était l'homme qui a changé ma vie ! Ça, non, je ne peux pas dire, mais je peux le dire de personne, à vrai dire ! Mais dans l'ensemble, le Pop Art américain a pour moi été d'une très grande importance. Oui.

Mais pas d'une façon figurative, c'est-à-dire ce n'est pas la figuration qui vous a intéressé dans le Pop Art ? C'est plus la composition en registres, ou... des choses techniques, peut-être ?

La narration... Ce qu'ils disaient m'intéressait beaucoup, parce qu'ils employaient des objets usuels, quotidiens. Alors, on était très intéressé par le quotidien, ici aussi. Mais, moi, j'ai toujours pour ma part inclus ma propre vie, dans le travail. Et les Pop artistes américains étaient beaucoup plus intéressés par le plaisir des objets sociaux. Ils parlaient moins de leurs problèmes, ça ne les intéressait pas tellement de les étaler. Ce qui les passionnait, c'était les objets et la représentation de ces objets d'une manière populaire, en fait, c'est pour ça que ça s'appelle Pop Art ! Et avec, quand même, le souci pictural souvent très fort. Qui dominait leur intention. A la longue, j'avais l'impression que, d'une manière générale – c'est pas vrai pour d'autres... Il y a des gens comme Kienholz qui ont des réflexions quasiment politiques, sur les choses... Mais en gros, ça faisait plutôt l'éloge de la société de consommation. Avec tout ça, ils avaient du plaisir – quel plaisir, moi aussi, hé ! – quel plaisir, les nouvelles bagnoles, les trucs, les machins... C'était une sorte de merveille, comme ça, on jouait avec tout ça. Ils étaient plus près du plaisir et du jeu que moi – je n'ai jamais été comme ça... Donc, ils m'ont influencé dans la forme et dans les sujets, ou dans les objets. Mais en fait dans l'esprit, pour ce qui me concerne, je suis plus influencé par... Par les Romantiques ! (rires) Ils ne sont pas romantiques du tout...

Non... Mais les Nouveaux Réalistes en France, ça ne vous intéressait pas, non plus ?
Si, ça m'intéressait, oui, oui.

Et vous trouvez que ce n'est pas le même rapport à l'objet ?

Ils ont tous un rapport différent à l'objet. Ça m'intéresse, mais c'est pas forcément ce qui m'influence... Tout m'influence, la vie m'a influencé, mais... Les Nouveaux Réalistes, c'était le même moment, là, vous devez faire votre enquête sur eux, aussi... Alors, eux, ils avaient une grande... possibilité de frappe, si on peut dire, parce qu'il y avait Restany qui était très efficace. Et puis, il y avait des artistes intéressants. Il y avait une prise de position plus nettement moderniste. Et dans le groupe de gens qui voulaient se servir de l'image de la peinture pour dire quelque chose, il y avait Martial Raysse.

Les Nouveaux Réalistes, vous dites ?

Non. Des gens comme moi, les « Mythologies quotidiennes », et tout ça... Oui, je faisais partie plutôt de ce monde-là... C'est toujours pénible d'être dans un monde défini, mais c'est assez difficile d'y échapper... D'ailleurs, souvent c'est justifié, c'est vrai. Mais c'est quand même limitatif. En tout cas, le nouveau réaliste avait, comme le Pop Art, une sorte de dégoût de l'histoire qu'on raconte. C'est l'objet, également. L'objet était un peu plus vieillot, l'objet qu'ils employaient, parce qu'en Europe, c'est un peu plus vieux, quoi. Aux Etats-Unis, ça faisait plus clinquant, c'était mieux. Et c'était quand même une attitude beaucoup plus proche de l'attitude de gens comme moi, qui se sont servis, et qui ont été passionnés par cette manière de peindre, cette manière de se libérer de la peinture comme elle était, etc. Mais, pour la plupart, et en tout cas pour ce qui me concerne, je me suis toujours profondément plus intéressé à ma situation personnelle dans la société qu'à l'objet fabriqué par la société.

D'accord. C'est donc plus une question technique, en fait, qui vous a rapproché des gens du Pop Art ?

Oui, plutôt une technique qu'un esprit. J'ai du plaisir visuel avec le Pop, mais je n'ai pas, la plupart du temps, un plaisir au-delà de ça. A part, parfois, Warhol. Parce que, en fait, Andy Warhol, il parle. De la mort. C'est un peintre mondain, et sous son aspect mondain, il ne parle que de la mort. Et ça, ça me touche beaucoup. Donc, je crois que c'est l'artiste qui me plaît le plus de toute la bande. Mais je ne dis pas que ce soit le plus grand peintre, non ! Voilà.

FRANÇOIS MORELLET

Lettre envoyée par télécopie le 25 juillet 1997, en réponse à notre demande d'entretien.

Le 25 Juillet 1997

Chère Patrícia Ciriani,

Désolé, mais je n'ai jamais été un passionné de Jasper Johns.

Dans les années 60, je suis allé plusieurs fois à New-York. Je visitais toujours Ellsworth Kelly qui était un ami dont j'appréciais beaucoup le travail. J'ai rencontré aussi Josef Albers dont le travail me semblait très proche du mien. Je me souviens d'avoir aimé des œuvres de Rothko, Lichtenstein, Larry Poons, et même Rauschenberg ... mais je n'ai pas conservé de souvenirs (bons ou mauvais) de Jasper Johns.

En fait, ma curiosité et mon goût me portaient plus sur des Européens plus âgés que moi, comme Max Bill, Sophie Taueber-Arp, Vantongerloo, Balla etc. ... sans oublier les plus anciens comme Mondrian, Rodchenko, Kobra et bien sur Duchamp.

Cordiales salutations.

François Morellet

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'F. Morellet', with a stylized, cursive script.

Entretien accordé le 24 juillet 1997.¹⁵

Vous souvenez-vous de ce que vous avez pensé de Jasper Johns, dans les années soixante ?

Mes souvenirs des années soixante sont un peu vagues et Jasper Johns n'était pas ce que je recherchais. Alors j'ai bien pu rencontrer ses œuvres sans qu'elles me laissent un souvenir.

Quelles galeries fréquentiez-vous à Paris, au début des années soixante ?

Les deux galeries où j'aurais aimé exposer étaient paradoxalement les galeries Denise René et Iris Clert. Mais j'allais souvent aussi avenue de Messine voir les galeries Maeght et Carré.

Vous aviez vu notamment les expositions de Klein et d'Arman, Le Vide et Le Plein ?

Je me rappelle particulièrement l'exposition d'Yves Klein. La porte d'entrée de la galerie rue des Beaux-Arts était fermée et pour aller voir la galerie vide toute repeinte en blanc, on devait passer sous un porche où avait été mis un dais de funérailles bleu. Nous arrivions là, ma femme et moi avec un couple d'amis, les Molnar, quand tout à coup quelqu'un me passa la main dans les cheveux, je me retournais, c'était Yves Klein... J'ai donc eu des rapports très...

Très proches !

Oui ! Parce qu'il m'avait pris pour le mari de mon amie. Voilà. Donc vous savez tout sur mes relations avec Yves Klein.

Et la Galerie Rive Droite, de Jean Larcade, vous vous en souvenez ? Qui se trouvait au Faubourg Saint-Honoré, dans le 8^{ème} ?

Oui, mes parents avaient un appartement à cette époque, à l'angle de la rue de Rivoli et de la rue Cambon. Et c'est, je pense, dans la vitrine de cette galerie que j'avais vu une œuvre d'Yves Klein réalisée avec des feuilles d'or tremblotantes.

C'est là, un peu plus loin vers l'Elysée, de l'autre côté de la rue et au fond d'une cour qu'émigra un peu plus tard Iris Clert.

Et est-ce qu'en 1959 vous vous souvenez d'avoir vu les expositions de la Galerie Rive Droite ? Parce qu'il y a la première exposition personnelle de Johns qui y était...

Je ne crois pas.

... et qui n'a fait aucun bruit, je crois. Je voulais justement savoir si vous, vous en aviez entendu parler ?

Non, je ne m'en souviens plus. Cette galerie ne faisait pas vraiment partie de mes quatre ou cinq lieux privilégiés. Je ne faisais que des passages à Paris, mon vrai domicile étant à 350 kilomètres de Paris, à Cholet, et dans ce quartier j'allais en fait plus volontiers à la Galerie de France, toujours dans la rue du Faubourg Saint-Honoré, mais vers la rue Royale.

Il y a peu de chances que vous l'ayiez vu... Et Rauschenberg, vous m'avez dit¹⁶ que vous l'aimiez bien. Vous l'avez vu à Paris ?

En ce qui concerne Rauschenberg, j'ai deux souvenirs précis d'œuvres, d'abord un tableau des années cinquante où sont assemblés, entre autres, une tête de bouc et un pneu, et puis un groupe d'objets-sculptures des années soixante avec tuyau, portière de

¹⁵ Entretien téléphonique enregistré avec un magnétophone, puis revu et réécrit entièrement par l'artiste.

¹⁶ Dans la lettre précédant cet entretien, envoyée par l'artiste le 23 juillet.

voiture, douche, etc... que, plus tard, le Centre Pompidou a acheté. Mais je ne peux vraiment pas dire où je les ai vues pour la première fois. Pour la tête de bouc, c'est peut-être en 1964 à Londres, à la Tate Gallery, dans *1954/64 Painting and Sculpture of a Decade* où j'étais invité. J'ai aussi en tête un très bon et très frais souvenir de Rauschenberg, c'est celui de l'exposition de ses œuvres des années cinquante, mais c'était seulement il y a trois ans, au Guggenheim de Soho.

Et qu'est-ce qui vous intéressait, justement, dans ce travail de Rauschenberg des années 50 ?

C'était un côté radical, provocant, minimal et dada à la fois. Jasper Johns m'a toujours semblé plus raffiné, plus « doux ».

C'est une question de technique, ou une question de motif... ?

C'est une question d'agressivité et d'humour. Je n'ai jamais trouvé l'ombre d'une provocation dans ces drapeaux américains si joliment peints, et si longtemps après les ready-made de Duchamp.

Et vous vous souvenez de la première fois que vous avez entendu parler de Johns ?

Non. J'en ai forcément entendu parler au moment où le Pop Art s'est fait connaître. Mais à l'époque, ce mouvement m'était apparu comme un prolongement adouci de Dada, qui ne me concernait pas.

D'accord. Et vous vous souvenez vaguement de qui en parlait à l'époque ?

Désolé de devoir encore dire non. – Là, ma femme me dit qu'Ellsworth Kelly, un grand ami que nous avons connu dans les années cinquante à Paris, nous en avait parlé plus tard à New York et qu'il nous l'avait « montré », dans un restaurant chinois où nous déjeunions.

...et les Nouveaux Réalistes, qu'en pensiez-vous ?

Je trouvais les Nouveaux Réalistes sympathiques. Je me souviens de la rue barrée avec les bidons de Christo. Mais les Nouveaux Réalistes, comme les Pop artistes, me semblaient (bien injustement) ne pas amener quelque chose de vraiment nouveau. En 1950 j'ai découvert l'œuvre de Max Bill, curieusement à São Paulo, puis celles de Kelly, Naudé et Youngerman à Paris. Toujours dans les années cinquante, j'ai visité plusieurs fois la Hochschule für Gestaltung à Ulm où, en dehors de Bill, j'y ai rencontré Albers et Voldenberg-Gildemwart. J'ai découvert les sculptures de Kobro et les peintures de Strzeminski, etc... C'était là qu'était mon attention, c'est là que sont mes souvenirs.

Vous alliez chez Castelli, à New York, quand vous y étiez ?

Oui, mais c'était John Weber qui m'intéressait le plus, bien que Castelli, c'est vrai, a toujours eu un sens étonnant pour deviner et lancer les nouveaux mouvements, les nouvelles modes.

Dans quelles années étiez-vous allé à New York ?

Oh, La première fois à New York, c'était en quelle année ?... (il demande à sa femme) En 60, mais c'était en été et les galeries étaient fermées. Mon boulot m'empêchait d'y aller à un autre moment.

(Il discute avec sa femme pour savoir si Castelli existait déjà en 1960)

Oui, oui, ça existait depuis 56, Castelli¹⁷.

Depuis 56. Je me rappelle plutôt la Duane Gallery. Et puis, un peu plus tard, une expo collective chez Castelli où la seule œuvre qui me reste en mémoire est une œuvre de Daniel Spoerri.

¹⁷ C'est plus exactement en 1957 que Leo Castelli ouvre sa galerie avec sa femme Ileana, qui deviendra Mme Sonnabend.

Et vous alliez chez Sonnabend, à Paris ?

Oui, Sonnabend faisait partie faisait partie des galeries que l'on visitait.

Dès le début, dès 62 ?

Cela m'est impossible de m'en souvenir. Vous verrez dans 35 ans si vous vous souviendrez qui exposait chez Durand-Dessert en septembre 1997.

Par exemple, c'est une indication, la première exposition de Sonnabend a eu lieu en hiver 62, et c'était celle de Jasper Johns...

J'en suis ravi pour lui et vous souhaite meilleure chance avec d'autres septuagénaires.

ROMAN OPALKA¹⁸

Je ne crois pas qu'il y ait de rapport entre le travail de Jasper Johns et le mien. J'ai fait des collages avant Jasper Johns. Je me suis davantage intéressé aux chiffres qui étaient dans les œuvres des Polonais ou des Russes, comme on a pu les voir à l'exposition sur l'art d'Europe centrale, à Bonn, *Europa Europa*. Il y avait également une très bonne exposition à Stuttgart sur *Les chiffres au XX^e siècle*, en 1997.

Entre la fin 1950 et 1963, j'ai fait des toiles qu'on peut comparer à un sablier. L'idée directrice était : comment on peut peindre le temps, tout en restant attaché à la peinture, au tableau, sans chercher d'autre médium.

Au début de ma carrière, on me posait souvent cette question¹⁹ : quelle est votre relation avec Johns - qui précédait ma démarche sur les chiffres, qui date de 1965. Mais ce que je fais est très différent, moi, je peins le changement. Je peins la peinture. Je m'intéresse à l'émotion du temps ; ça n'a rien à voir avec Jasper Johns.

Mon travail sur les chiffres a plus de relation avec On Kawara, ou Hanne Darboven.

Comment avez-vous connu Jasper Johns ?

J'ai connu Jasper Johns par des catalogues, probablement. On ne voyageait pas facilement, à l'époque. Après mes études, j'ai quand même visité quelques mois Paris, en 1957.

Qu'est-ce qui vous a intéressé, dans son travail ?

Chez Jasper Johns, c'est l'idée du drapeau, qui était à mon sens la chose la plus étonnante. Le drapeau est déjà génial au niveau structurel, il a sa logique propre, c'est formidable. Maintenant, l'émotion qu'il produit sur les Américains, qui sont très patriotes, chauvins, même, c'est le côté simple, facile, de l'œuvre, un peu comme chez Lichtenstein. Les Français ont toujours eu un étonnement infantile devant cette force de l'art américain. J'en ai parlé dans mon livre²⁰. Ils réagissent comme face à un grand jouet : les tableaux sont de grandes dimensions, ils ont un grand impact visuel... Il y a une sorte de réflexe d'auto-destruction des Français, dans cette admiration infantile.

Il y a une différence à noter, entre lui et moi, c'est que lui, il a peint des chiffres, tandis que moi, j'ai peint des nombres.

Est-ce que son œuvre a compté pour le développement de votre travail ?

La pratique de Johns sur les chiffres est très différente. Il crée une image abstraite et réaliste, dans une facture proche de celle de Cézanne. Il n'y a pas de sens sonore par rapport à la couleur. Moi, par contre, je cherchais à trouver une logique.

L'idée du temps est primordiale, pour moi ; elle ne l'est pas, pour Johns.

¹⁸ Entretien téléphonique du 12 juillet 1997.

¹⁹ Notamment par des critiques, des journalistes allemands du début des années soixante, alors qu'il vivait encore en Pologne, mais qu'il exposait en Allemagne.

²⁰ Roman Opalka, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, Paris, La Hune, 1992, pp. 142-143.

DANIEL POMMEREULLE²¹

Je n'ai jamais aimé Jasper Johns. Je préférais à la rigueur Rauschenberg. Je les ai connus de près, d'ailleurs.

Oui, pourquoi ?

Parce que Robert Rauschenberg est un monsieur classique, et Jasper Johns est un monsieur classique. Finalement, avec le recul, je le trouve beaucoup moins classique que ça – je le trouve américain.

Pour les motifs ?

Non, parce que c'est un grand pays, ils ont un mode de pensée, ils ont une culture, ils ont une littérature, alors que Rauschenberg, il est non seulement américain, mais il est mondial : donc, ça m'intéresse plus.

Vous ne vous êtes jamais senti proche de la technique de Johns, avec ses cires, notamment ?

Non, jamais ! Moi, je me sers de colle, dans les tableaux que vous voyez ici. La cire, c'est Victor Brauner, qui s'occupait de ça. Avant Jasper.

²¹ Propos recueillis au vernissage de son exposition, à Ivry, le 18 septembre 1997.

JEAN-PIERRE RAYNAUD²²

Je n'ai pas envie de développer. Je respecte beaucoup, ça, c'est incontestable, mais je n'ai pas envie, aujourd'hui – autant il y a trente ans j'avais envie d'en parler, autant aujourd'hui je n'ai plus envie d'en parler. J'étais aux Etats-Unis, aussi, à ce moment-là. Ça avait un rôle, j'étais un jeune artiste. J'ai vu ces gens-là. Mais je n'ai plus envie aujourd'hui, parce que je me suis battu, et pour moi c'est derrière.

Vous étiez aux Etats-Unis...

En 1965.

Et c'est à ce moment-là que vous l'avez connu ?

Oui, rencontré, vu, comme ça. C'est des rencontres informelles. Je n'ai pas envie de remettre le débat sur Johns aujourd'hui. Vous trouverez, je pense que d'autres artistes qui auront envie de parler de ça. C'est un petit peu cyclique, vous savez, les sujets, pour moi. Il y a un moment où j'ai envie de parler de certaines choses, et puis un moment où je n'ai pas envie d'en parler.

Emission radiotéléphonique *Peinture Fraîche* sur France Culture, autour du thème « Deux artistes et l'empreinte », avec Niele Toroni et Jean-Pierre Raynaud.

– Sur l'empreinte : le cas Jasper Johns. Jean-Pierre Raynaud, sur son *Pot*.

N'étant pas peintre, je suis autodidacte. J'ai fait des études de paysage, de jardinage, donc je viens d'une catégorie professionnelle tout à fait différente. Dans ces années-là, j'ai estimé que je ne voulais plus me réinsérer dans la société sur un plan économique. Je ne voulais pas travailler dans la société, être dépendant de la société – tout le monde est dépendant de la société, bien entendu, mais la seule voie que j'ai trouvée, c'était d'être artiste. A tort ou à raison. Donc, en 62, j'ai commencé mes premières expériences, qui étaient des balbutiements, avec des plaques en bois de récupération, des sens interdit que j'allais chercher dans des décharges, puisque j'habitais Colombes. J'ai trouvé là une sorte d'émerveillement, naïf, dans doute. En tous les cas, ce qui m'intéressait beaucoup, c'est que je ne connaissais pas Marcel Duchamp, je ne connaissais pas l'histoire de l'art, je n'étais pas du tout dans ce milieu-là – j'ai évidemment très vite appris : en deux ou trois ans, j'ai compris qu'il y avait des personnes qui avaient fait, bien avant moi, des choses, des gestes très importants. Mais j'étais vierge au début, et c'est important de le souligner.

J'ai rencontré par hasard dans les galeries les Objecteurs, les Nouveaux Réalistes. Yves Klein venait de mourir. Je me suis constitué une famille.

²² Entretien téléphonique du 8 septembre 1997, enregistré sur magnétophone.

PETER STÄMPFLI²³

Quand avez-vous rencontré l'œuvre de Jasper Johns pour la première fois ?

C'était au printemps 1958, à la Kunsthalle de Bâle ; Arnold Rüdlinger a exposé pour la première fois les Américains en Europe. Ça s'appelait *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*. Il y avait Johns, Rauschenberg, Rothko, Still, Baziotès, Kline, Newman... C'était la première fois en Europe que nous avons découvert cet art-là, qui a ensuite été montré au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Quelles sont les premières œuvres que vous avez vues, de Johns ?

Le *Flag* de 1955, et le *Target* de la même année.

C'était avant la Biennale de Venise ?

Oui. J'y étais également. J'ai suivi de très près toutes les biennales de Venise.

Vous souvenez-vous de l'impact que cette rencontre a eu sur vous ?

En 58, la France et l'Europe étaient vraiment plongées dans une totale abstraction lyrique ; et de voir cette exposition où il y avait une approche totalement différente – l'approche directe de Pollock, Rothko, etc... Je suis arrivé à Paris fin 59, et j'ai fait des expérimentations dans le style de l'école américaine. D'ailleurs, les premiers Américains que j'ai connus à Paris étaient Sam Francis, Kimber Smith et Shirley Jaffé, à travers la galerie Paul Facchetti. Ce sont eux qui ont défendu l'art américain à Paris.

En 59, vous avez vu l'exposition de Johns chez Larcade ?

Oui, j'ai travaillé avec Jean Larcade, il est ensuite devenu mon marchand, pendant très longtemps ; bien sûr, j'ai vu cette exposition, et ça me fait plaisir que vous en parliez. On a travaillé beaucoup avec Jean Larcade. Quand je n'étais pas encore dans le milieu artistique parisien, j'ai fréquenté la galerie Rive Droite, faubourg Saint-Honoré. Il m'a impressionné, parce qu'il a montré des gens comme Johns, Larry Rivers, Rauschenberg, Yves Klein, Mathieu, à l'époque. C'était en face d'Iris Clert, d'ailleurs.

Jean Larcade, je l'ai connu à travers Otto Hahn, le critique, qui est venu dans mon atelier en 63-64. Il m'a dit que j'avais besoin d'un marchand sérieux, et il m'a proposé quelqu'un qui allait ouvrir une nouvelle galerie, angle rue Jacob et rue Bonaparte. Il a pris deux artistes tout de suite, Jean-Pierre Raynaud et moi. Il a ouvert sa galerie avec l'exposition *Pop or, Pop corn et Corny*, une exposition historique : il y avait des gens comme Wesselmann, Bryen, Duchamp, Man Ray, et comme jeunes, Raynaud et moi. Et c'est chez lui, en 65, que j'ai fait ma première exposition personnelle à Paris. C'était très osé, il était très courageux. Il a défendu notamment les *Objecteurs*, qui étaient proposés par Alain Jouffroy, avec Pommereulle, Dietman et Kudo.

En 59, vous avez donc vu l'exposition Johns ?

Oui, lors d'un de mes passages à Paris. Je ne me souviens plus des œuvres exposées, mais j'avais le catalogue. Je ne l'ai plus, parce qu'il fait partie des affaires qui ont brûlé dans mon ancien atelier.

Vous vous souvenez du format de ce catalogue ? S'il contenait des textes ?

Non. Mais ses catalogues contenaient en général des préfaces.

Vous avez vu l'exposition de 61, la performance à l'ambassade américaine avec Tinguely et Niki de Saint-Phalle ?

²³ Entretien téléphonique du 17 décembre 1997, enregistré sur magnétophone.

Oui. Tinguely était un grand ami à moi ; cette performance, et tout ce qui se passait à ce moment-là, m'intéressaient beaucoup. C'est à ce moment-là que les choses ont basculé. Moi, j'ai commencé à intervenir en 1962-63, quand j'ai commencé à peindre les objets et les gestes quotidiens. Je ne peux pas nier qu'il y ait eu directement une influence de gens comme Johns sur l'objet que j'ai traité ensuite. Il y a une influence indirecte. Mon problème était de réintroduire l'objet dans la peinture, mais d'une façon différente de ce que c'était. J'ai exposé la première fois mes tableaux d'objets banals à la Biennale de Paris de 1963, quand j'étais représentant de la Suisse. Moi, j'ai essayé de réintroduire l'objet à travers la photo, les affiches, la publicité : ce qui m'impressionnait dans le métro à Paris, c'était la répétition et la grandeur des affiches.

En 63, je ne connaissais pas beaucoup ce qui se faisait aux Etats-Unis. Mais cette Biennale de Paris de 63 a été significative pour moi, car toute la participation européenne était dans une abstraction lyrique totale. La France, notamment. Il n'y avait que l'Angleterre, avec Allen Jones, Peter Blake, Peter Phillips. A part ça, il n'y avait rien qui se basait sur des documents photo. Moi, je détonais dans ce contexte.

Et vous étiez ami d'autres artistes ?

Non. Je connaissais très peu de gens. A travers un critique qui défendait les artistes qui exposaient chez Facchetti, j'ai connu à Paris Sam Francis, Kimber Smith. Pollock et toute la nouvelle génération des Etats-Unis me passionnaient alors. Mais je ne connaissais pas à l'époque de pop artistes américains ; je les ai connus plus tard, lors de voyages aux Etats-Unis. Lichtenstein, Rosenquist... En 63, j'ai peint une machine à laver, et on m'a fait une interview en direct de New York par téléphone, où on me demandait pourquoi j'avais fait ça, parce qu'il y a un tableau de Lichtenstein qui a exactement traité le même sujet – je ne le connaissais pas. Ce qui veut dire que les préoccupations outre-mer étaient les mêmes que, nous, on avait ici ; ce qui prouvait qu'on ne connaissait pas forcément l'œuvre des autres – aujourd'hui, on les connaît à travers les revues et les voyages, c'est beaucoup plus facile de se déplacer.

Quand avez-vous voyagé aux Etats-Unis pour la première fois ?

C'était quand j'ai exposé à la Biennale de São Paulo, en 67, j'ai fait un crochet à New York.

Vous avez fait des expositions communes avec les Nouveaux Réalistes, Johns, etc. ?

Johns, je ne l'ai pas connu.

Est-ce que des critiques vous rapprochaient à l'époque de Johns ?

Pas forcément avec Johns. On m'a plutôt rapproché des artistes qui viennent tout de suite après, c'est-à-dire Lichtenstein, Warhol, Wesselmann et Rosenquist. Johns et Rauschenberg sont quand même les papes de cette génération ! Les autres ont entamé une autre expression, qui est issue des recherches de ces deux grands.

Vous les considérez intéressants vis-à-vis de votre œuvre ?

Je pense que ces deux artistes ont déterminé la suite de ce qui s'est fait aux Etats-Unis puis en Europe, parce qu'ils ont eu une réaction opposée à l'*abstraction painting* qui s'était fait aux Etats-Unis. Ce sont eux qui ont inventé un nouveau langage.

Vous m'avez parlé de votre intérêt pour les Drapeaux et les Cibles ; y a-t-il d'autres œuvres qui vous ont marqué dans la suite de son travail ?

Il y a aussi les Lettres et les Chiffres. L'évolution de son œuvre dans les années quatre-vingt, quand il n'a pas repris ses thèmes favoris, m'intéresse moins. Il est devenu plus pittoresque, moins strict, moins direct que ses Chiffres et ses Drapeaux.

A l'intérieur de l'œuvre de Johns, ce qui m'intéressait c'était l'objet inventé – plutôt que l'objet trouvé, à la façon de Duchamp. Il a recréé des drapeaux – et c'est là que je peux tirer un lien avec ma propre peinture : si, moi, j'ai peint des pneus, c'est que je les ai

recréés. C'est l'image qui m'a impressionné, chez Johns ; son côté direct qui sort de la vie actuelle qui nous entoure.

Et Rauschenberg, il vous donnait une impression aussi directe ?

Je crois que son cas est un peu différent, car il a toujours eu une expression multiple ; ce n'était jamais une prise de position aussi nette que Johns, notamment dans ces trois cas – drapeaux, cercles, chiffres et lettres. Rauschenberg a fait des assemblages d'objets quotidiens – c'est là où ça m'intéresse – et c'est là où il en a fait une expression presque romantique. Mais ce n'est pas aussi nettement l'analyse d'un seul objet, comme je le fais dans mon travail.

Que pensez-vous de l'impact de Johns et Rauschenberg à Paris, dans les années soixante ?

Je crois qu'il n'y a pas eu d'impact de Johns et Rauschenberg sur les artistes français. Mes amis collègues, en fait, en ont tiré une conclusion narrative : les Mythologies Quotidiennes. Certains artistes qui ne sont pas français ont peut-être été plus directement touchés par ce phénomène Johns-Rauschenberg. Moi, je n'ai jamais vraiment participé à ce mouvement français, parce que je considérais plus mon travail comme une analyse de l'objet que comme une narration.

Il existait donc des débats entre vous. Est-ce que la comparaison avec les Américains participait de vos débats, à l'époque ?

Non. [...]

Vous alliez aux expositions de Sonnabend, régulièrement ?

Oui, je les connaissais bien.

Donc vous avez connu le Pop Art à Paris ?

C'est exact. Ils sont venus chez moi. J'ai prêté ma machine à coudre à Oldenburg, pour ses boudins.

Vous avez des souvenirs de discussions à propos de Johns ?

Non.

Que pensez-vous d'éventuels rapprochements entre Johns et Magritte ?

Ils n'ont rien à voir.

Et vous-mêmes ?

Non plus.

Et avec Duchamp ?

Oui, Johns a employé les chiffres, les lettres, les drapeaux, donc on peut considérer qu'il y avait un rapport avec Duchamp, dans une certaine mesure. Il est issu de Duchamp ; quoique moi, personnellement, je ne le pense pas.

HERVÉ TÉLÉMAQUE²⁴

J'étudiais à New York, dans les années soixante. J'ai pu y voir pour la première fois Johns à la Stable Gallery, en 1959²⁵. Également les expositions du MoMA, où apparaissaient les œuvres de Johns. L'exposition *Young Americans* était un constat des personnalités montantes du monde de l'art²⁶. Le choix n'était pas très important. Il y avait notamment Stella, Lee Bontecou, qui m'intéressaient bien. J'y ai vu *Tennyson* (1958) et « Double-toile »²⁷.

À l'époque, j'étais plutôt influencé par De Kooning, Giacometti, Gorky. L'œuvre de Johns séduit par la sensibilité traditionnelle de son travail et l'intelligence du motif : il y a équation entre le peint et ce qui peut être peint. Une cible, par exemple, peut être littéralement la chose elle-même. Il y a équation rapide entre le réel et le peint. Ce type d'idée a fait son chemin tout doucement. On retrouve ça chez Stella.

Je n'y pensais pas vraiment à Johns, dans les années soixante. Je suis né en 1937, ma génération était plutôt pop. J'étais plus intéressé par Oyvind Fahlström. Lichtenstein m'a influencé sur le plan formel ; Rosenquist, sur le plan poétique. L'œuvre de Johns est une œuvre qui prend avec le temps plus de saveur : c'est une pensée qui se diffuse à travers un nombre restreint d'œuvres, ou de thèmes, disons, car il y a une déclinaison énorme de lithographies, mais sur un alphabet réduit. Son œuvre est quasiment autobiographique. L'affect a joué un rôle considérable. Témoin, l'œuvre que je n'avais jamais vue dans aucun livre et qui était présentée à l'exposition *L'empreinte*. Elle consistait de l'empreinte de pieds, dans des tiroirs remplis de sable, du poète ami de Johns, Frank O'Hara. C'est une pièce très émouvante. C'est comme Duchamp, on décerne une toute petite chose en plus ; il procède par petites étapes, petits rajouts, qui expliquent autre chose. O'Hara a dû compter dans sa vie. On comprend que l'idée est pour Johns de redonner vie à cette trace...

La fin de son œuvre s'est réfugiée dans un citationnel un peu agaçant. Cela montre comment ce monsieur, qui a démarré avec un formalisme pur – on ne représente que ce qui est représentable –, aujourd'hui fait de la peinture quasi narrative, comme nous la faisons en Europe dans les années soixante-soixante-dix ! Kitaj dans les années soixante, Fahlström et moi, nous faisons de la peinture sinon narrative, tout au moins fictionnelle.

C'est la présence de l'homme derrière son œuvre, qui me touche chez Johns. Stella, je ne sais pas qui il est. Je ne le saurai jamais. Il est absent de son travail.

Johns, c'est une œuvre qui est cultivée, mais qui se cultive ; sa rencontre avec Duchamp, avec Magritte... Ces événements ont nourri son travail, beaucoup, on sent bien cette évolution.

Est-ce que Magritte aurait rencontré Johns ?

Non, Magritte n'a jamais mis les pieds à New York, je crois. Mais je me trompe peut-être, parce que son marchand, lolas, était sans cesse là-bas, où il tenait également une galerie.

²⁴ Entretien au domicile de l'artiste, à Villejuif, le 1^{er} août 1997. Texte résultant d'une prise de notes sans magnétophone, relu et révisé ensuite par l'artiste.

²⁵ *School of New York : Some Younger Artists*, 8 décembre 1959–8 janvier 1960 : onze artistes y étaient invités, parmi lesquels Frank Stella et Lee Bontecou.

²⁶ Il s'agit sans doute de *Sixteen Americans*, qui a eu lieu au MoMA entre le 16 décembre 1959 et le 14 février 1960.

²⁷ L'artiste fait allusion à *Shade*, 1959, qui montre une toile déroulée à la manière d'un store sur le support en toile tirée sur châssis ; les deux toiles sont peintes dans des tons gris et d'une touche expressionniste.

Qu'est-ce qui rapproche Johns de Magritte selon vous ? Et vous-même, qu'est-ce qui vous intéressait dans Magritte ?

Magritte travaille sur les apparences. Et le Pop Art aussi. C'était très logique que Rosenquist, Johns, moi, regardions Magritte de près. Magritte travaillait sur le jeu de l'illusion picturale : qu'est-ce que ça pèse, comment on peut jouer avec.

Vous l'avez connu, personnellement ?

J'ai dû le voir chez Iolas, à Paris, boulevard Saint-Germain²⁸.

Est-ce que vous avez le souvenir d'un Magritte très critique envers les artistes français de l'époque, comme il l'était envers les pop artistes américains ?

Non, il s'était plutôt attaqué au Pop Art américain, il le trouvait manquant de réflexion, trop littéral.

Il est passé à côté de choses importantes que le Pop Art apportait : une fraîcheur stylistique nouvelle, une puissance urbaine, qui n'existait pas dans la peinture. Pourtant, jeune, Magritte s'intéressait beaucoup à l'actualité. Mais ce n'était pas un personnage d'une grande générosité intellectuelle. Il était provincial, avec les défauts et les qualités d'un provincial, notamment cette force qu'ils ont à poursuivre leur tâche jusqu'au bout.

Johns ne m'a pas provoqué de remise en question. Ma démarche a consisté à partir de l'abstrait, du Surréalisme, du Pop, dans une réflexion, une mise en langage de l'objet. Johns ne provoque pas de choc, ni de décision stylistique majeure. En revanche, au fur et à mesure que j'avance, je m'écarte des problématiques spécifiquement pop. Par exemple, je n'utilise plus de rétroprojecteur, cet engin qu'utilisaient Fahlström ou Lichtenstein – à des fins analytiques, lui.

L'œuvre de Johns devient une œuvre de référence au fur et à mesure. On peut s'en servir ; par la spiritualité qu'elle dégage, on a le sentiment que c'est là que la peinture se passe. C'est une œuvre qui prend ses distances par rapport à l'actualité artistique. Il y a une grande différence entre son œuvre et celle du Pop, qui se voulait, lui, toujours clair et pas sensualiste. Au fur et à mesure de ma propre évolution, mon travail est devenu plus sensuel. J'abandonne la facture froide du Pop pour redécouvrir les plaisirs du dessin, la sensualité parlante de la pratique picturale. Mon travail d'aujourd'hui avec le marc de café n'est pas loin de cette odeur de la peinture à l'huile. Le Pop prônait l'abandon de l'odeur, la main de l'artiste disparaissait. J'ai trahi cette orthodoxie pop qui était pleine d'interdits.

De quand dateriez-vous cette rupture dans votre travail ?

Après mon voyage à Haïti (en 1973), où quelques objets vaudou se sont introduits dans ma peinture. J'ai abandonné la peinture pour le collage. Je faisais des dessins subjectifs, mais en vue de fabriquer mes collages. Je tente alors d'abandonner les aplats pour des zones aléatoires plus floues, plus aquarellées. Le contenu de l'œuvre prend alors plus d'intérêt pour moi.

Dans les années soixante-dix, malgré l'abstraction des motifs (les hachures), Johns introduit des compositions. Il continue sa réflexion sur la matérialité de la peinture, le geste, la dynamique des coups de brosse sur la surface, les lettres qui traînent... *False Start* (1959) est cette œuvre en train de se faire, de se nommer. Il fait une image en train de se faire. En cela, elle n'est donc pas réellement abstraite.

Est-ce que vous pensiez cela, dans les années soixante ?

Non, je dis ça avec le recul. En 1965-70, je n'y pensais pas vraiment, à Johns.

Sur les liens entre le Pop américain et la Figuration narrative...

²⁸ Galerie qui est devenue la Galerie Petit, à côté de la boutique de Denise René, et qui exposait Raysse, Tinguely, Magritte, Ernst.

J'ai quitté New York lorsque le Pop faisait ses débuts, en 1961. Je n'ai donc pas vu le Pop à New York, mais chez Mme Sonnabend. Notre problématique était plus politique, très critique vis-à-vis de ça : Rancillac et moi avons vu la grande faille du Pop. Ils ne faisaient qu'exalter des objets de consommation. Celui qui nous intéressait le plus était Rosenquist. Dans *F111*, il dépassait l'image publicitaire pour faire une icône de l'époque.

Notre situation professionnelle en France était difficile : il n'y avait pas de collectionneur, pas de marchand, pas de conservateur... C'était une sorte de no man's land. C'est pour ça qu'on a inventé les Mythologies quotidiennes, pour rassembler les forces de l'Europe face à la force d'attaque américaine.

Vous parlez en des termes quasiment guerriers !

Mais c'était de cela qu'il s'agissait ! Madame Sonnabend ressemblait à un agent au service de la culture américaine en Europe. Je me souviens de Mike Sonnabend, son mari, prenant des notes devant mes tableaux à Kassel. Et ce n'était pas parce qu'il aimait mon travail... C'était à la manière d'un flic ! Pour pouvoir dire le contenu de ça.

Vous n'avez jamais exposé chez Sonnabend ?

Non. C'était une opération de marketing. Sonnabend n'exposait que les Américains. Le Français était l'ennemi. On attendait cinq, dix ans, parfois, pour exposer chez elle. Stämpfli, Smerck – le copain de Sanejouand, qui était le très bon graphiste des catalogues de Sonnabend – ont attendu, pour finalement ne jamais exposer...

A votre deuxième question – qu'est-ce qui me plaît chez Johns – je dirais que c'est cet enrichissement de l'image et de la surface par le langage qui m'intéresse chez lui.

D'ailleurs, le point de jonction entre Johns et les artistes français a été Duchamp.

Qu'est-ce qui vous semblait particulièrement proche de Duchamp chez Johns ?

C'est un artiste extrêmement secondaire et lent. Secondaire en ce sens qu'il y a plein de conscient et d'inconscient caché, chez lui. C'est du second degré. D'où la lenteur. Ce n'est pas un homme qui réalise un tableau, comme ça, vu dans la tête, puis il l'exécute. L'exécution, elle dure longtemps, parce qu'on dirait que l'idée est aussi lente. L'idée de départ. D'où les passages d'une œuvre à l'autre, telle allusion, telle œuvre faisant allusion à telle autre... On a vraiment une sorte de fil permanent.

Il y a une véritable méthodologie, chez Johns. L'importance du dessin, l'introduction de l'objet, les lenteurs : c'est une approche méthodique, lente, cynique, réfléchissant sur la peinture et ses apparences. Ce travail rappelle les machines rotatives de Duchamp, qui agissent sur l'œil. C'est l'œuvre de Duchamp la plus formaliste, qui est une réflexion ironique sur la perception. Il y a chez Johns, tout le temps, des relations au cercle... Les cibles, par exemple. Quoique je pense qu'il ne devait pas connaître l'œuvre de Duchamp, quand il a peint les premières cibles... Quoique c'était au MoMA, tout ça. Les rotatives de Duchamp, il y en avait.

On sent bien que l'œuvre de Johns s'enrichit au fur et à mesure de sa découverte de Duchamp. L'usage de l'objet : charger un objet de sens, comme la roue de bicyclette qui devient une parodie du mouvement représenté.

*Qu'avez-vous pensé à l'époque de l'intrusion de moulages de fragments du corps humain, comme dans *According to what ?* notamment ?*

Oui, il y a quelque chose d'un peu musulman, avec ces interdits qui règnent : on ne peut plus transcrire le corps, seulement la matière picturale.

(Il va chercher le catalogue d'exposition du Centre Pompidou de 1978, l'ouvre et en feuillette les pages pour se remémorer les œuvres)

Avez-vous vu les premières expositions de Johns à l'époque ?

Oui, j'étais rentré de New York en 1961, et j'ai vu l'exposition chez Larcade, avec les *Chiffres*. J'ai aussi vu chez Sonnabend l'exposition qui a fait l'ouverture de la galerie.

Avec Johns, le problème c'est la perception : qu'est-ce qu'une image peut dire, à quoi ça sert. Au fond, c'est une réflexion existentielle, mélancolique, homosexuelle. Là où l'œuvre est très forte, c'est que son homosexualité est quasiment sans importance, ça n'intervient pas réellement dans l'affaire.

Oui, j'ai vu les expositions chez Larcade, qui a fermé au début des années soixante, à Paris, pour aller ailleurs. Larcade avait du mal à rester plus de deux ans dans une ville, en ce temps-là. J'ai vu Larry Rivers, aussi, chez Larcade.

Johns fait de la grande peinture, car il parle de peinture, comme Magritte, de Chirico, Duchamp. Il s'est enrichi au contact du Pop et du Hard Edge (*Il montre le cercle rouge de Eddingsville*).

Avez-vous vu la performance de 1961 à l'Ambassade américaine, sur la musique de John Cage et avec Rauschenberg, Johns, Tinguely et Niki de Saint-Phalle ?

Non. Ça se passait entre Restany et Larcade...

L'œuvre de Johns, son importance pour moi a été progressive. Ce n'est pas comme si, d'emblée, je l'avais reconnu comme un artiste superbement intelligent, riche et savoureux. Un blow-up (agrandissement) de Lichtenstein a plus d'impact que la grâce feutrée de Johns.

Et que pensiez-vous alors du Nouveau Réalisme ?

Ça ne m'intéressait pas beaucoup. J'aimais bien Lee Bontecou. Son façonnage est lent, la chose est rêvée, c'est très onirique ce qu'elle fait. Il y a une lenteur de la fabrication. Elle utilise dans sa sculpture de la toile, du fil de fer, des reliefs... A l'inverse, le Nouveau Réalisme part du postulat très dada selon lequel la réalité est suffisante, parlante même : il n'y a rien à rajouter. On montre une affiche lacérée telle qu'on l'a trouvée dans la rue, etc. Il y a une base assez droitière dans le Nouveau Réalisme, assez méprisante du fabricant-artiste. Moi, je viens de l'amour de la peinture, de l'Expressionnisme abstrait, du Surréalisme.

Enfin, cela dit, aujourd'hui Spoerri m'intéresse par la puissance du développement de ses assemblages. Après avoir décrété, comme les autres, qu'il prenait les reliefs d'une table tels quels, pour les restituer en œuvre d'art, maintenant il compose, use d'astuces artistiques. Même l'œuvre de Villeglé, je trouve très bien ce qu'il a fait récemment, son alphabet dessiné, avec des tensions...

Nous (la Figuration narrative), on voulait raconter, on voulait être littéral. Et puis, les Nouveaux Réalistes avaient un théoricien rigoureux²⁹ – nous, jamais. Avec les Nouveaux Réalistes, on ne pouvait pas faire de peinture, ni de sculpture. Il fallait, pour employer le mot de Rimbaud, « être absolument moderne, nouveau ». Nous, on travaillait dans l'altération de l'œuvre. On met en relation des tas de données différentes. On passe d'un mode à un autre, une temporalité intérieure est nécessaire à l'œuvre. Les œuvres des Nouveaux Réalistes étaient trop des manifestes. Et un manifeste est toujours schématique, caricatural. Mais je reconnais qu'il y a plein d'autres choses qui s'y sont passées.

La palette de Johns est très large et enrichissante pour un discours, même si le discours chez lui semble presque abstrait. Il y a toujours une charge d'allusion. C'est là qu'est la pauvreté du Nouveau Réalisme, dans cette allusion limitée à la chose. Chez Johns, l'allusion est un passage, vers une tentative de raconter la condition humaine, un peu. Avec les moyens de la peinture, forcément schématiques.

(il feuillette les pages du catalogue)

Target with plaster casts : voilà une œuvre frappée de la mélancolie, et de connotations sexuelles (organes masculins : pénis, sein, etc.)

²⁹ Pierre Restany.

J'ai cru remarquer certaines similitudes entre des aspects de votre travail et celui de Johns, comme par exemple une « narration » morcelée, l'importance de l'espace vide, des titres qui mettent en doute le sens de ce qui est perçu... S'agit-il là de rapprochements dont vous étiez conscients à l'époque ?

Le vide, c'est une manière sensible de faire parler les choses. Cela s'inscrit dans une stratégie compositionnelle. Dans mon travail, l'image est à côté de la surface.

La narration morcelée en plages, c'est plus à Rosenquist que je la dois. Mais Rosenquist imite pas mal Johns et Rauschenberg ! Il l'a dit, je crois.

Peut-être que j'étais inapte à comprendre toute l'action qui est impliquée sur la surface de *Tango* (1955), par exemple...

Drawer (1957) : c'est peint comme un meuble. En même temps, il évoque l'idée du secret. Il véhicule du sens. C'est un camouflage pictural, avec une touche cézannienne. Il y a une ironisation sur la représentation, qui est finie. Cette touche ne sert à rien, n'imité rien. Elle fait semblant, comme si elle servait la représentation, mais la représentation est dans ce tiroir.

Et sur les titres ?

Il faut que le titre serve, qu'il ajoute quelque chose. Il montre qu'il y a des écarts qui sont encore possibles, une fois l'œuvre terminée. Les Egyptiens, déjà, jouaient avec le langage. Les hiéroglyphes sont à la fois des éléments de figure tout autant que des mots, des signes abstraits.

Rauschenberg m'apparaissait beaucoup plus percutant, poète, frais, percutant. Mais avec le temps, il paraît daté. Il finit dans les broderies, aujourd'hui. A l'époque, il avait du culot, à prendre le bottin de téléphone et le suspendre dans la toile. C'est cette œuvre où il y a la photographie d'un personnage qui embrasse le sol, le tout dans une draperie de vieille maison bourgeoise.

L'œuvre d'aujourd'hui de Johns est la moins intéressante. Trop citationnelle. Comme cette *Femme au chapeau* qu'il a reprise de Picasso. C'est moins bien, mais il y a toujours un enrichissement. Il gagne du terrain, toussoite peut-être un peu... Avec Rauschenberg, on sent un effritement de son langage ; Johns, c'est un chapitre de plus, qui s'écrit à chaque fois ! Comme le moindre petit dessin de Duchamp ne laisse pas indifférent. Chez Johns, tout est mis en relation. Il y a des moments faibles, mais on peut s'attendre encore à une œuvre forte et parlante à nouveau. Contrairement à Rauschenberg.

La puissance plastique du Pop paraît beaucoup plus performante que le caractère synthétique de Johns. L'Expressionnisme abstrait, le tachisme expressionniste, la réflexion sur l'objet, les nouveaux médias... Beaucoup d'œuvres étaient plus provocatrices à l'époque. A l'époque, j'étais sous le charme de Johns, un peu, mais ça a été progressif.

Johns a eu de l'influence en Italie, plutôt. Sur Schifano, un pop précoce, ou Kounellis. Moi, j'étais plus intéressé par Fahlström, autre artiste de synthèse, celui-là.

Daniel Abadie a, de lui-même, évoqué Johns en parlant de mon œuvre, dans le dernier catalogue de la FIAC. Ça m'a beaucoup plu. Je croyais d'ailleurs que c'était après avoir lu ce texte que vous aviez pensé à me contacter...

Quels artistes français ont été intéressés par Johns d'après vous ?

Ma génération ne l'était pas du tout. Sauf Daniel Pomereulle. Il faisait des portemanteaux, quand il était très jeune, en 1962-63.

Au fond, j'aime les artistes qui sont de grands chefs d'orchestre. Gorky me plaît parce qu'il est lui aussi un artiste de synthèse. Malheureusement, il est mort trop tôt – il s'était trouvé tardivement. Duchamp est un grand artiste de synthèse, entre Dada, l'inconscient des surréalistes, les futuristes, la réflexion sur la représentation... La force de

ces peintres est qu'il n'ont pas besoin de faire des discours sur leur peinture ; chez Johns, on comprend rien qu'en regardant. On ressent le dépouillement de l'être, par exemple. Un tiroir, ça s'emboîte bien, dans une surface... C'est malin, tout le temps. Rauschenberg, qui est très intelligent, et qui est peut-être plus moderne, plus inspiré que Johns aussi peut-être, n'a pas cette dimension de l'esprit agissant sur la matière au fur et à mesure.

En fait, moi, j'ai été pop très peu de temps, entre 1964 et 1965, seulement. Déjà en 66, j'étais plus assemblage.

Beuys, Tàpies : là, il y a une parenté directe de Johns. Sûrement Parmigiani, Anselmo, aussi. L'Arte Povera en général. Il y a eu une sorte de conscience de Johns en Italie beaucoup plus rapide qu'en France. Je trouve qu'il y a dans la sensibilité de l'Arte Povera, au début, chez Pascali, chez Schifano, chez Kounellis, chez des gens comme ça, il y a un goût de certains matériaux, de matériaux pauvres – métal, fusain... quelque chose qui est déjà pas pop du tout. Pascali est encore pop, mais très vite la patine de Johns est plus proche de ces gens-là que les blow-up en trois couleurs de Lichtenstein. La postérité de Johns me paraît plus importante en Italie qu'en France.

Et pourquoi, à votre avis ? Parce qu'en France il y avait déjà d'autres modèles du Pop porteurs d'une plus grande influence ?

D'abord, oui. Je pense que ça tient peut-être à une certaine tradition. La sensualité de la peinture de la Renaissance italienne, alors qu'en France on est beaucoup plus intellectuel. Le cubisme, Léger, le Surréalisme, c'est beaucoup plus intellectuel et littéraire que chez les Italiens. Car au fond, le grand apport de l'art pauvre, c'est la sensualité des matériaux pauvres. Alors qu'à Paris, à mon avis, ma génération reste une génération beaucoup plus obsédée de politique, de choses de ce genre. Plus imprégnée d'idéologie, comme ça. Paris est une ville – surtout dans ces moments-là – où l'on croit la révolution probable... On se méfie beaucoup de la séduction de la peinture. Beaucoup. Personne ne cherche à peindre beau, à cette époque-là. C'est la primauté du discours par rapport à la fabrication, au faire. Ce n'est pas un problème très important, la postérité de Johns ; de toute façon, elle prend des formes variées : un grand artiste est influencé plus ou moins par un autre, on ne sait pas vraiment pourquoi. Et parfois, quand ils influencent, c'est une catastrophe, regardez tous les malheurs qui sont arrivés à tous les suiveurs de Picasso.

Vous pensez auxquels ?

Je pense à ce pauvre Pignon, par exemple, je pense à toute la pseudo-école de Paris, Estève, de Staël... Moi-même, je me suis méfié beaucoup des aînés.

Extraits du deuxième entretien au domicile de l'artiste, enregistré avec un magnétophone le 19 août 1997.

Vous avez évoqué rapidement lors de notre dernier entretien une certaine filiation envers Johns en ce qui concerne la pratique du dessin...

Oui. Je regardais justement mon copain Rancillac, qui vient de sortir un livre sur le jazz... Je m'aperçois que c'est une génération qui exécute des idées, et qui n'a pas d'approche progressive d'une idée. Et ce que j'aime beaucoup chez Jasper Johns, c'est le va-et-vient entre la grande œuvre, la petite, la lithographie... Et ce va-et-vient est un enrichissement, je trouve. Et parfois, d'ailleurs, les œuvres dites mineures sont parfois plus importantes. Le dessin est parfois plus important que le tableau. La lithographie, même, peut l'être plus que le tableau.

Et pourquoi vous pensez que ça peut être plus important ?

Parce que je crois aussi qu'il y a l'usure. On a trop peint au XX^{ème} siècle. La production de peintures proprement dite, le commerce d'art, valorisant particulièrement le fait pictural, a entraîné une espèce de perversion de l'objet et de sa valeur, au détriment de la recherche. Et que quand, au fond, un artiste travaille plus pour lui-même, comme ça, ça prend une saveur, parfois, une espèce de liberté, une espèce de bonheur que l'œuvre peinte n'a pas. Et surtout les œuvres dites importantes.

Ce qui était génial chez Johns, c'est que, ayant pratiqué au fond l'expressionnisme abstrait, qui ne débouchait sur rien – plus de forme, cette gestualité, ça ne servait plus à rien –, il a mis de l'ordre dans le geste en introduisant une sorte de littéralité. C'est ça qui compte. Les autres se perdaient... Par exemple, de Kooning, qu'est-ce qu'il fait de Kooning, il fait du paysagisme. Je vous parle du de Kooning abstrait. Après l'œuvre surréalisante, ensuite cubisante, ensuite figurative, et tout ça... Il débouche sur une sorte d'abstraction, évidemment il sert toujours la relation au paysage. Mais en même temps, c'est une sorte de régression de l'idée expressionniste, qui était quand même de déboucher sur des mécanismes de l'inconscient, etc. Non ? Et Johns, lui, trouve une règle, tout en gardant la saveur de la gestualité. La règle étant : le motif, qui coince cette gestualité, qui la discipline, qui l'oblige à se discipliner. C'est cette intelligence de la peinture que j'aime tellement chez lui.

Quand vous dites que Johns vous a influencé sur la pratique du dessin, parlez-vous des années soixante, ou plutôt des années soixante-dix, quand vous dites avoir pris du recul par rapport à l'œuvre de Johns ?

Si vous voulez. J'ai trouvé dans toute son articulation une justification de mon propre besoin d'aller vers le dessin. Et je me suis dit, voilà un aîné qui a la bonne méthode. Je vous ai expliqué que dans ma génération, il y avait des règles, des interdits, priorité au discours... Je crois, de manière toute classique, à la nécessité d'appréhender une forme tout doucement, et non pas, vlan ! de jeter cette forme à la figure du spectateur comme ça, sans une approche quasiment de séduction. Il faut se coller à une forme, faire connaissance un peu : c'est aussi un des plaisirs de mon métier, cette lenteur-là. Je pourrais faire une comparaison avec le caractère amoureux ; c'est une sorte d'approche amoureuse de l'autre, de la réalité. Et donc Johns m'a paru comme un maître en la matière. Tout ça *a posteriori*.

De quand vous dateriez cette prise de conscience ? Vous lisez les catalogues qui paraissent au fur et à mesure, ou... ?

Oui, j'en ai lu une bonne floppée. Donc, je les achetais, quand même. Par exemple, ça ne m'est jamais arrivé d'acheter... J'ai vu la grande rétrospective de Lichtenstein au Guggenheim, je n'ai pas acheté le catalogue. On peut toujours découvrir de petits points, chez Johns. On ne voit pas le mouvement d'une vie, dans Lichtenstein. On voit qu'à un moment donné il va intégrer certaines choses. Le contenu de son œuvre fondamentalement n'a pas changé. Chez Johns, on sent un homme... C'est vrai que tout ça est imbibé de mélancolie.

Qu'est-ce que vous trouvez de mélancolique, chez lui ?

On ne voit jamais une figure : un bout de jambe, ou un bout de corps, ce ne sont quand même que des traces. La permanence de la couleur noire, du gris, est constante. La couleur est exaltée, puis tuée. Elle ne chante pas, comme chez Matisse... Il y a sensualité, mais en même temps négation de la vie.

NIELE TORONI³⁰

Non, non, ça ne m'intéressait pas du tout. Je préférais Pollock.
Je ne vous ai pas répondu, c'est parce que vraiment, je n'ai pas envie de participer à ça, dans le sens où ce n'est pas mon problème.

Peut-être pourriez-vous me dire au moins comment à l'époque vous étiez au courant de cet art américain ?

Non, justement, je ne sais plus, je ne me souviens plus, je suis vieux, j'ai soixante ans. Vous regardez, il y a d'ailleurs un très bon catalogue qui est sorti sur mon travail et mes écrits, à Bordeaux. En lisant ça, vous verrez si je parle de ça, mais je ne crois pas, en plus.

³⁰ Entretien téléphonique du 7 décembre 1997, enregistré sur magnétophone.

BERNAR VENET³¹

J'ai connu l'œuvre de Jasper Johns au moins en 1961, grâce à un article paru dans *Jardin des Arts*, où Michel Ragon avait écrit un article où il parlait de Rauschenberg et Jasper Johns. Ça, c'est nécessairement 1961, donc j'étais très au courant de son travail. Après, ce que je penserais de lui... Je l'ai connu personnellement quand je suis arrivé à New York en 1966, en 68 je le connaissais davantage, mais on n'a jamais été très intime, sauf si je l'appelle, il sait très bien qui je suis. On s'est parlé plusieurs fois au téléphone.

Ce qui m'intéresse dans son œuvre, c'est qu'elle représente une cassure, en plein milieu d'une époque où le monde entier faisait de la peinture abstraite, et où il semblait qu'on ne pouvait faire plus que ça, ou bien on était un suiveur du surréalisme. Lui et Rauschenberg, et puis, en troisième position, Larry Rivers. Surtout Johns et Rauschenberg ont commencé à opérer une cassure qui a eu une influence énorme, qui prépare le Pop Art plus tard.

Johns est à mon avis beaucoup plus radical sur le moment que Rauschenberg. Rauschenberg, lui, est encore dans un héritage européen après Schwitters. C'est en fait un développement de l'œuvre de Schwitters, qui a utilisé l'abstrait et l'objet, mais en petits formats et sans déborder considérablement du tableau. Rauschenberg, tout à coup se met à faire ce qu'il appelle des combine-paintings, il met un animal, un pneu attaché, un aigle qui sort du tableau, donc c'est quand même un pas assez important.

Mais Johns, lui, introduit des sujets ou des contenus qui sont radicalement nouveaux dans l'histoire de l'art. Par exemple, lorsqu'il se met à faire des chiffres comme sujets de tableau et mis dans une manière ordonnée, pas du tout dans le désordre à la dadaïste, c'est déjà une manière d'introduire un nouveau système de signes. Le plus radical, c'est les *Flags*.

Et puis, surtout, ce qui me paraît capital dans son œuvre, c'est ce concept que j'ai formulé le premier, que j'appelle le caractère *monosémique* des tableaux comme les cartes des Etats-Unis, les drapeaux, etc. C'est-à-dire qu'ils n'ont qu'un seul niveau de signification. On le voit dans mes textes. Je ne crois pas avoir écrit sur Jasper Johns... Malgré le travail de peinture – c'est vraiment un travail de grand peintre qu'il fait. Un drapeau représenté sur une toile, c'est ça, et c'est tout. On ne peut pas l'interpréter autrement.

Vous ne trouvez pas que le drapeau, à cette époque-là surtout, était subversif ? Certains l'ont pris comme un symbole patriotique au premier degré...

Ça, on peut aussi le dire. Moi, c'est rarement ce que je vois en premier, mais c'est évident que c'est ça aussi. Moi, je vois plutôt la radicalité du geste au niveau du sujet. Bien sûr, c'est le drapeau américain, mais il aurait peint le drapeau français ou anglais, sur le plan du questionnement de la peinture, c'était égal pour moi.

Et à cette époque-là, vous ne le voyiez qu'à travers cette idée de monosémie ?

Je ne pensais même pas à ça au début, puisque je n'avais pas encore développé cette idée-là. Non, je le voyais surtout comme un peintre qui avait une grande originalité, et une œuvre qui, sur le plan pictural, tenait très bien le coup.

Il y a trois points qui sont importants pour Jasper Johns : 1°) le côté historique : la date, 1955, c'est très important, c'est le moment où personne ne pense à revenir à une image figurative ; 2°) la radicalité du sujet : non seulement, il change les choses, mais c'est vraiment un nouveau sujet ; 3°) le niveau de la qualité picturale, qui est vraiment exceptionnelle. Ce que je peux dire de moins bien, c'est que son œuvre a mal évolué, c'est-à-dire qu'en 63-64, il était « mort ». J'ai vu la rétrospective à New York qu'il a faite il n'y a pas longtemps, j'ai été très déçu. Tout le monde ne sera pas d'accord avec moi, les Américains en premier, parce qu'ils ne savent pas dire du mal d'eux-mêmes, mais c'est vrai que ça

³¹ Entretiens téléphoniques des 11 et 12 novembre 1997, recopiés d'après des notes.

devient faible. Comme anecdote, je peux vous dire que j'ai vu Jasper Johns au Chelsea Hotel, chez Arman, un soir : il pleurait – bien sûr, il avait un peu trop bu – en train de dire qu'il ne savait absolument plus quoi peindre, qu'il était nul, qu'il ne savait plus où il en était. C'était en 1968. Et depuis 68, on n'a qu'à voir, il a repris les mêmes sujets. On constate bien cet essoufflement de l'inspiration. Ses tableaux des *Quatre Saisons*, c'est une catastrophe. Les hachures, ce n'est pas de la mauvaise peinture, mais c'est rien du tout. Ce n'est pas comparable aux questionnements d'un Warhol, ou de Frank Stella ; lui, il a trouvé un sujet pour faire des tableaux, c'est tout. Au début, il a vraiment tout changé, puis il a été incapable de poser d'autres questions, de trouver d'autres manières d'évoluer, comme Warhol, Rauschenberg l'ont fait. J'ai vu les deux rétrospectives à un an d'intervalle, j'ai vu celle de Rauschenberg il y a deux mois. Autant il y a une production énorme qui n'est pas toujours très bonne, mais il y a quand même des tableaux d'il y a dix ans qui sont toujours intéressants ; ce qui n'est pas le cas de Jasper.

Quand à une éventuelle influence de son œuvre sur mon travail, je ne crois pas qu'il y en ait jamais eu aucune. Bien sûr, il y a cette idée de monosémie, mais c'est tellement pictural, son travail, que je ne m'en suis jamais inspiré. En 1961-63, j'ai produit des tableaux tout noirs, faits avec du goudron, des tables-charbon, des photos noires. Ils sont beaucoup plus près des tableaux de 53 de Rauschenberg, bien sûr ; mais je ne savais pas du tout que Rauschenberg avait fait des tableaux noirs ou blancs.

Et après ça, quand vous êtes parti à New York ?

C'est certainement pas lui qui m'aurait influencé ! Vous savez, mes diagrammes de mathématiques, ils ne sortent de personne, c'est difficile de trouver des antécédents. Ce n'est pas les artistes conceptuels qui m'ont influencé, ils n'avaient pas encore commencé à faire des œuvres avec le langage. Je connaissais tous les artistes du Minimal Art et du Pop Art, mais mon travail, qui refusait de faire des objets ou de la peinture, ne subissait aucune influence de leur part.

Et vous voyez d'autres artistes français de l'époque, qui auraient pu être influencés par Johns ?

Non, j'en vois plus qui auraient été influencés par Lichtenstein, avec la bande-dessinée. La Figuration Narrative des années 1963-64 : Télémaque, Erró...

Vous ne pensez pas aux Nouveaux Réalistes ?

Le Nouveau Réalisme est plus près de Dada que Jasper Johns, qui apportait avec ses premiers tableaux avec une fraîcheur radicalement nouvelle. Je ne vois pas le rapport avec Johns. C'était trop particulier pour qu'il influence directement les artistes.

Malgré son emploi des objets, dans ses tableaux ?

Ses objets, il les a employés un petit peu comme Marcel Duchamp ou comme les dadaïstes.

Et son rapport à Duchamp... ?

C'est sûr qu'il y avait un rapport très étroit. Chez Johns, il y a toujours la petite idée derrière. Ce n'est pas seulement l'objet, il y a un caractère poétique. Une œuvre comme *The Critic Sees*, Duchamp aurait pu la faire.

(...)

Considérez-vous important le regard qu'a eu Johns sur l'œuvre de Duchamp ?

C'est le rapport de Johns à Duchamp qui a permis que Johns se distingue du formalisme américain. Johns, en réalité, a changé l'art américain en rajoutant du concept, l'ironie de Duchamp. Et des objets remaniés, des boîtes de bière travaillées.

Mon travail se différencie totalement de toutes ces pratiques. Moi, je demandais par exemple à un ami mathématicien de la Columbia University d'envoyer directement à la galerie qui m'exposait un diagramme de son choix. J'ai donc supprimé l'alternative, l'arbitraire auquel Duchamp se soumettait encore avec ses ready-mades. Mon concept ne dépend pas de mon choix, et ne requiert même pas, à la rigueur, la présence de la galerie.

Vous avez également parlé de déni de représentation et d'interprétation, pour les Chiffres de Johns ?

Oui, on voit des chiffres, et puis c'est tout. Ils n'ont aucune symbolique, ils n'ont affaire qu'à eux. Mais mon travail n'a pas découlé de ces œuvres. Moi, je suis obsédé par l'idée que tant de choses très intéressantes ont été faites – mais il y en a tellement plus à créer ! L'histoire de l'art vient de commencer ! On se dit toujours qu'est-ce qu'on peut faire après ça – et c'est le rôle de l'artiste de le résoudre. J'ai toujours évité d'aller dans le sens où d'autres avaient déjà été. Je disais en m'amusant, dans une interview pour *Art Press*, dans le numéro de janvier, que les pères symboliques, je les évite. Si j'en rencontre un, je l'assassine tout de suite. (...)

Comment étiez-vous informé sur l'art américain, dans les années soixante ?

Il a fallu que j'attende 1966, date de mon arrivée à New York, pour que je voie pour la première fois un vrai Jasper Johns. J'étais un obsédé de l'information, je recevais tous les magazines, j'étais très ami avec Arman et Martial Raysse, à l'époque, donc ils revenaient de New York avec *Art forum*, ou *Art international*. Je suis parti à New York au début 66, car Nice était un trop petit milieu. J'avais le désir de bouger.

Est-ce que vous voyagez en Europe ?

Oui, je suis allé à Amsterdam, où j'y ai laissé un tableau, en Italie, en Allemagne, où une galerie m'a acheté une œuvre. On commence à m'exposer de façon assez sérieuse dans les musées, dans les grandes expositions. J'étais dans *New York Art 1968*, puis, trois ans plus tard je faisais une rétrospective au New York Cultural Center. Donc, les choses sont allées assez bien là-bas, et c'est parce que à New York ça marchait – et en Allemagne avec le musée de Krefeld, qu'en France on m'a pris au sérieux. La Belgique a eu une attitude héroïque, en m'invitant au *Prospekt 68*, au Kunsthalle de Düsseldorf. C'est grâce à Isi Fishman, de la Wide White Space Gallery d'Anvers, qui achetait Christo à l'époque. C'est aussi grâce à Fishman que j'ai rencontré Duchamp, en novembre 1967, à New York ; il m'avait introduit auprès de lui comme « le nouveau Marcel Duchamp », c'est-à-dire a-artistique.

Pensez-vous qu'à cette époque-là les galeries en Belgique étaient plus avant-gardistes qu'à Paris ?

Celle-là l'était. Mais en 1970, il y avait déjà Lambert et Templon qui commençaient à se manifester.

Vous étiez nombreux, à partir voyager ?

Pas tellement. Une fois, je suis allé à Amsterdam avec Ben, et une autre fois avec un artiste suédois, Larsson, à Milan...

Avec Jasper Johns, je n'ai exposé que chez Leo Castelli, en *group show* en 68. On avait fait un *Moratorium* pour le Vietnam. Jasper avait fait un *print*, qui était le drapeau américain avec les couleurs du drapeau vietnamien. Il y avait tout le monde, Lichtenstein, Warhol et tout, et on avait même fait un vrai drapeau américain, peint avec les couleurs du Vietnam – en plus du *print* de Jasper. C'était l'idée de Jasper Johns. On s'était fait photographe autour, tous les artistes de Castelli – j'étais la seule exception : Lichtenstein, Warhol, Oldenburg, Rosenquist, Bob Indiana, Rauschenberg... Et moi, parce que Ivan Karp, qui était le directeur de la galerie à l'époque, commençait à s'intéresser à mon travail. C'était

lui qui a vraiment découvert les artistes, qui les recevait et faisait la sélection. Après, il a ouvert sa propre galerie, il s'est engagé dans l'hyperréalisme.

CLAUDE VIALLAT³²

Quand et comment avez-vous connu l'œuvre de Jasper Johns ?

J'ai vu ses toiles exposées chez Sonnabend, rue Mazarine, en... 1963 ? Je les ai revues après, quai de la Mégisserie, toujours chez Sonnabend.

Mais c'est un peintre qui ne m'a pas passionné. Je préférais Rauschenberg et Jim Dine.

Pour quelle raison ?

Parce que je trouvais que c'était plus immédiat, que... il y avait un côté peinture européenne, chez Johns, qui m'intéressait moins que le côté direct de Jim Dine ou de Rauschenberg.

Vous êtes-vous intéressé à ses œuvres représentant des sortes de pierres ?

En 1970, mon œuvre était déjà engagée.

L'idée était plus de trouver un système un peu distancié, all-over, alors que les cibles sont centrées. Il y avait chez lui un retour au centre du tableau.

Ce qui m'a le plus intéressé par la suite, c'est effectivement les murs ou les toiles avec les traits...

Dans les années 70, j'ai vu la grande toile qu'il y avait dans la Collection Ludwig³³. Et puis, à la Biennale de Venise, on y était la même année³⁴, et je n'ai vraiment pas aimé du tout le retour à la peinture académique, citationnelle, avec une volonté de marquer les références, le retour à l'anecdote.

Je n'ai pas le souvenir d'avoir eu des conversations sur Johns, dans les années soixante, avec des artistes ou des critiques. Non, c'était vraiment Rauschenberg qui nous passionnait. Rauschenberg, ça donnait vraiment quelque chose de nouveau. Et Jim Dine, avec les objets inclus, ou les images d'objets immédiates. Jasper Johns, c'était toujours un peu académique, le retour de la peinture à la cire... tout ça. Un retour à la « cuisine », que j'ai trouvé dans la très grande planisphère qu'il a faite au Musée Ludwig, ou à la Biennale de Venise.

Les drapeaux, c'est quand même l'image d'abord, et la technique qui constitue l'image, ensuite. Ce n'est pas la technique qui fait surgir l'image. C'est le drapeau patiemment besogneux, académique, quelque part. Je le vois mieux comme peintre académique – un peintre de grande qualité, mais plus académique que les autres.

Connaissez-vous d'autres artistes français qui auraient à l'époque été influencés par Johns ?

Demandez à François Rouan. A part ça, je ne vois pas.

³² Entretien téléphonique du 12 juillet 1997, enregistré sur magnétophone puis revu et corrigé par l'artiste.

³³ *Untitled*, 1972, entré dans la Collection Ludwig en 1976.

³⁴ En 1988, quand Jasper Johns a remporté le Prix.

JACQUES VILLEGLÉ³⁵

Vous souvenez-vous de la première fois où vous avez vu une œuvre de Jasper Johns ?
Chez Sonnabend.

En 1962 ?

Voilà.

Et qu'en avez-vous pensé, à ce moment-là ?

A ce moment-là, ce n'était pas tout à fait mon... Il m'a fallu un temps de réflexion, très certainement. Souvent, ce qu'on trouve bien, on n'y adhère pas au premier abord. Autant, chez Rauschenberg, on rentrait plus dedans... ce qu'il présentait chez Cordier, par exemple – parce que ce que j'avais vu de lui en 59, à la Biennale de Paris, ne m'avait pas enthousiasmé.

Ah ! oui, pourquoi ?

Je trouvais que c'était du Dada-Berlin un peu plus grand. Alors que Jasper Johns, j'ai mis plus de temps, et maintenant je trouve que c'est très bon, au point de vue peinture. En Amérique, c'est vraiment une très, très bonne période. Mais je n'ai pas un souvenir très précis de l'exposition elle-même, parce que j'ai mis un certain temps à adhérer à ce qu'il faisait. Parce que c'était assez éloigné de ce qu'on faisait, nous. Et la cire, je trouvais ça bizarre... Moi, je ne croyais plus à la peinture, à cette époque-là, et lui c'était vraiment un peintre. Il mettait de la cire, c'était assez curieux. Alors il m'a fallu un temps d'adaptation, très nettement.

Vous situeriez votre changement d'avis à quel moment, à peu près ?

Ça, je ne sais pas, parce que ce n'était pas une de mes grandes préoccupations. On voyait autre chose.

Qu'est-ce que vous regardiez plus, justement ?

Ce que je préférais, c'était Warhol, de toute façon. Mais, à l'heure actuelle, je préfère ça à Rauschenberg. J'avais un de mes amis qui disait que Rauschenberg, c'était le Meissonnier de notre époque. J'avais trouvé ça rigolo. Pour cette très grande habileté dans la peinture. Comme moi, je n'étais pas peintre, que je ne faisais rien, j'étais assez étonné de voir des gens travailler. Nous on pratiquait le dé-collage, on trouvait les choses, c'était tout-fait, on trouvait bizarre que des gens se mettent encore travailler, à notre époque. Où on allait vers la civilisation des choses, et des loisirs.

Vous vous souvenez si c'est après les années soixante, que vous avez changé d'avis sur son travail ?

Non, non, c'était dans les années soixante, bien sûr.

Et donc, là, vous avez commencé à voir ses expositions...

Voilà. Parce que ce que j'ai vu en premier, ça doit être les drapeaux. Et les lettres, les chiffres, j'ai dû les voir après. Je ne l'affirmerai pas.

Vous n'avez pas vu les expositions en 1959 et 61, à la Galerie Rive Droite, chez Larcade ?

Oui, il est possible que je les ai ratées, moi, je me souviens plutôt de chez Sonnabend.

³⁵ Entretien téléphonique du 3 décembre 1997, enregistré sur magnétophone.

Et par la suite, vous avez voyagé à New York, vous avez vu ses expositions là-bas, ou en Europe ?

J'ai vu, en Europe, à peu près toutes les expositions Pop Art. Et ça, ça m'a intéressé, parce que ce sont des gens de ma génération. Dans les années cinquante, je n'ai certainement pas vu Jasper Johns. L'exposition chez Larcade, je n'ai pas dû la voir.

Vous ne considérez donc pas Johns comme faisant partie de votre génération ?

Ah ! si, il est de ma génération. Mais c'est quelqu'un qui faisait quelque chose qui ne me préoccupait pas. En France, il y avait juste la peinture abstraite. C'étaient de très bons peintres – quand on a revu la recrudescence de ces peintres dans les années quatre-vingt, je me suis dit que c'étaient les derniers peintres de métier. Parce que tout de suite, c'est pas des peintres de métier, ils agissent, comme ça, mais ils ne connaissent pas la technique. Et Jasper Johns, c'était un peintre de métier. Il est bien de sa génération, parce qu'il doit être un peu plus vieux que moi.

Il est né en 1930.

Ah ! Il est plus jeune que moi, alors. Je commence à le confondre. Mais oui, il était un peintre de métier comme l'étaient les peintres abstraits. J'y voyais une variante. Bon, il prend des lettres, des chiffres, les drapeaux, etc... Mais moi, j'aurais pris – je me souviens, en 1952 ou 53, quelqu'un me demandait qu'est-ce que c'est la peinture, pour vous – et on se trouvait sous un panneau sens unique – alors je lui disais, ce panneau-là, ça pourrait faire une très bonne peinture. Je ne l'aurais pas reproduit en peinture, c'était la différence. Je l'aurais présenté tel quel. Il m'a tourné le dos.

C'est après que j'ai vu que Johns était un très, très bon peintre. D'ailleurs, Jasper Johns, chaque fois qu'il fait quelque chose de nouveau, d'abord je ne comprends pas bien. Quand il a fait sa série de lithographies sur les Saisons, sur le moment je n'ai pas trouvé ça bien, puis après, je m'y suis habitué.

Et Rauschenberg, vous avez continué à suivre ce qu'il faisait ?

Non, vraiment, lui... Autant Johns a de la tenue, autant Rauschenberg... Je l'ai toujours trouvé très habile. La première période, avec les coqs, avec les assemblages, je l'ai trouvé le plus habile. C'est un type qui fait ce qu'il veut. Et il le réussit. Il a du talent. Mais maintenant, je ne suis pas emballé. Je trouve ça un peu plat. Autant, Warhol m'intéresse. Son comportement, la Factory... Moi, je suis en France, alors je n'ai pas fait de Factory parce qu'il n'y a pas assez d'argent. J'ai donc fait le *Lacéré anonyme*, qui est comme la Factory – mais imaginaire : tout le monde travaille, dans les rues, pour moi, et je ramasse. Lui, il travaille pour faire vivre la Factory ; tandis que moi, je n'ai pas besoin de travailler, parce que les gens travaillent sans que je leur demande quoi que ce soit. Vous voyez, c'est un peu les ateliers de la Renaissance, comme du temps de Raphaël, où trois cents peintres ont travaillé pour lui.

Vous êtes allé à la rétrospective Jasper Johns de 1978, au Centre Pompidou ?

Oui, certainement, j'habite à dix minutes... Oui, ça m'a confirmé que lui, c'est un bon peintre.

Est-ce que vous vous intéressiez aux rapprochements qu'on a faits entre lui et Marcel Duchamp ?

Moi, je n'ai jamais été préoccupé par Marcel Duchamp. On met Marcel Duchamp à toutes les sauces, maintenant. Mais moi, je suis breton, et c'est Jarry qui compte. Et Marcel Duchamp vient de Jarry. Parce que *Ubu*, c'est un ready-made pris à quelqu'un d'autre et que lui : il a changé des petits machins à l'intérieur, et il l'a fait jouer à Paris, comme ça. Alors que c'étaient des lycéens qui l'avaient fait. On m'a toujours parlé de ce lien de Johns avec Duchamp, mais je n'en pense rien. Peut-être que ça l'a aidé à faire son travail... Mais je trouve qu'il y a une exagération, parce que dans la peinture de Jasper

Johns, il y a vraiment une matière. Marcel Duchamp n'aimait pas la peinture parce que ça sentait mauvais.

Il y a une préoccupation conceptuelle, une distance, une ironie, chez Johns...

Oui... Mais notre génération, on a vu la guerre, à la fin de la guerre, on a vu que tout recommençait comme avant, que ce n'était pas la peine... Alors, il y a forcément de l'ironie, on ne peut pas très bien prendre au sérieux tout ce qui se passe. Quand j'entends Duchamp, tout le temps, moi je dis : pourquoi pas Jarry ?

Et pourquoi pas Magritte ?

Oui ! Quand j'étais en Belgique, je me souviens, il y avait l'exposition *Pop Art, Nouveau Réalisme etc.* et on voyait Magritte dans le restaurant. Et on se disait, les Pop artistes américains, ils doivent aimer Magritte. C'est sûr qu'ils aimaient Magritte, et que Magritte ne les avaient peut-être pas très bien reçus... Moi, la première exposition que j'ai vue de Magritte, c'était une très mauvaise exposition. A la Galerie de France, rue du Faubourg Saint-Honoré, sans doute. Donc, Magritte, ça ne comptait pas. Et les autres Magritte que je connaissais, c'était un peu trop surréaliste, je les avais vus dans des reproductions de revues suisses, en 1945. J'ai fait plus connaissance de Magritte dans les années soixante ! Après cinq années de guerre, on était très mal informés. Les revues artistiques à Paris, en 1950, avaient peut-être vingt-quatre pages, et éventuellement une couverture en couleurs. On recherchait l'information.

Vous voyagez ?

Pas forcément. On faisait la connaissance de gens, on parlait avec les marchands de tableaux qui avaient connu l'avant-guerre...

Et pour connaître les nouveaux artistes ?

Il y a eu des galeries. Mais à Paris, alors que Kandinsky était mort, les gens continuaient à faire de la peinture abstraite ! Alors que Kandinsky était presque aussi vieux que Toulouse-Lautrec ! Paris faisait de la peinture abstraite.

Et à partir de 1960, vous avez connu les Américains ?

Oui. Les premières grandes expositions, c'est celle de Rauschenberg chez Cordier, et puis Sonnabend. Là, je n'ai jamais raté un vernissage chez Sonnabend. Il y avait toujours de quoi boire ! Et les catalogues... vraiment, elle a fait un grand travail. En 64, quand Rauschenberg a eu le Prix, je connaissais vraiment bien tout ce qui se passait en Amérique. On était foutu, économiquement. Il n'y avait pas de conservateurs sérieux. Un type qui voulait être conservateur, s'il faisait l'art moderne, dans les années soixante, il était mal vu. Donc, les conservateurs qu'on avait – même au début des années soixante-dix – étaient des gens qui n'avaient pas étudié l'art moderne. Il y a eu une exposition Mondrian dans les années soixante, et les Américains avaient refusé de prêter le moindre Mondrian. Alors, l'exposition de Mondrian s'arrêtait en 1939. Et toute la période américaine n'était pas là. Je me souviens d'avoir visité ça avec de jeunes étudiants, des lycéens, et puis je sentais une déception à la fin. Et je me disais, il y aurait eu le *Broadway Boogie-Woogie*, tout de suite, ç'aurait été l'enthousiasme. Lors de la construction du Centre Pompidou, les Américains ont tout de suite prêté les Mondrian les plus fragiles. Parce qu'ils se sont dit, Paris fait quelque chose. Et là, la France, le bon public français a été complètement roulé, parce que les Américains ont compris que le Centre Pompidou avait un effet choc. A cette époque-là, je voyais des photographes venir de tous les coins du monde pour le photographe avant son inauguration. Et les Américains ont été malins, ils ont prêté le meilleur des Pop artistes, si bien que nous, on a été roulé. Parce que c'était tellement un événement d'avoir tous ces tableaux, tous ces assemblages, c'était admirablement bien présenté au moment de l'inauguration... et nous on était dans des petits coins. Et le peuple français a construit quelque chose pour la plus grande gloire de la peinture américaine.

Vous étiez intéressé par la rencontre entre les Nouveaux Réalistes et les néo-dadaïstes américains ?

Ah ! oui... parce que ça réveillait Paris. Et puis, que les couleurs de Paris étaient automnales ; tandis qu'avec les Pop artistes, c'étaient des couleurs fraîches... C'était la succession de Fernand Léger. Je me disais, ah ! si Léger n'était pas mort, ce serait son triomphe, il n'a pas eu de chance. C'étaient des peintres, pour moi, qui réveillaient Paris.

Vous les avez rencontrés, à cette époque-là ?

Non, parce que je ne parle pas anglais, je suis sourd, alors on s'est serré la main dans les vernissages. Warhol, quand Sonnabend le présentait, il ne bougeait pas de la figure, il était formidable, c'était très curieux. Il serrait la main comme s'il était un croque-mort, c'était assez rigolo. Dufrené a un peu fréquenté Rauschenberg. Et puis, ils restaient très entre eux, les Américains. Ils n'avaient plus besoin de Paris, à ce moment-là. C'était la dernière génération qui venait encore à Paris, tandis que dans les années cinquante, un Américain était forcé de venir à Londres, à Paris, à Milan, et puis il rentrait en Amérique. La génération des Pop artistes, on sentait qu'ils n'avaient plus besoin de la France, l'Amérique était devenue un pays à part entière.

Tinguely et Niki de Saint-Phalle étaient proches, je crois, de Johns et de Rauschenberg ?

Oui, forcément, parce que Tinguely avait eu un grand succès début 1960 ; Niki était mi-américaine, et donc, là, ils ont eu de grands rapports.

De grands rapports, vraiment ?

Ah ! oui, oui, moi j'ai l'impression qu'ils se sont vus beaucoup.

Et vous pensez que ça a influé sur leur peinture ?

Ah ! non, ils ont eu des rapports amicaux. Non, au point de vue peinture, Tinguely ne doit rien à l'Amérique. Il a flirté avec Marcel Duchamp, mais il aurait très bien pu ne pas le faire, ç'aurait été pareil. Parce que Marcel Duchamp, en France, n'a été connu vraiment, n'a commencé à prendre de l'importance, qu'en 1959.

Oui, avec Robert Lebel.

Voilà. C'est le tournant. Le livre était bien présenté, bien écrit, bien illustré, et puis Robert Lebel était bien connu, donc on a tous lu le livre. Avant, on le connaissait, mais ce n'était pas une de nos préoccupations.

Vous avez connu Duchamp ?

On allait voir toutes ses expositions, parce que c'était très intéressant. J'ai travaillé avec Arturo Schwarz, j'ai très bien connu Robert Lebel, mais Duchamp, je l'ai croisé, serré la main dans des vernissages, c'est tout... C'est pas ce qu'on peut appeler « connaître ».

ANNEXE I. B/ CRITIQUES

PIERRE DAIX³⁶

Je pense que l'impact de Johns est venu plus tard, dans les années soixante-dix. C'est à ce moment-là qu'il y a eu des expositions d'art américain en France. C'est toujours le problème avec l'art contemporain : des expositions existent, mais elles sont vues par un très petit nombre de gens. Il y a un décalage entre les archives et la situation réelle.

Johns ne m'a pas marqué, dans les années soixante. Je connaissais Rauschenberg, par contre, par son *Erased de Kooning*, qui avait fait scandale.

Peu de gens voyageaient aux Etats-Unis, à l'époque. Les *Lettres Françaises* accusaient un retard important sur la peinture contemporaine. Quand j'ai publié les articles de Pleynet, ça a fait scandale. Surtout qu'en 68, les jeunes peintres étaient violemment anti-américains, à cause de la guerre contre le Vietnam. Les articles de Pleynet leur apparaissaient comme de la publicité – je me suis fait engueuler !

Moi, j'y suis allé en 1980 seulement, parce qu'avant je n'avais pas de visa. C'est d'ailleurs la seule interview qu'on ait faite de Rauschenberg, dans les années quatre-vingt !

³⁶ Entretien téléphonique du 15 septembre 1997, recopié d'après des notes.

JEAN-LOUIS FERRIER³⁷

J'ai découvert Johns à la galerie Sonnabend, en 1962.

Vous n'avez pas vu les deux expositions chez Jean Larcade, en 1959 et 1961 ?

Non, celles-là je ne les ai pas vues.

Quelles œuvres vous ont marqué, en 1963 ?

A l'époque, on a pensé que c'était des ready-made. C'est vrai qu'il y a une influence de Duchamp ; mais pas des ready-made, étant donné que ce sont des tableaux peints. Il ne s'agit absolument pas d'un drapeau américain posé à plat. Il y a des épaisseurs, des journaux dessous, de la peinture à la cire. Ce qui m'a intéressé, c'est que ce sont des peintures. Des tableaux qui représentent des drapeaux, il y en a eu beaucoup, dans l'histoire de l'art, et en particulier dans l'impressionnisme. Mais ce sont des drapeaux qui flottent au vent, qui sont situés dans les trois dimensions. Chez Johns, les drapeaux sont partie intégrante de la surface du tableau. Je pense que ça, c'est une réaction contre l'abstraction aux États-Unis, où tout le monde s'est mis après Rothko à faire une peinture « spiritualiste ». Je crois que la réaction de Johns est importante, parce que si vous regardez un des premiers tableaux, c'est un tableau rectangulaire en hauteur, dont le drapeau américain n'occupe que la partie haute. Ça veut donc bien dire : ceci est un tableau abstrait, et le haut du tableau est aussi abstrait, mais c'est un *drapeau* abstrait. Bien entendu, il y a toutes les connotations qui sont liées au drapeau américain, et si ça avait été le drapeau du Guatemala ça n'aurait pas eu la même force. A l'époque, on a dit qu'il était bien vulgaire de prendre le drapeau de son pays, que c'était bien américain ; on a dit aussi que c'était dirigé contre l'Amérique... Tout ça, je crois que c'est faux. Je pense que c'est une recherche picturale qui s'inscrit entre le concret – le drapeau, et l'abstrait. Quand on les mêle, émergent alors de multiples significations, ainsi qu'un sentiment d'étrangeté.

Moi, je mets Johns non pas dans la suite de Duchamp, mais dans celle de Picasso. Picasso a fait une tête de taureau qui est composé d'un guidon de vélo et d'une selle ; ce que vous ne savez peut-être pas, c'est qu'il les a fait couler en bronze, ou qu'il aurait voulu les couler en bronze. Hélène Parmelin, qui a bien connu Picasso, raconte la chose suivante : un jour, ils parlaient de cette œuvre, qui date de 1940, et Picasso a dit « Oui, je vais le faire couler en bronze, et ensuite je vais dissocier la selle en bronze du guidon et je vais mettre ça dans la rue. Et ce que j'aimerais, c'est qu'un gars qui a besoin d'un guidon, ou d'une selle, prenne ça pour son vélo. » C'est exactement le même phénomène que chez Johns, où vous avez le drapeau qui est en même temps une œuvre d'art. Tandis que Duchamp prend un objet, puis l'expose comme œuvre d'art.

Johns a d'ailleurs réitéré cela sur le plan de la sculpture, lorsqu'il a pris des ampoules, des torches, etc., qui sont en bronze.

Johns a fait un faux ready-made, montrant ainsi qu'on ne pouvait pas ignorer Duchamp. Mais je pense aussi qu'il a très bien connu un certain nombre des sculptures de Picasso, par exemple le fameux verre d'absinthe de 1913 ; Picasso a aussi fait des fausses guitares, en carton, en métal, en ficelle... Mais Johns a été beaucoup plus près de la juxtaposition de l'art et de la réalité – ou de l'esprit et de la réalité, en fonction de ce que j'ai dit de la peinture abstraite, qui a une connotation spiritualiste.

[...]

Tout cela a été très mal compris en France. On a cru que c'était dadaïste... Il y a eu une exposition au Musée de la Ville de Paris, organisée par Gassiot-Talabot, qui était une contestation du monde dans lequel nous sommes. Les Mythologies Quotidiennes, c'est tout à fait autre chose que Johns et Lichtenstein. Ils ont pris le Pop Art sous une dimension critique – sauf Klasen, qui leur est proche.

³⁷ Entretien du 11 septembre 1997, enregistré sur magnétophone.

En 1961, j'avais organisé une exposition de Nouvelle Figuration, à Paris, puis en 63 à Florence, une exposition plus importante. Je ne connaissais pas alors le Pop Art. J'avais écrit dans *Les Temps Modernes* sur ces problèmes de figuration et d'abstraction. Je trouvais que l'abstraction telle qu'elle s'était développée en France après la guerre était un académisme. Pour moi, les grands abstraits, c'est Malévitch, c'est Mondrian, Kandinsky, Herbin, et puis Rothko. A l'époque, on vous expliquait que l'art serait abstrait pendant cinq cents ans. Il y avait des expositions dites « de l'an 2000 », où il n'y avait que des tableaux abstraits. Soit des tableaux géométriques, soit des tableaux informels. Il n'y avait plus de contenu spiritualiste. Il y avait une inflation d'abstraction formaliste. Et moi, je me suis toujours élevé contre. Quand j'ai fait la découverte du Pop Art, ça a été la confirmation de ce que je pensais. J'ai toujours considéré le Pop Art américain comme un réalisme, qui correspond à la réalité de la société américaine, et pas du tout comme une contestation de cette société.

J'ai connu les Pop artistes, Wesselman, Lichtenstein à New York, et Johns ici, alors qu'il était à Paris ; Sonnabend m'avait dit Venez, il est là ! et on avait parlé. On a dit peu de choses ; il m'avait surtout raconté que son atelier avait brûlé, et que trois ans de travail, de croquis, avaient été annihilés. Il parlait mal français, moi, je parle très mal l'anglais, donc il était difficile d'échanger nos points de vue. J'ai trouvé que c'était un type un peu triste.

Je me souviens que j'avais vu un acheteur des Drapeaux, un industriel français dont je ne me souviens plus le nom. Il achetait des choses chez Sonnabend, il était très ravi d'avoir tout ça.

D'après ce que j'ai compris, il y avait très peu d'acheteurs de Johns, à l'époque...

Il y en avait quelques-uns. Ils aimaient le Pop Art, ils étaient ravis d'avoir la peinture que tout le monde n'avait pas, et ils avaient le sentiment que ça vaudrait très cher – ce en quoi ils ne se sont pas trompés. Moi, j'ai eu un tableau de Lichtenstein, comme ça, je l'ai payé deux mille francs. Je le trouvais trop petit, j'aurais voulu un plus grand, mais en une année les prix avaient explosé. Je crois que ces collectionneurs savaient que le marché américain allait donner une valeur à ces tableaux. Il y a indiscutablement une volonté impérialiste des Américains. Sur le plan de l'art, les Américains ont fait il y a trente ans, ce qu'ils font aujourd'hui sur le plan industriel. Regardez ce qui s'est passé par exemple avec le Capc de Bordeaux ; c'était tout à fait frappant de voir les expositions les expositions américaines qui arrivaient clés en main. [...] Il y a donc eu, sans doute à travers toute l'Europe, mais en tout cas en France, une volonté politique d'imposer l'art américain. Ils ont eu de grands artistes, mais ils ont fait admettre l'idée qu'après la guerre, il n'y a plus eu d'artistes européens. *Made in France* l'a montré. Giacometti, Fautrier, Dubuffet, Michaux, Balthus, Jorn, Rebeyrolle... sont des artistes internationaux qui se sont imposés après la guerre. Or, la critique et les galeristes américains ont éteint ça. Le Centre Georges Pompidou, qui avait été créé par Pompidou pour imposer l'art français a trahi cette tâche, et au contraire est entré dans le grand style international imposé par les Etats-Unis. Il y a eu à Paris des artistes qui ont eu au moins la puissance, voire plus, que les artistes américains. Or, toute la critique américaine, les galeries et même des conservateurs de musées français, disaient Ah ! il n'y a que la peinture américaine. C'est une idée commune : après la guerre, il n'y a plus d'art en Europe, il n'y a plus d'art qu'aux Etats-Unis. Moi, j'essaie de me battre contre cette idée. On croit alors que je déteste la peinture américaine, et c'est paradoxal : je suis un des premiers qui en a parlé en France, en tout cas du Pop Art. J'ai moins aimé Jackson Pollock.

Il y a sept-huit ans, j'ai interviewé Castelli, qui ne dit que grand bien de ses artistes. Je lui dis, vous ne pensez pas qu'il y a en France, dans cette génération, des gens intéressants, comme Michaux ? Il m'a répondu que Michaux était un peintre mineur, rien du tout... Or, c'est un très, très grand artiste. A mon avis, les *drippings* de Pollock n'arrivent pas

à la cheville des écritures de Michaux. Il a une force nerveuse, une puissance que Pollock n'a pas. [...]

Vous discutiez avec Otto Hahn, du temps où vous écriviez tous deux à L'Express ?

Je n'ai jamais beaucoup partagé les goûts d'Otto Hahn. Lui, justement, était un soumis à l'Amérique. C'est un de ceux qui a introduit cette idée qu'il n'y avait plus d'art en France. C'est aussi un de ceux qui a écrit qu'il ne fallait plus peindre, qu'il fallait casser ses pinceaux.

Qu'avez-vous pensé de Rauschenberg, lors de son exposition de 1963 chez Sonnabend ?

Ça m'a beaucoup moins intéressé que Johns. Parce qu'il y avait le précédent de Schwitters. Mais certains tableaux m'ont fortement impressionné, comme celui avec l'oiseau accroché, ou le *Lit*, ou celui avec des chaises disposées dans l'ombre, qui apparaissent quand vous tapez dans vos mains, grâce à une cellule photo-électrique. J'ai vu son exposition à la galerie Cordier. Cordier dit qu'il a eu cent visiteurs pendant toute la durée de l'exposition, c'est-à-dire rien !

Globalement, si on prend toute l'œuvre, je trouve que l'œuvre de Rauschenberg est plus forte que celle de Johns. Son schéma est plus ample, tandis que celui de Johns est exigu – c'est ce qui fait sa force. Si je peux me permettre une comparaison, je dirais que Johns est comme Wittgenstein, alors que Rauschenberg pourrait être Hegel, Heudegger. Il y a un développement possible de la pensée, que vous n'avez pas du tout dans le *Tractatus* de Wittgenstein.

Rauschenberg, lui, a eu une œuvre qui s'est étendue sur une plus longue époque, avec un certain nombre de renouvellement, parce que, peut-être, le moyen était moins subtil. Tandis que je pense que Johns était condamné à des objets plats. C'est pour ça qu'ensuite il a fait des cibles. Et quand il a fait ses tableaux avec la carte de l'Amérique, je trouve que c'est beaucoup plus faible. Pour moi, Johns est un type comme Vlaminck ; c'est quelqu'un qui n'a pas eu de suite. Il a fait un coup formidable, comme Vlaminck a été un très grand fauve, peut-être plus grand que Matisse, et qui après s'est éteint.

Pourquoi voyez-vous dans la carte de l'Amérique une œuvre moins forte ?

Parce que l'ambiguïté n'est pas la même. Une carte, c'est déjà une transposition de l'Amérique. Il aurait fallu qu'il peigne l'Amérique, entièrement, dans sa grandeur réelle. Je crois que la carte n'a pas la même efficacité que le drapeau.

Vous voulez dire qu'il y a un problème d'échelle ?

Oui. Et puis, il y a le problème du symbole, parce que la carte de l'Amérique n'est pas aussi symbolique que le drapeau américain.

Et les chiffres, et les cibles... ?

Ça, je trouve que c'est fantastique. C'est une recherche qui va un peu dans le même sens. C'est aussi du deux dimensions. Je n'aurais pas d'explication sur ces chiffres. Est-ce qu'il s'agit de montrer la beauté esthétique du chiffre, comme les cubistes avaient montré la beauté de la lettre et parfois des chiffres... C'est possible, mais je crois quand même que ce qu'il y a de plus fort, ce sont les drapeaux.

Quant à la contre-épreuve du drapeau, c'est fabuleux.³⁸ Je crois que ça s'inscrit tout à fait dans la suite de Seurat et du néo-impressionnisme, sur le jeu des complémentaires.

³⁸ Cf. explication de l'auteur dans son livre *L'aventure de l'art au XX^{ème} siècle*, Paris, Chêne/Hachette, 1996.

JEAN-MICHEL GOUTIER³⁹

Savez-vous si Jasper Johns a fait l'objet de discussions entre Duchamp et Breton, notamment à l'occasion de l'exposition E.R.O.S. ?

Moi-même, je n'ai fait partie que du dernier carré des surréalistes, dans les années soixante. Je n'étais donc pas présent à *E.R.O.S.* A ma connaissance, il n'existe pas de lettre à ce sujet entre les deux personnages.

Mais je vous recommande de regarder plutôt du côté de Duchamp que de Breton. Breton avait une grande confiance dans le jugement de Duchamp. Quand Duchamp mettait l'accent sur un artiste, Breton était très sensible à ses avis. Duchamp avait toujours son regard porté en avant sur ce qui se faisait de plus nouveau. Pour ce qu'il est de l'apparition éphémère de Johns au sein du groupe surréaliste, il s'agit sans doute d'une sorte de coup de chapeau, d'un salut, qui n'a pas eu de suite.

³⁹ Ses coordonnées nous ont été communiquées par Agnès de la Beaumelle, conservateur au MNAM, en charge de l'exposition *André Breton* en 1989, dont J.-M. Goutier était co-responsable.

ALAIN JOUFFROY⁴⁰

Quand avez-vous connu Johns pour la première fois ?

Dans un voyage d'un mois et demi que j'ai fait en 1961 pour la première fois à New York ; un Suédois, Billy Klüver, me l'a présenté. J'ai également rencontré Rauschenberg, Rosenquist, Roy Lichtenstein, etc. Je connaissais Castelli, qui m'avait trouvé un appartement. Rauschenberg était de loin la personnalité la plus forte – écrasante, par son rire, sa puissance, son intelligence, sa liberté. Johns était son complice, en quelque sorte, mais il était plus effacé. Il parlait peu, recevait moins bien les autres. Rauschenberg était beaucoup plus ouvert, sur l'extérieur, sur les gens en général, et sur les autres pays. Johns apparaissait comme plus « national », plus new-yorkais. Et puis j'ai rencontré Jim Dine. Tous ces gens étaient totalement inconnus en Europe, sauf que Rauschenberg avait participé à la Première Biennale de Paris, en 59 avec trois tableaux, dont un qui s'appelait *Talisman*. Il m'avait beaucoup frappé par sa nouveauté. Avant de venir à New York, je connaissais uniquement Rauschenberg, et je savais – vaguement – qu'il y avait d'autres peintres qui se profilaient, et qui assumaient déjà un changement par rapport à la toute-puissante machine américaine de l'*Abstract Expressionism*.

Avant de revenir à Paris, début 1962, j'ai rencontré Duchamp en janvier, avec qui j'ai fait cet entretien qui est maintenant publié aux éditions Dumerchez avec un C.D. que le Centre Pompidou a édité. Dans cette conversation très intéressante, Duchamp m'a dit que pour lui, les deux personnalités américaines les plus importantes, de loin, étaient Rauschenberg et Johns. Et puis, sur le manuscrit – c'était une petite conversation d'une heure – il a barré le nom de Johns et l'a remplacé par celui de Tinguely. Il préférait Tinguely à Johns. Mais il avait dit spontanément Johns parce que la question portait sur l'influence que Marcel exerçait à mes yeux éventuelle sur les artistes américains, ceux de New York en particulier. Il m'a répondu que non. « Je ne pense pas que quelqu'un comme moi puisse avoir une influence quelconque ». Modestie inouïe. Il était très réticent vis-à-vis de ce genre d'utilisation de son nom, de son œuvre, par les autres.

Revenant au début 62 avec ce bagage nouveau, j'avais l'impression qu'il fallait absolument faire connaître ces artistes américains à Paris. J'étais de gauche, je le suis toujours, et beaucoup d'intellectuels à l'époque, dans les années soixante, étaient situés politiquement à gauche, souvent très marxistes ou marxisants (ce qui n'était pas mon cas). Comment un type de gauche, indépendant, pouvait défendre des Américains, alors que « Américain égale capitalisme » ? Moi, j'avais vu les conditions dans lesquelles vivaient les artistes – une grande misère, de grandes difficultés. A part quelques exceptions, des gens de la génération précédente, qui vivaient très confortablement, j'avais l'impression d'une grande instabilité, que tout ça était monté un peu artificiellement et soutenu par un esprit stratège extrêmement brillant et cynique qui s'appelle Leo Castelli. Ex-ami des surréalistes, il voulait prendre sa revanche contre eux, qui étaient tous retournés en Europe après la guerre. Il était furieux contre les Européens et les Français en particulier, et j'ai senti très fort que pour lui, c'était une vengeance personnelle que d'instituer une école de New York, et de la promouvoir commercialement par tous les moyens. Il voulait créer une nouveauté à lui, qui distinguerait définitivement l'art américain de l'art européen, puisque les connections entre l'art abstrait américain et l'art abstrait européen étaient assez nombreuses. Lest techniques de l'automatisme gestuel avaient été données simultanément par Max Ernst, André Masson et Matta pendant la guerre – notamment à Pollock.

Ma thèse était que l'art abstrait s'était épuisé, qu'il ne pourrait pas se renouveler si facilement, et qu'un type de nouvelle figuration était en jeu. J'en voyais les signes à Paris et à Rome, chez Erró, Monory, Klasen, Stämpfli, Baruchello. Dès la fin des années cinquante et le début des années soixante, c'est presque simultanément : ça a été camouflé par la critique

⁴⁰ Entretien au domicile de l'écrivain, le 17 septembre 1997, enregistré sur magnétophone et corrigé ultérieurement par l'interviewé.

officielle, mais vous n'avez qu'à regarder les dates des œuvres, c'est concomitant. Mais il n'y avait pas de Leo Castelli pour défendre ça à Paris. Pas de pub, pas de marché, pas de soutien politico-financier occulte, pas de gonflement systématique des prix. Une politique beaucoup plus traditionnelle, pépère, prudente, à la française. Ma volonté était donc de défendre simultanément ces peintres avec les peintres américains. J'y ai réussi plus ou moins, mais le grand obstacle a été Mme Sonnabend elle-même, qui était plus nationaliste encore que Leo Castelli. D'autant plus bizarre qu'elle était juive roumaine – mais ce n'est pas incompatible, comme on le sait. Lui, il est juif italien. C'est aussi une sorte de reproche implicite, un aspect politique sous-jacent : une revanche contre l'Europe qui avait permis le génocide juif. Tout ça était mêlé, on en parlait à Paris. Rauschenberg ne faisait jamais état de sa judaïté ; il faisait plutôt état de son homosexualité, qui le faisait... hennir de rire ! Il prenait tout au tragi-comique – il buvait beaucoup, il faut dire, et donc il y avait des exagérations extraordinaires, d'une cocasserie folle. Provocations, coups de pied donnés sur les plateaux d'argent où on servait les cocktails, etc. Un certain dévergondage, assez sympathique. Peu sérieux, pas très institutionnel, contre l'*establishment*.

J'ai essayé d'abord de transmettre tout ça aux artistes. (...)

Vous n'avez pas écrit sur Johns, à l'époque ?

Non. Je ne l'ai pas connu, je n'ai fait que le rencontrer dans des cocktails à New York ; très élégant, et distant.

Vous n'êtes pas allé à l'atelier de Rauschenberg ?

Si, bien sûr, mais Johns ne m'a pas invité chez lui. La présence de Rauschenberg à Paris était de nature très différente. Chaque fois qu'il venait, il rencontrait les artistes, on allait boire ensemble, on dînait à la Coupole, il y avait une fraternisation sympathique... Mais Johns ne faisait jamais partie de ces dîners, il ne venait jamais. Je pense qu'il s'agissait d'une sorte d'éthique, de sa part. Il est plutôt introverti.

On m'a proposé, encore récemment, de faire un article sur Johns. J'ai refusé. Pas parce que je suis contre Johns, mais parce que j'estime que je ne suis pas assez compétent. C'était à Milan, au sujet de sa rétrospective. Et à Tokyo, aussi, où l'exposition était éblouissante de beauté ; un jeune critique d'art japonais d'*Asahi Shimbun* m'a demandé d'en faire un article, et j'ai refusé. Comme je n'ai pas l'expérience personnelle pour rajouter aux brillants commentaires sur Johns, je préfère m'abstenir.

(...)

Avez-vous connu Otto Hahn ?

Il désapprouvait mon attitude vis-à-vis de Mme Sonnabend, de défense des artistes européens ; il défendait plutôt les artistes américains, tout en critiquant les artistes européens. Il ne les connaissait pas bien ; il avait une certaine sympathie pour Jean-Jacques Lebel, Takis, Tinguely et peut-être Yves Klein. Mais il n'aimait pas du tout les nouveaux figuratifs. On se disputait beaucoup là-dessus, et je lui disais qu'il fallait analyser ça économiquement, comme le développement d'un marché, et que les critères esthétiques et intellectuels mis en avant étaient subordonnés à une guerre économique-culturelle entre l'Europe et les Etats-Unis, sur le plan artistique ; on le sentait dès le départ, il y aurait une alliance entre le capital artistique allemand et le capital artistique américain, pour détruire le marché français. La stratégie était claire.

C'est pour ça qu'il y a eu davantage d'expositions d'art américain en Allemagne qu'en France ?

Evidemment. La France a été isolée systématiquement par le marché américain et le marché allemand. On n'invitait que très rarement les artistes français, qu'on considérait comme des emmerdeurs et des empêcheurs de penser en rond, parce qu'ils faisaient aussi de la politique. C'était très mal vu par les agents du marché. En Amérique, il y avait une censure trop importante.

Malgré ses réticences et ses critiques, Otto Hahn a fini par me remplacer, alors qu'il a continué à défendre dans *L'Express* où je continuais d'écrire sur la poésie et les romans jusqu'en 68 ! Je trouvais ça assez comique de voir qu'Otto me remplaçait, pour défendre les artistes américains, qui, eux, bénéficiaient d'une couverture médiatique et publicitaire gigantesque, et dont on célébrait la montée des prix d'année en année. Et de voir que ces types qui étaient de gauche comme moi, baignaient là-dedans de manière harmonieuse avec tout, et faisaient en quelque sorte l'impasse sur ces réserves politiques.

Et puis il y avait la communauté des artistes qui ne faisaient pas partie d'un groupe, ni de mes amis (souvent proches du groupe autour de Restany) : ils sont toujours la majorité, des individus isolés, mais qui sortent quand même, qui vont voir ce qui se passe. Ceux-là, ils nous haïssaient tous. Ils haïssaient les Américains – « ils nous dominent, c'est des salauds, ils veulent nous écraser » : c'était le discours un peu sommaire, qui consistait à dénier leur talent, en disant que c'étaient des imitateurs de Duchamp, quand eux-mêmes ne connaissaient rien à Duchamp...

Vous pensez à quels artistes ?

C'étaient des gens assez sympathiques, comme François Arnal. Il faisait une peinture assez dilettante, en imprimant des traces d'objets. Il y en avait d'autres qui étaient bien plus agressifs, mais que j'ai oubliés, qui ont disparu. Mais c'est la masse de tous les artistes qui fait la vie de l'art. Ils se sentaient à la fois exclus des groupes constitués en France, et exclus du marché. (...)

La glaciation du sens à laquelle on assiste dans certaines œuvres américaines, est assez gênant. Souvent, la peinture n'est chez eux que de la décoration. Sauf chez Rauschenberg, qui reste sur le *gap*. Les autres, ils n'ont pas besoin de cette *brèche* qui lie l'art et la vie ; ils sont confortablement assis sur leur paquet de dollars.

Vous comptez Johns, dans cette critique ?

Johns, qui domine de très haut les artistes américains, a une intelligence de la peinture telle qu'il cherche à tirer un sens nouveau à partir de sa lecture de toute l'histoire de l'art moderne. C'est ça qui m'intéresse le plus. Johns est exceptionnellement intelligent et cultivé. Il a été très bien entouré, par John Cage que j'ai bien connu, dès 62 à Paris. Si l'art américain se résumait à trois personnalités, Rauschenberg, Johns et Cage, ça irait !

Vous connaissiez les collectionneurs de l'époque ?

J'en connaissais un qui était formidable, dont j'étais ami, qui s'appelait René de Montaignu. Il a été le premier à acheter à la fois des peintures américaines et des peintures européennes. Il ne faisait pas de distinction nationale. Il a vendu tous ses Picasso, Braque, Léger, pour investir dans de nouveaux artistes, connus ou non. Il a eu des tableaux de Johns et de Rauschenberg, mais aussi d'Erró, Réquichot, etc.

Il y avait aussi Boris Salomon, dont la femme Lina vit encore. Mais il a acheté beaucoup d'Européens, lui, des surréalistes surtout – peu d'Américains.

Il a dû y avoir une petite poussée d'art américain, après que Rauschenberg a remporté le Prix de la Biennale de Venise en 64. Des gens très riches, il y en a en France, mais ils se fichent de la peinture comme de leur dernière chemise. C'est pour ça que la plupart des œuvres d'art moderne sont dans les musées étrangers. Il existe une consommation culturelle dans les musées français, quand il s'agit de peintres célèbres, mais ça n'a pas d'impact sur l'achat réel des œuvres. Il n'y a pas de Panza, de Ludwig français – ou alors ils sont bien cachés. (...)

Quand je dirigeais la revue *XX^e siècle*, j'ai fait paraître un article de Nicolas Calas sur Jasper Johns [« Jasper Johns ou ceci n'est pas un drapeau »]. Nicolas était un grand critique de New York, d'origine grecque, qui était surréaliste auparavant, et qui était ami de tous ces peintres. Du surréalisme, il est passé à l'art abstrait américain, puis il s'est surtout passionné pour les artistes du Pop Art. Lui aussi était très soucieux

d'internationalisme. c'est-à-dire qu'il a écrit aussi sur les artistes européens. Il fréquentait un peu Johns, mais connaissait fort bien son œuvre.

Le titre, et le contenu de l'article, évoque davantage un rapport entre Johns et Magritte. Que pensez-vous de cette hypothèse ?

Il y a des points de contact avec Magritte. Johns l'estime beaucoup, Magritte fait partie de son bagage. Il fait un commentaire sur le double jeu des images, qui renvoient des idées, des concepts qui ne sont pas visibles : les mots sous-jacents aux images.

Magritte a toujours été bien vu par les Américains. Rauschenberg aussi, curieusement, aime beaucoup Magritte. En dehors de Duchamp, c'était le seul peintre qu'ils citaient. Jim Dine, aussi.

Que pensiez-vous du rapprochement fait par Restany entre les Nouveaux Réalistes et les néo-dadaïstes ?

C'était une stratégie intelligente. Moi, j'ai fait en octobre 1962 cette exposition avec Robert Lebel, *Collages et objets*. J'avais mélangé exprès Rauschenberg, Johns, plusieurs Américains avec des Européens, dont Hains, Villeglé, Spoerri, Arman, etc. Dans le texte de présentation, j'avais montré l'importance de la substitution de l'objet réel à son image.

L'exposition s'était déroulée dans la grande galerie du Cercle, rue du Sabot. Les plafonds étaient assez hauts, ce qui avait permis de mettre des tableaux au-dessus les uns des autres. C'était juste après la grande exposition de New York, *Art of Assemblage*. Mais on a mis plus d'un an à la concevoir. Réunir les œuvres, c'était difficile ; faire transporter les œuvres, trouver les assurances... Les Picasso, Braque, Matisse, provenaient des collectionneurs amis de Robert Lebel. Mais pour les œuvres américaines, c'était très cher ; la directrice de la galerie grimaçait beaucoup. C'était une dame riche, amie de Lebel, et dont j'ai oublié le nom.

Elle a vendu des œuvres, à cette occasion ?

Peut-être deux ou trois. Je ne suis pas intéressé à la vente. (...)

Vous avez vu Johns pour la première fois en 1959, ou en 61 ?

En 61. J'étais frustré de ne pas pouvoir avoir de conversation avec Johns. Peut-être que ça tient au fait que Billy Klüver, qui m'a présenté la plupart d'entre eux à New York, n'aimait pas beaucoup Johns, ou était en froid avec lui...

Vous souvenez-vous de l'accueil reçu par l'exposition de Johns en 1961 à Paris ?

Il n'y avait personne à part les artistes. Je crois que le fait d'afficher des drapeaux américains était mal vu. Pour moi, c'était le contraire : en transformant le drapeau américain en tableau, il se l'appropriait lui-même. C'était une sorte de dé-nationalisation du drapeau ! Moi, j'ai interprété ça politiquement dans le bon sens ; en fait, c'était probablement une interprétation erronée. C'est là-dessus que j'aurais voulu discuter, sur l'ambiguïté du signe, mais il semblait vouloir se dérober à ce genre de discussion, en tout cas je n'ai pas parlé avec lui ce jour-là.

Le travail de Johns était perçu comme une chose assez discrète, par rapport à ce qu'on connaissait de l'art américain, qui était plutôt tapageur. Sa technique semblait assez traditionnelle, ça ne faisait pas de vague auprès des jeunes. Johns provoquait une attitude modérée, attentive. Les artistes disaient qu'il était influencé par les Européens. Ils trouvaient qu'il opérait une transition très habile avec l'*abstract painting*. Jean Larcade aussi était un marchand très discret.

L'impact de la peinture américaine s'est produit beaucoup plus fortement en Italie.

ALFRED PACQUEMENT⁴¹

Il me manque des précisions sur l'accueil des collectionneurs français envers Johns au début des années soixante.

Je me souviens qu'il y avait une petite peinture sur papier de Jasper Johns dans la collection Boulois, qui est une des grosses collections d'art contemporain à Paris, dans les années soixante, soixante-dix ; c'est une œuvre qui vient, je crois, de l'exposition de Larcade. Il s'agissait de chiffres superposés.

Et vous-mêmes, dans la conception de l'exposition du Centre Pompidou en 1978, est-ce que vous vous êtes heurté à des problèmes de transferts d'œuvres ?

Non, c'était une exposition qui arrivait en paquet de New York, donc il n'y avait pas de problème de prêt. De toute façon, il n'y a jamais eu beaucoup d'œuvres de Johns en France. Il n'y en a même quasiment pas eu. Il a probablement été assez vite un artiste assez cher. En ce qui concerne Rauschenberg, Daniel Cordier avait remarqué que les prix étaient déjà beaucoup plus hauts que les prix des européens. Il y avait d'ailleurs cette limite pour les collectionneurs – ajoutez à ça la timidité des collectionneurs français en général, et le résultat c'est qu'un artiste comme Johns est très, très peu acheté. Probablement un petit peu sous forme de multiples, de lithos, de dessins ; mais des peintures de Johns, il y en a très peu. Maintenant, il y en a peut-être que j'ignore, ou qui sont passées dans des collections françaises qui n'y sont pas restées.

Que pensez-vous du regard qu'ont porté les artistes français sur Johns à l'époque ? Était-il plus dirigé du côté de Rauschenberg ?

Je pense qu'il y a eu une complicité assez forte entre certains des artistes qui ont été regroupés dans le Nouveau Réalisme, et des artistes comme Rauschenberg ou Johns, et Lichtenstein ou d'autres. Il y a donc eu une forte proximité, au moins d'amitié, entre Tinguely et Niki de Saint-Phalle, et Rauschenberg et Johns. Peut-être aussi avec Martial Raysse, mais il est beaucoup plus jeune.

Est-ce que vous vous souvenez d'en avoir entendu parler par les Nouveaux Réalistes dans les années soixante-dix ?

Dans les années soixante-dix, des clivages plus importants se sont faits. Il y a peut-être alors une plus grande séparation entre Paris et New York, donc à mon avis il y a moins de complicité.

Pensez-vous que la critique française de l'époque se soit intéressée à Johns ?

Il y a eu sûrement assez peu de gens qui ont repéré l'intérêt de ces œuvres-là, mais ce qu'il faut réaliser, c'est qu'elles étaient probablement déjà assez connues. Je ne pense pas qu'elles débarquent en France sans qu'on sache du tout ce que c'est. Elles ont déjà fait suffisamment de bruit aux États-Unis pour que la rumeur soit parvenue jusqu'à Paris. Je pense aussi que la connection se fait beaucoup par le cercle autour de Marcel Duchamp. Je pense que Johns est très tôt en contact avec Duchamp, qui restera très proche ; s'ajoute à ça la connection Cunningham-Cage-Rauschenberg-Johns.

Pierre Restany et Otto Hahn se sont clairement engagés à l'époque pour les artistes américains.

Est-ce que votre exposition de Johns a eu beaucoup d'impact, en 1978 ?

⁴¹ Entretien à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, le 3 octobre 1997, enregistré sur magnétophone.

Johns est un artiste très connu depuis le début des années soixante. Ce n'est pas du tout un artiste qu'on a découvert tardivement. C'est d'ailleurs la force qu'ont eu Rauschenberg et Johns, que d'être des artistes très célèbres très jeunes. En 1978, a fortiori, c'est un artiste extrêmement célèbre, c'est sa première grande rétrospective en Europe, qui circule dans d'autres capitales européennes. Elle a un grand succès public, elle est très regardée.

Vous pensez donc que tous les artistes connaissaient déjà bien son travail ?

C'est toujours difficile de mesurer un impact de ce genre. Je pense que, par définition, toute exposition de ce genre d'un artiste un peu important a forcément un impact. Maintenant, elle n'a pas entraîné un flux de sous-produits de Johns.

Mais je crois que c'était une exposition importante non seulement par les œuvres qu'elle rassemblait, mais aussi correspondant quand même aux années les plus intéressantes, de 1954 à 78. Les vingt dernières années ne sont pas aussi importantes.

Comment se fait-il qu'il s'agisse là de la première exposition de Johns en France dans un musée national ? Est-ce dû à la volonté de Pontus Hulten, principalement ?

Vous savez, organiser une exposition de Johns, c'était à peu près impossible, parce que les œuvres coûtaient horriblement cher, et les prêts étaient difficiles à obtenir. L'énergie de Pontus Hulten est certainement loin d'être négligeable dans cette affaire, néanmoins, ce n'est pas lui qui a organisé cette exposition, c'est le Whitney.

Déjà, pour l'accueillir, il faut avoir une structure. Avant l'ouverture du Centre Pompidou...

Le Centre Pompidou, effectivement, a été un outil culturel qui a permis de faire des rétrospectives comme ça, qui étaient probablement difficiles à faire auparavant. Mais c'est vrai aussi que c'était la première grande rétrospective de Johns qui circulait. Il n'y en a pas eu avant.

Il y a quand même eu des expositions assez nombreuses ailleurs en Europe sur partie de l'œuvre de Johns, graphique ou picturale. Était-ce dû au contexte français en général, qui accueillait difficilement l'art américain... ?

Dans les années soixante, c'est sûrement vrai.

(...)

L'époque que vous étudiez est une époque où il n'y a pas de médiatisation. Donc, les choses se jouent dans un cercle très restreint d'intellectuels, d'artistes, d'amateurs. Les expositions dans les galeries sont vues par quelques dizaines ou centaines de personnes, ça n'a rien à voir avec aujourd'hui à Beaubourg ou à Soho à New York par quelques dizaines ou centaines de personnes, ça n'a rien à voir avec aujourd'hui à Beaubourg ou à Soho à New York. Je pense que l'impact peut être très fort, mais ne se traduit pas par des grandes décisions politiques, des grandes rétrospectives dans les musées, des acquisitions publiques... Parce qu'à l'époque, il n'y a pas une véritable politique publique de l'art contemporain.

JOSE PIERRE⁴²

Comment a eu lieu le choix de Johns et Rauschenberg lors de l'exposition du surréalisme de 1959-60 ?

Tout simplement, Breton avait demandé à Duchamp de lui suggérer quelques jeunes artistes américains qui lui apparaîtraient susceptibles de participer à l'exposition. Je n'ai rien eu à voir dans la transaction, Duchamp est sans doute passé par le marchand de Johns et Rauschenberg, Castelli, puisque les deux *combine-paintings* lui appartenaient.

Les deux noms étaient alors pratiquement inconnus à Paris. Breton faisait confiance à Duchamp depuis des années.

Quelle a été la réaction de Breton et des autres surréalistes, face au choix de Duchamp ?

Pour Breton, ça a été la surprise. Ce n'est pas passé sans réaction dans son entourage, par contre. Personne n'a sauté au plafond quand les œuvres sont arrivées. Je pense que Breton lui-même n'a pas été très heureux.

Pour quelle raison les avez-vous accueillies si froidement ?

Le contexte était particulier, il touchait à la conception que se faisaient les surréalistes de l'érotisme. Le *Lit* de Rauschenberg, souillé de peinture, c'était tout juste si pour les surréalistes ce n'était pas une insulte à l'amour ! Quant à l'œuvre de Johns, elle leur paraissait pédérastique, pour aller encore plus loin. Il n'y avait que des moulages d'organes masculins ; s'il avait compensé par des organes féminins, ç'aurait été différent.

Le groupe surréaliste allait voir les expositions qu'ils ont fait chez Larcade et Cordier ?

Oui, bien sûr. C'est le rapprochement dans le cadre de l'exposition surréaliste, qui ne nous plaisait pas. Mais personnellement, j'apprécie beaucoup la peinture de Johns. J'ai d'ailleurs écrit en 1978 un article dans les *Nouvelles Littéraires* qui était très chaleureux sur Johns.

⁴² Entretien téléphonique de mars 1998, recopié d'après des notes.

MARCELIN PLEYNET⁴³

Le personnage clé, à mon avis, bien avant Restany, c'étaient Tinguely et Niki de Saint-Phalle. Ce sont eux qui l'accueillent, et je ne sais même pas s'ils ne l'hébergent pas à l'époque. En tous les cas, moi, je me souviens très bien avoir dîné un soir chez Tinguely et Niki avec Johns et Rauschenberg, en 61, c'est-à-dire au moment du happening à l'Ambassade américaine.

Vous y étiez ?

Oui, bien sûr. J'ai rencontré Johns en 59⁴⁴, lors de son exposition à la Galerie Rive Droite qui devait être rue du Faubourg Saint-Honoré. Johns et Rauschenberg, comme vous le savez, étaient très liés à Cage, qui lui-même était bien entendu très proche de Merce Cunningham. Or, à l'époque, je connaissais assez bien Merce Cunningham, sur lequel j'ai été un des premiers à écrire, en France. Et donc, j'ai rencontré Johns à cette occasion. Très brièvement, d'ailleurs. Mais je ne crois pas l'avoir revu après 61. J'ai eu affaire à lui très tard, très tardivement, et il a été très aimable. C'était à propos d'un livre que j'ai publié aux éditions du Seuil, qui s'appelait *Les Etats Unis de la peinture*, sur lequel il y a une reproduction de Johns. Or, il se trouve que cette reproduction, le Seuil – sans d'ailleurs prévenir qui que ce soit – en avait enlevé, je crois, deux millimètres. Evidemment, deux millimètres, si vous remettez ça à l'échelle, ça enlève un assez gros morceau du tableau. Le Musée d'art moderne de New York a voulu faire saisir le livre. Puis à ce moment-là, Johns est intervenu. Donc ce livre existe un peu grâce à lui, voilà. Mais, simplement, je l'ai rencontré en 59 et en 61.

Johns était très jeune, à l'époque. Johns et Rauschenberg étaient des jeunes gens. Ils vivaient ensemble, comme vous le savez. Donc, je les ai rencontrés ensemble.

A mon avis, l'impact des expositions sur l'art en France à la fin des années cinquante et au début des années soixante est tout à fait nul. Ceux qu'on appelle les Nouveaux Réalistes, sont déjà dans leur truc, d'une certaine façon. Johns ne leur apporte pas grand-chose, à mon avis. Et pour le reste, c'est zéro. Même chose pour Rauschenberg, d'ailleurs.

Ah ! oui ? Parce qu'il m'a semblé que Rauschenberg avait laissé plus de traces, plus de souvenirs...

La première exposition est plus tardive, de Rauschenberg, c'est 61, me semble-t-il. Chez Daniel Cordier, une magnifique exposition... Je n'ai pas écrit à l'époque, mais plus tard. Une très belle exposition, très intéressante. Je ne vois pas, là encore, de pénétration dans le milieu français. Socialement, peut-être un tout petit peu plus, parce que Cordier, en effet, est beaucoup plus mondainement introduit dans le milieu français – mais, esthétiquement et plastiquement, je ne vois pas du tout.

J'ai contacté des artistes, parmi lesquels Dezeuze et Viallat, qui me disaient que Rauschenberg leur avait plus plu, les avait plus séduit, tandis qu'ils trouvaient Johns beaucoup trop académique et besogneux – c'est ce que certains reprochent à Johns, d'être resté très « peintre », tandis que Rauschenberg se serait un peu plus écarté du champ de la peinture...

Oui... C'est vrai et ce n'est pas vrai. Attention, le discours de ces deux-là est un discours a posteriori. Moi, je les ai connus dans les années soixante, je crois que c'est 66. Lorsque je les rencontre, aucun n'a encore eu d'exposition personnelle à Paris – je pense à

⁴³ Entretien au domicile de l'écrivain, le 2 septembre 1997, enregistré sur magnétophone.

⁴⁴ L'auteur est le seul à évoquer la venue de Jasper Johns à Paris en 1959. Diverses sources, dont le catalogue MoMA 1996, attestent qu'il est venu en France pour la première fois en 1961 seulement.

Viallat, etc. Et il n'est pas du tout question de Rauschenberg à l'époque. Pas du tout, ni chez l'un, ni chez l'autre. En tout cas, je me souviens très bien, j'ai rencontré Supports-Surfaces sur la peinture américaine, précisément. Je revenais des Etats-Unis, je venais de publier huit livraisons des *Lettres françaises* sur la peinture américaine. Supports -Surfaces et Buren m'ont fait signe à ce moment-là⁴⁵, donc je me souviens assez bien de ce qui passait et de ce qui ne passait pas de la peinture américaine. Et c'était très, très peu, sinon rien. De tous ces artistes, en effet, Dezeuze est le seul à avoir été aux Etats-Unis. Enfin, au Canada, et par la même occasion aux Etats-Unis. Les autres, pas du tout. Ils ne connaissaient strictement rien, excepté en reproduction, peut-être, et dans les magazines.

Oui, tous ont connu Johns d'abord par des catalogues...

Oui, mais de catalogue, dans les années soixante, il n'y en avait pas. Il y a un petit catalogue Rauschenberg que j'ai là, et il n'y a rien dessus.

Oui, celui du Stedelijk Museum, non ?

Non, le catalogue, en 67, en France, chez Cordier... C'est une feuille pliée en quatre ! Avec des reproductions en noir et blanc. Si je puis me permettre, je vais vous mettre en garde aussi contre tout ce que l'on croit être la peinture américaine aujourd'hui. C'est-à-dire, quelque chose de très dominant – de dominant dans les têtes, dans le marché, chez les marchands. Dans les années soixante, c'est exactement le contraire ! Il est impossible, il est extrêmement difficile de faire accepter un peintre américain par un marchand français. Dans ces années-là, le seul marchand qui représente régulièrement et essentiellement les Etats-Unis en France, c'est Larry Rubin, qui a ouvert une galerie, rue... juste derrière l'Institut, où il y a ensuite eu la galerie Sonnabend, d'ailleurs. Cette galerie Lawrence représentait essentiellement – à 90 % – l'art greenbergien. Donc, aucun artiste reconnaissant une influence explicite chez Duchamp ou chez Cage, ne figurait dans cette galerie. Et dans cette galerie, il n'y avait jamais personne, c'était toujours désert. Ileana a commencé à remuer ça, mais pas vraiment... La galerie du quai, il n'y avait pas vraiment de monde ; le Pop Art a vraiment pénétré en France le jour, en effet, où Ileana a ouvert sa galerie rue Mazarine. Ça a commencé, et là, vous avez un personnage qui a été très actif dans la diffusion de la peinture représentée par Ileana Sonnabend, c'est Otto Hahn, qui à l'époque était journaliste dans *L'Express*, et se démenait énormément autour du Pop Art. Alors, est-ce qu'il y a des articles explicitement sur Johns, je ne sais pas. Mais c'était vraiment LE critique de l'époque sur le Pop Art.

Autrement dit, ce que vous pouvez prendre en compte dans cette affaire de pénétration de l'art américain en France, c'est qu'à la fin des années cinquante, et au début des années soixante, on est encore, en France, avec un milieu intellectuel très divisé entre la droite et la gauche. La droite est représenté par *Arts*, le journal *Arts* ; la gauche par *Les Lettres françaises*, c'est-à-dire par un journal communiste. Un journal communiste, fin des années cinquante, ce n'est pas un journal communiste aujourd'hui. C'est un journal qui représente un tiers de l'électorat français, c'est extrêmement puissant. Donc, vous avez une forte résistance de tous les intellectuels de gauche à l'art américain. D'abord, au Plan Marshall, et à l'art américain. Ce qui se redouble du fait que vous avez des artistes pratiquement inconnus en France – Johns et Rauschenberg : ils ont eu une exposition, et ils sont pratiquement inconnus – qui sont accueillis par l'Ambassade des Etats-Unis, qui accueille un happening – ce que les galeries n'oseraient pas accueillir à l'époque – et qui donne un cocktail extrêmement somptueux après. Donc, ces artistes, dans les années soixante, sont très soutenus, officiellement, par la politique américaine de pénétration en Europe, qui s'emploie très officiellement à déjouer l'influence des partis communistes en Europe.

⁴⁵ L'auteur fait ici référence à deux entretiens personnels qu'il a eus avec ces artistes, en 1967.

... Mais ces artistes-là n'étaient que des jouets, vous voulez dire, dans la politique américaine ? Ce n'était pas eux qui...

Non, mais ils sont portés par ça. Puis, de toute façon, les opinions politiques de Johns et de Rauschenberg sont plutôt traditionnelles, du commencement à la fin ; il n'y a pas d'extrême-gauche, aux Etats-Unis. Y compris, d'ailleurs, dans la génération précédente.

Mais, quand même, Greenberg était très teinté de trotskysme...

Greenberg était trotskyste, ça ne l'empêche pas de défendre des artistes qui vont représenter, officiellement et politiquement, la politique américaine en Europe. A travers l'Arts Council, notamment. Toutes les expositions, toutes les grandes expositions américaines, y compris la première grande exposition de Pollock, et l'art américain, sont entièrement subventionnées et payées par la diplomatie américaine. Alors, ça ne veut rien dire, ça veut simplement dire que, dans le climat européen de l'époque, il y a un a priori total, de réserve et de rejet. Je me souviens très bien, j'ai été le premier à écrire dessus, la grande rétrospective Rothko qui avait eu lieu au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, il n'y avait personne ! Vous aviez deux ou trois articles officiels, quasi obligés pour ces grandes expositions, il doit y avoir un article de Chastel, mais je n'en suis pas sûr – dans *Le Monde*. Mais le milieu dynamique et vivant de l'art en France est parfaitement opposé à ça. Par exemple, vous aviez tout à fait raison, vous disiez Greenberg est en effet trotskyste. Son premier article paraît dans *Les Temps modernes*. Mais, dans les années soixante, vous avez un article de Greenberg dans une revue qui s'appelle *Preuves*, et qui est alors réputée pour être une revue subventionnée par la C.I.A. Voici la revue... qui date de 64. Et comme vous voyez (*montrant les noms des auteurs figurant sur la page de couverture de la revue*), ce que vous voyez autour n'a jamais trouvé aucun intérêt à l'art américain : Audiberti, Bonnefoy, Caillebois, Cassou, chez tous ces gens-là, vous ne trouverez rien. Robert Klein, Robert Lebel, peut-être, Louis Pascault, certainement pas, Masson, certainement pas, Restany, et Rosenberg.

Restany a beaucoup défendu l'art américain.

Absolument. Alors, vous avez Restany, Harold Rosenberg, qui est un des grands critiques, et Greenberg. Dans une revue de droite, et même d'extrême-droite, réputée pour telle. L'intérêt que j'ai manifesté à partir des années cinquante et, très explicitement, au début des années soixante, pour l'art américain, dans le milieu où je le manifestais, était une véritable excentricité.

Vous parlez des Lettres françaises ?

Les Lettres françaises, c'est 67. C'est déjà beaucoup plus tard. Je vous parle d'avant, quand j'écrivais dans la revue *Tel Quel*, dont j'étais secrétaire de rédaction. *Les Lettres françaises*, à l'époque, tiraient à cent mille exemplaires. C'était LA revue, vous n'aviez pas un communiste qui ne soit pas quasi obligé d'acheter *Les Lettres françaises*. Or, encore une fois, là, vous avez un électorat communiste extrêmement important, énorme, un tiers de l'électorat ! C'est énorme ! Aujourd'hui, ce n'est pas un dixième. C'est absolument considérable. Alors que la revue *Tel Quel*, c'est une revue expérimentale qui tire à trois mille exemplaires.

Je vous parlais donc du terrain un peu plus ouvert, sur lequel je me suis manifesté à partir de 67... Mais 67, c'est aussi le moment où Aragon, qui était à l'époque directeur des *Lettres françaises*, commence à prendre ses distances avec la politique un peu trop refermée culturellement du P.C. Donc, *Les Lettres françaises* commencent à bouger. Je dois rencontrer Pierre Daix un jour, lui parler de ce voyage que j'ai fait aux Etats-Unis, où j'ai été six mois, en 1966, en tant que *visiting professor* à Chicago. Et où j'en ai profité alors pour voir tout ce que je n'avais jamais pu voir en France, parce qu'on ne pouvait rien voir !

Sauf chez Sonnabend, en fait.

Chez Sonnabend, vous pouviez voir le Pop Art, mais... Klein, il y avait eu une exposition rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris au début des années

soixante, que j'avais vue. De Kooning – il n'y avait jamais eu d'exposition De Kooning en France ! Pour voir De Kooning, il fallait aller aux Etats-Unis. Ou alors, il fallait se déplacer en Europe. Il y avait peut-être eu une exposition à Amsterdam. Je n'avais pas pu la voir. La particularité, à ce moment-là, c'est que vous aviez un ensemble d'expositions extrêmement importantes, qui faisaient le tour de l'Europe. Qui étaient présentées en Italie, en Allemagne, en Hollande, et en Angleterre. Mais pas en France. Par exemple, les premiers tableaux de Motherwell que j'ai pu voir, j'ai dû aller à Londres pour les voir.

Et est-ce que les gens, en général, comme vous, les critiques, les artistes, se déplaçaient beaucoup, justement ?

Non, pas du tout. A l'époque, très peu. Ceux qui se sont le plus déplacés, en effet, ce sont les Nouveaux Réalistes. A cette époque-là.

Buren, également, m'a dit qu'il était partout...

Oui. Ça, c'est tout à fait possible. Buren a été aux Etats-Unis très tôt. En 1966, Yves Klein a une rétrospective au Jewish Museum à New York. C'est d'ailleurs moi qui ai fait la sélection des textes pour son catalogue, à ce moment-là. En France, il a des expositions régulières, il est connu ; mais une rétrospective, c'était impensable, dans ces années-là.

En plus, il n'avait des expositions que dans des galeries, pas dans les grands musées...

Oui, exactement ! Donc, c'était tout à fait impensable. A mon avis, jusqu'à la fin des années soixante, vous êtes dans un climat où ce qui domine en France, c'est l'Ecole de Paris. C'est vraiment dominant. C'est-à-dire les galeries, les musées, les directeurs de musées... c'est l'Ecole de Paris. Et c'est très étroit. Et pour le reste... vous avez de temps en temps des expositions ponctuelles, comme l'exposition de Rauschenberg, ou de Johns, mais...

... Mais qui avaient peu d'écho, en même temps.

Exactement. Voilà.

Cela dit, le Salon de Mai de 62 a accueilli les artistes du Pop Art. Et j'ai pu interroger Pierre Alechinsky, qui me disait qu'il avait, lui et deux autres personnes⁴⁶, quand même choisi d'inviter des artistes qui n'avaient rien à voir, et qui ne les intéressaient pas spécialement. Dans une sorte d'ouverture, comme ça, à l'étranger. Je trouvais ça curieux.

Ah ! non, ce n'est pas tellement curieux, parce que là, vous avez affaire à un groupe d'artistes qui n'est pas français. Tout ce groupe de Cobra, comme le nom, d'ailleurs, l'indique, n'est pas un groupe français. C'est un groupe qui a des rapports avec la France à travers le surréalisme, mais qui, en vérité, est beaucoup plus hollandais que français. Et a, en effet une beaucoup plus grande influence en Hollande – puis aux Etats-Unis – qu'en France. L'influence du groupe Cobra est très tardive en France, et perdure même aujourd'hui, à mon avis. [...] Alors, ce qui est extrêmement intéressant, en effet, pour plusieurs raisons, c'est que le groupe Cobra, et Alechinsky entre autres, vont retrouver les Américains à travers le surréalisme. Dont l'influence est beaucoup plus importante que celle de Duchamp, d'ailleurs.

Vous parlez de l'art américain des années cinquante, plutôt que le Pop Art ?

C'est la même chose pour le Pop Art ; le Pop Art vient du surréalisme, comme l'art américain des années cinquante. Le Pop Art ne tombe pas du ciel. Vous pouvez difficilement dissocier Duchamp du surréalisme. C'est même lui, d'ailleurs, qui organise les grandes expositions surréalistes à New York, et même, qui les décore ! La grande exposition du surréalisme aux Etats-Unis, à la galerie Peggy Guggenheim, c'est Duchamp qui en organise la mise en scène. On ne peut pas dissocier Duchamp du surréalisme. Mais oui, tout ça est encore très, très confus.

⁴⁶ Jean Messagier et Félix Abisse.

Le fond de la question, aussi bien pour les Nouveaux Réalistes, que pour Rauschenberg, que pour Cage, que pour Johns, que pour la première génération des Américains, que pour Cobra, c'est le surréalisme ! C'est l'impact considérable du surréalisme dans le monde. Ils y passent tous ! Tous, sans exception. Sauf, l'Ecole de Paris. Ce qui distingue fondamentalement, idéologiquement, dans l'histoire des idées, l'Ecole de Paris – et le vieillissement de l'Ecole de Paris – de ce qui surgit aux Etats-Unis et ce qui surgit en Europe de vivant à ce moment-là, c'est tout simplement le rapport au surréalisme. L'Ecole de Paris, à l'époque, si on s'en tient à une critique formaliste, se présente comme une sorte de post-cubisme. C'est-à-dire, une variation formelle et académique sur le cubisme.

Comme si elle avait sauté toute la partie des vingt ans du surréalisme en France...

Exactement. Et Picasso depuis les années trente ! Et tout Matisse, pratiquement, aussi ! Vieira Da Silva est la représentante la plus connue de cet académisme néo-cubiste, ou post-cubiste, etc. Donc ça, c'est l'Ecole de Paris. C'est ça qui est dominant. Dans les galeries, et surtout, dans les musées. Au Musée d'art moderne, par exemple. Il faut savoir que ce musée, à l'époque, n'a, je crois, pas un seul tableau de Mondrian, et doit avoir un petit tableau de Klee. Vous voyez bien que pour être informé, il faut quitter la France. Vous imaginez l'expérience, qui est la mienne, d'un homme qui part en 1966 aux Etats-Unis, qui arrive au Musée d'art moderne de New York, et au Guggenheim ! Où tous les tableaux qu'on ne peut pas voir à Paris, sont là les uns à côté des autres... Et ça, c'est spécifique aux artistes américains : ils ont tout vu en même temps. Ils ont eu tout sous la main, en même temps. Et très, très tôt. [...] Vous avez un musée d'art moderne aux Etats-Unis, avant-guerre ! En 1923 ! Et vous n'en avez pas en France. Donc, vous avez un climat tout à fait particulier. C'est-à-dire que des gens comme Rauschenberg et comme Johns naissent dans un climat moderniste, tout à fait particulier et très, très informé.

L'admiration que l'on porte à Duchamp fait à mon avis beaucoup trop l'économie de l'activité de propagandiste sur l'art moderne, de Duchamp. Duchamp, à travers la société qu'il fonde, la Société Anonyme, fait connaître l'art moderne français, mais pas seulement les dadaïstes, les surréalistes et les nouveaux dadaïstes ! Il fait connaître Matisse, il fait connaître Picasso, il fait connaître TOUT l'art moderne ! Et il est marchand de tableau ! Il y a une activité de Duchamp considérable, aux Etats-Unis, et constante. Et très, très bien accueillie. Le culte mythique de Duchamp fait l'économie d'une réalité infiniment plus intéressante, celle d'un Duchamp propagandiste de tout l'art moderne du XX^e siècle, sans exception. Duchamp, d'autre part, s'est consacré essentiellement à une activité systématique de démythification de l'art, il produit des objets qui ont d'abord cette fonction. Ce double mouvement de l'activité de Duchamp reste à penser. Il n'est pas exclu que, fondamentalement, l'explication du Pop Art soit, quelque part, liée au geste de démythification de Duchamp, notamment en ce que cette démythification ferait occurrir. Y compris chez Johns, y compris chez Cage. Y compris chez Rauschenberg. Au fond, qu'est-ce que c'est que le geste de Rauschenberg effaçant un dessin de De Kooning, c'est littéralement un geste de démythification. Je m'affirme en démythifiant. C'est là un point extrêmement important, et qui participe d'un climat propre aux Etats-Unis.

Les Nouveaux Réalistes, ce qu'ils doivent aux Etats-Unis, peut-être pas dans l'ordre des phénomènes, et certainement pas dans l'ordre des réalisations formelles, ni des réalisations plastiques, c'est un dynamisme qui n'existe pas en Europe et en France, au même moment. C'est ce dynamisme propre à la première, la deuxième, et la troisième génération de peintres américains. Alors, vous avez une explication sociologique toute trouvée, c'est que, en effet, au moment où les Américains sont dans ce dynamisme, c'est-à-dire ont une capacité d'accueil des œuvres les plus diverses – au Musée d'art moderne, par exemple – à ce moment-là, l'Europe est en guerre ; tout de suite après-guerre, l'Europe est en ruine, et en reconstruction. Et il va falloir attendre très, très longtemps pour trouver un milieu social susceptible d'accueillir autre chose que ce qui vient conforter la reconstruction en question. C'est ça, le contexte général. Alors qu'aux Etats-Unis, c'est exactement le contraire, y compris économiquement. Vous avez une Europe, jusque très tard, entièrement dépendante de l'économie américaine, à travers, notamment, l'aide du Plan Marshall. Mais

vous avez une économie américaine qui sort extrêmement dynamique et prospère, de la Deuxième Guerre mondiale. Ce que les artistes vont trouver, à mon avis, aux Etats-Unis, à quelque moment que ce soit, c'est d'abord ce dynamisme-là.

Oui, qui permet une ouverture à des tendances nouvelles...

Exactement. Et qui permet l'ouverture beaucoup plus que les tendances elles-mêmes. Les tendances sont déjà là. Vous avez chez les Nouveaux Réalistes, une culture de Dada très forte, qui est européenne. Mais qui est très contrainte, et très marginalisée, dans un pays extrêmement pauvre. Regardez la galerie qui présente... un des grands Nouveaux Réalistes de l'époque... Il est à la galerie Iolas. C'est une galerie de peintres surréalistes ! C'est une galerie qui expose Max Ernst, Masson, etc. Donc, la base, c'est le surréalisme, qui est une aventure extrêmement riche, en effet. Et très, très complexe, beaucoup plus complexe qu'on ne pense encore. Quand vous pensez qu'en 1933, Breton écrit un texte sur Picasso, où il déclare que Picasso en sait plus sur le surréalisme, que le surréalisme même. Vous voyez bien que le surréalisme, ce n'est pas simplement la peinture surréaliste, il faut aussi y mettre tout Picasso, ce qui tend à alors évacuer Breton. Donc, ça devient très compliqué. Mais cette base surréaliste est extrêmement importante pour clarifier la situation. Autrement, on est dans une histoire de l'art quasi phénoménologique, où on a des excentricités les unes à côté des autres. Sans très bien comprendre d'où elles viennent, comme si elles tombaient du ciel.

Mais il y a aussi une synthèse, que font Johns et Rauschenberg, avec l'Abstraction Expressionniste... vous ne croyez pas ?

Oui. mais l'Abstraction Expressionniste, elle-même, n'est pas exempte d'une influence du surréalisme. Masson, Breton... Les premiers tableaux que je vois de Rauschenberg, en 1961 chez Cordier, associent une peinture gestuelle type Action Painting à la De Kooning, et le collage. Le collage, vous avez Schwitters, bien sûr, mais personne à Paris ne sait qui est Schwitters dans les années soixante, ça, j'aime autant vous le dire. Aux Etats-Unis, ils savent un peu, mais la grande figure du collage, c'est vraiment Picasso. On passe par Picasso. La tête de taureau avec la selle, elle ne date pas des années soixante... Mais aussi bien pour l'Action Painting, pour la peinture abstraite américaine, que pour Johns et Rauschenberg, le fond est surréaliste. C'est l'influence du surréalisme. Alors, la grande entreprise de Greenberg, ça va être l'entreprise formaliste, c'est-à-dire : il n'y a pas de littérature, il n'y a pas d'idée, tout ça vient d'une évolution formelle : en un premier temps, c'est le cubisme de Picasso, en un deuxième temps, on va chercher un tout petit peu plus loin, c'est Monet, etc. C'est une traversée des formes, indépendamment des aléas de l'histoire et des idées. Une construction idéaliste, qui en vaut une autre, qui est même utile. Parce que l'analyse formelle n'est jamais inutile. Enfin, à partir du moment où c'est la seule, ça devient une pure fantaisie. Et ça exclut des pans entiers de l'histoire. Notamment tous les surréalistes, notamment Duchamp. Et Cobra. Il n'y a pas que Cobra qui vient du surréalisme... Guy Debord, si on lit ses derniers livres, on pensera à tout, sauf au surréalisme ; or, il vient directement du surréalisme, lui aussi. Le surréalisme a eu un impact idéologique, esthétique et poétique, dans le monde, absolument considérable. Très ambigu, en plus, donc virtuellement riche du meilleur et du pire. Mais c'est un phénomène tout à fait incontournable. [...]

A l'époque, vous n'avez pas écrit sur Johns ? Ou Rauschenberg ?

Je ne me souviens plus. Sur Johns, non. Sur Rauschenberg, ce n'est pas impossible, il faudrait regarder, soit dans *Tel Quel*, soit dans *Art International*. Rauschenberg, je le cite très, très souvent ; je cite notamment ce mot de Rauschenberg – je ne sais même pas si je n'avais pas donné ça comme titre à un de mes articles – « le monde est une peinture, pas une décoration », quelque chose comme ça. Johns est plus compliqué, en effet.

Pourquoi ?

Parce que Johns est un personnage déjà beaucoup plus compliqué, et certainement plus intéressant que Rauschenberg, comme personnage. Très tôt, les tableaux sont d'une riche complexité. Par exemple, les tableaux de cibles sont des tableaux extrêmement compliqués. Personne – enfin, pas que je sache – n'a parlé à propos des tableaux de cibles, des tableaux à secret. Les petites choses qui se trouvent et qui se cachent, c'est le tableau à secret. Les tableaux à secret, vous savez, c'étaient ces tableaux qui en cachaient un autre.

Comme L'Origine du monde, qui était cachée derrière un rideau...

Exactement, c'est ça. Et en plus, l'un et l'autre ont été très pris par ce qu'on pourrait appeler une sorte de spiritualisme, ou de spiritualité, à travers Cage, à travers le bouddhisme zen, et des choses comme ça. Mais il y a un spiritualisme très différent chez Johns que chez Rauschenberg. Beaucoup plus profond, à mon avis. Beaucoup plus lié à des affaires de biographie et... à des affaires personnelles.

Il a beaucoup lu Wittgenstein.

Oui. Ils ont tous beaucoup lu Wittgenstein. Je ne suis pas sûr qu'un seul ait compris quoi que ce soit, mais c'est pas grave ! (*rires*) Il fut un temps où tout le monde lisait Wittgenstein aux Etats-Unis. Donc, Johns, en effet, est un personnage beaucoup, beaucoup plus complexe. Avec des qualités picturales, *painterly*, indéniables.

Mais, donc, ce spiritualisme vous empêchait d'en parler, vous empêchait de vouloir approfondir cette œuvre ; vous la trouviez trop opaque, ou hermétique ?

Non, pas vraiment. Je pense que je n'étais pas prêt à le faire. Et aujourd'hui encore, je pense que ce ne serait pas très facile à faire. Il y a une sorte de – je dis spiritualisme, on pourrait presque dire mysticisme, pour ne pas dire de mystification, chez Johns. Donc, il faudrait d'abord, pour être efficace, spécifier cela, et l'éclairer. Le rapport à Wittgenstein peut en effet s'expliquer de multiples façons. Mais, à partir de ce moment-là... On abandonne l'analyse formelle – ou, en tous les cas, on se trouve devoir tenir compte de l'expérience existentielle. C'est-à-dire de la biographie. C'est-à-dire de la sexualité – qui, chez Johns, est un magma, une complication absolument inouïe. Pour ce que j'en sais. Donc, c'est très difficile. D'abord, il faut des informations, pour travailler. Du vivant d'un artiste, c'est toujours très difficile. Le peu d'informations qu'on a est très insuffisant, à mon avis.

Enfin, on sait qu'il avait cette relation homosexuelle avec Rauschenberg, et que maintenant il vit avec une femme, si j'ai bien compris...

Oui, mais son rapport aux femmes, alors... J'ai eu l'occasion de rencontrer des femmes qui ont vécu avec lui, j'en ai connu quelques-unes, c'est quelque chose !

Je ne crois pas qu'« homosexuel », ça veuille dire grand-chose... Je ne crois pas qu'« hétérosexuel », ça veuille dire grand-chose, non plus. Je crois qu'il y a autant de singularités et de sexualités que d'individus. Cette singularité-là, qui plus est, la singularité d'un artiste, est tout à fait passionnante. Et elle n'est sans doute pas étrangère, quelque part, au destin et à la biographie de Wittgenstein lui-même. Une expérience, une existence très étranges... abandonnant ses recherches pour devenir professeur dans un petit village perdu, etc. Il faut travailler là-dessus. Il faut aller regarder du côté des parents, évidemment. Le papa et la maman de Johns, l'enfance, etc.

J'ai dû ressentir très tôt la difficulté d'aborder cette œuvre de façon objective, telle que je souhaitais le faire alors, c'est-à-dire en donnant la priorité à une base formelle, formaliste. Il faut regarder le Black Mountain College, évidemment. Où Rauschenberg est avec Cage... Et il n'est pas impossible du tout que, au-delà du rapport de fascination physique, il y ait un rapport de fascination intellectuelle. Il est vraisemblable que, à l'époque, Rauschenberg en sait beaucoup plus que Johns.

Sur le milieu de l'art, oui. C'est lui qui lui fait découvrir Duchamp, d'ailleurs.

Voilà. Donc, cette fascination – ce sont de très jeunes gens, à l'époque – s'enracine, très certainement, très fort, là. Avant de rencontrer Duchamp, Johns rencontre le Duchamp de Rauschenberg. C'est-à-dire le Duchamp de Cage. C'est-à-dire le Duchamp de Black Mountain. Le terreau prend naissance là. Il faut jouer tout ça. J'ai essayé de traiter cela un peu à partir d'un autre artiste de cette génération, qui est Twombly. J'ai écrit un texte sur Twombly, très tôt d'ailleurs.

Il y a une culture américaine très forte, à ce moment-là, très vivante et très forte. Cage est un personnage extrêmement cultivé. Black Mountain est un nœud culturel extrêmement complexe, et relevant de plusieurs mythologies, européenne et américaine. Vous y avez à la fois des peintres de la première génération qui viennent régulièrement y enseigner... Vous avez le Bauhaus, aussi, à ce moment-là. Pour bien éclairer tout ça, il faudrait en effet parvenir à mettre au clair ce qu'il en est d'un esprit, forcément singulier puisque c'est celui d'un artiste, dont la singularité est formée dans un contexte culturel tout à fait spécifique. Black Mountain, c'est vraisemblablement le premier mouvement de Johns vers Rauschenberg, comme fascination culturelle.

[...] Vous avez toute une génération qui va rejeter l'Europe. Pas tellement Johns, mais plus particulièrement le clan Greenberg, c'est-à-dire Noland, Stella, Olitsky, Poons, Louis, etc. Lorsque j'arrive aux Etats-Unis dans les années soixante, autant Rothko est accueillant, autant Motherwell est accueillant, De Kooning, etc ; autant la seconde génération greenbergienne est persuadée que l'Europe est sans intérêt. Ce qui n'est pas le cas pour ceux qui passent par Black Mountain. Mais qui ont peut-être moins de problèmes avec l'Europe parce que se trouvant au cœur d'un ensemble et d'un enseignement à forte coloration de culture américaine. A travers Olson, à travers une grande admiration pour Ezra Pound, à travers Melville... Ce qui est dominant, aussi, bien sûr, c'est la Bible et Shakespeare, deux points très importants. Au fond, le bras-de-fer de Cage vers la Chine et vers le Japon, c'est un bras-de-fer avec l'énorme influence de la Bible et Shakespeare sur la culture américaine. Il doit y avoir des phrases de Cage sur ce sujet, sur les vents d'est et les vents d'ouest... [...]

A mon avis, Johns et Rauschenberg ne sont pas produits par le marché, ils vont eux-mêmes produire un marché, le marché du Pop Art. Qui va prendre de la clientèle au marché de l'expressionniste abstrait américain, mais qui initie un nouvel ensemble de collectionneurs. [...] L'euphorie économique étreint très vivante, aux Etats-Unis, et le contexte médiatique infiniment plus puissant que ce qui existe en Europe en même temps. [...] Pollock, de son vivant, est photographié devant ses grands drippings, qui font mourir de rire les Européens, et il est montré dans de grands magazines populaires du style *Paris-Match*, pendant ses expositions ! Et c'est là-dedans que tombent Rauschenberg et Johns. C'est très porteur, d'un point de vue marchand, notamment. Les galeries se multiplient, elles sont pleines ! Au début des années soixante, le samedi après-midi, on fait la queue dans les galeries de Soho. A Paris, vous n'avez personne, dans les galeries. C'est revenu aujourd'hui, d'ailleurs. Il y a un moment où ça a changé un peu. [...]

Et à Paris, quand vous étiez à Tel Quel, est-ce que vous aviez des relations avec d'autres revues, comme Aujourd'hui, art et architecture, L'Œil, XX^e siècle... Est-ce que vous vous souvenez de l'ambiance de ce petit milieu ?

D'abord, les revues comme *L'Œil* ne sont pas très différentes à l'époque de ce qu'elles sont aujourd'hui, c'est très académique, papier glacé. Lorsqu'il y a un événement, il arrive que quelque chose surgisse dans ces revues... Mais j'ai très peu de contacts avec ces revues. En juillet 1966 que j'ai écrit un article pour *Réalités* sur le spectacle de Merce Cunningham, John Cage et Rauschenberg. Si à l'époque on me l'a demandé, c'est qu'il n'y avait personne d'autre pour le faire. J'ai publié au même moment une note dans *Tel Quel*, sur ce ballet. Tout ça était, dans les suites de l'après-guerre en France, très extraordinaire. L'atmosphère dans ce pays était extrêmement compassée, culturellement, politiquement, à tous les points de vue.

Comment aviez-vous trouvé le happening de l'Ambassade américaine ?

Oh ! C'était très merveilleux. L'œuvre de Johns s'appelait *Entr'acte*. Vous voyez la référence ! C'était une couronne-cible sur laquelle il y avait marqué « Entr'acte ». Rauschenberg travaillait à un tableau sur scène...

Quels étaient vos rapports avec les critiques de l'époque ? Est-ce qu'il y avait des débats sur l'art américain ou français ?

Non. Pas du tout. Je n'ai jamais eu une grande estime pour la critique d'art, ce qui fait que je n'ai jamais facilité les rapports et les discussions. A l'époque, chaque fois que je rencontrais par hasard quelqu'un qui s'intéressait à l'art, il trouvait parfaitement absurde ce qui m'intéressait. Je me souviens de l'exposition Rothko, la discussion s'arrêtait tout de suite... A l'époque vivait à Paris celui qui est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands poètes américains, qui s'appelle John Ashbery. Il était critique d'art au *New York Herald Tribune*. J'ai avec lui des discussions et une assez grande correspondance. Je rencontrais, en effet, plutôt le milieu américain que le milieu français. Il doit y avoir une critique de Johns dans le *New York Herald Tribune*, sur chacune des deux expositions. C'est un poète, ce n'est pas un critique très sérieux, mais il savait au moins de quoi il s'agissait. Il y avait aussi cette revue qui s'appelait *Art international*, un mensuel fait en Suisse par un Irlandais qui était ivre mort à trois heures de l'après-midi. J'y ai collaboré pendant plusieurs années.

Est-ce qu'il était beaucoup lu en France ?

Il était lu dans les galeries... Le propre de ce magazine, comme de tous les magazines, je crois, c'était de vivre des publicités des galeries. Il était pratiquement dans toutes les galeries. Et il y avait de tout, aussi bien l'Ecole de Paris, l'art allemand, que l'art américain. A la suite des articles dans les *Lettres Françaises*, il m'avait envoyé une lettre pour me demander une collaboration régulière. Autrement dit, il n'était pas satisfait des critiques qu'il avait en France pour parler de l'art américain. C'était en 67.

Et avec les autres revues, comme Aujourd'hui, ou XX^e siècle, vous aviez des contacts ?

Aucun.

C'était souvent des Américains qui y écrivaient, comme Robert Rosenblum...

Rosenblum était un de mes amis, il vivait lui aussi à Paris. Il était beaucoup plus sérieux – peut-être même plus sérieux à l'époque qu'aujourd'hui – mais c'était aussi un ami de John Ashbery. C'était le milieu américain de Paris. Autrement dit, ces expositions américaines étaient vues par le milieu américain de Paris ! Et on y rencontrait très peu de Français. Les journalistes, je suppose, devaient faire leur boulot ; ce qu'étaient les articles... ça ne devait pas être très brillant.

Donc les vrais articles de fond étaient écrits par des Américains ? Sauf Restany...

Voilà. Il y a Restany, qui a l'œil au trou, quand même. Je n'ai pas une grande admiration pour l'œuvre de Restany, mais il a été vigilant. Hormis Restany, j'ai toujours trouvé cette littérature sur l'art extrêmement misérable. Et la critique à l'époque – moins aujourd'hui, où elle a un soupçon d'historicisme – était sentimentale et littéraire. Ça me semblait ne rien pouvoir m'apprendre. Alors que quand je rencontrais les Américains... Rosenblum est un grand historien de l'art. Dieu sait si je suis en désaccord total avec lui, mais c'est quelqu'un de très informé.

Et vous croyez que ces revues avaient un impact auprès du public ?

Non. D'abord, je ne crois pas que la critique ait un impact auprès du public. Peut-être un tout petit peu pendant le « règne » de Jack Lang – mais s'agit-il alors d'art et de critique ? Avant ce moment-là, l'impact était plutôt sur le milieu lui-même, encore plus étroit à l'époque ; et, à l'intérieur du milieu, l'impact sur ce que le milieu a de dominant. La critique, au fond, c'est ça. Ce que le milieu avait de dominant à l'époque, c'était l'Ecole de Paris. Les

jeunes gens ne pouvaient rien attendre de cette critique, entièrement dominée par l'Ecole de Paris. A mon avis, l'influence était : *Les Lettres Françaises* et *Arts*. Les revues spécialisées, aucune influence. Sauf à ressasser l'éloge des maîtres de l'Ecole de Paris. [...] L'impact des *Lettres Françaises* est très clair : je reçois immédiatement un coup de téléphone de Buren, qui est à l'époque tout à fait inconnu en France, je reçois un coup de téléphone de Cane, de Dezeuze, de Viallat. Me disant : j'aimerais que vous veniez voir ce que je fais. [...]

Il y a une influence certaine de la peinture européenne sur Jasper Johns. [...] Moi, je parierais assez sur Manet. Manet va prendre avec l'*Olympia*, par exemple, un motif parfaitement humaniste, la *Vénus d'Urbino* de Titien, et en faire un événement moderne. C'est cet état d'esprit-là que je verrais chez Johns. Ce mouvement qui consiste à jouer l'ancien dans le moderne, et le moderne dans l'ancien. Et à être en décalage vis-à-vis du moderne et vis-à-vis de l'histoire. Il est sûr que Johns a regardé ça. C'est tout sauf un imbécile, Johns. Ça ne veut pas dire influence, mais une intelligence de ce qui constituerait Manet pour Johns. Je fais distinction entre influence et dialogue.

PIERRE RESTANY

Lettre envoyée le 2 août 1997, en réponse à notre demande d'entretien.

Paris le 2 août 1997

Chère Patricia Ciriani,

J'ai bien reçu votre lettre du 21 juillet dernier. Mon vœu le plus cher est d'entrer cet été dans une période de solitude active durant laquelle je pourrai écrire pour moi-même. Avant d'entrer dans ce précieux isolement, je réponds très rapidement aux trois points principaux que vous formulez à propos de Jasper Johns :

1) - la première exposition de JJ a eu lieu à New York chez Léo Castelli en 1957. Il vivait alors avec Robert Rauschenberg qui a été son pygmalion culturel et qui lui a fait connaître Duchamp, via John Cage. Les artistes européens que JJ vénérât alors étaient ceux qu'admirait Rauschenberg : Matisse et Giacometti en particulier. Sur le plan des artistes contemporains que JJ a pu rencontrer dans les années soixante, je crois qu'il faut souligner au tout premier rang Tinguely, Niki de Saint-Phalle et Martial Raysse. Son attitude vis à vis d'Yves Klein a toujours témoigné une prudente réserve mêlée d'un certain respect.

2) - J'ai été très lié au début des années soixante avec ceux qui devaient devenir les montres sacrés de la critique américaine : Greenberg, Rosenberg, Thomas Shess. La formalisation esthétique de Greenberg m'agaçait. J'étais beaucoup plus proche en pensée de Rosenberg et de Thomas Shess avec qui j'ai souvent dialogué.

J'ai écrit à la fin des années soixante un article significatif à ce sujet "une leçon de peinture américaine", où j'ai demandé leurs témoignages à Rosenberg et Shess. J'ai connu aussi à cette époque Rosenblum dont le style était beaucoup plus universitaire et qui a écrit en effet un très bon texte sur Johns à l'occasion de l'exposition de Milan en mars 1959.

J'ai connu Mimmo Rotella à Rome en 1957 et non à Milan en 1959. Pour en revenir à Clement Greenberg, je vous dirai deux choses : j'ai fait partie avec lui du jury de Buenos Aires en 1964 et il a tout fait pour que le prix n'aille pas à Jasper Johns, qu'il considérait à l'époque comme un petit maître par rapport aux protagonistes de la post painterly abstraction.

J'ai obtenu en 1979, de l'Australia Council, le fameux "Lecture Tour Grant" qui m'a fait parcourir pendant deux mois l'ensemble des universités australiennes. Malheureusement Greenberg était passé par l'Australie avant moi bénéficiant du même "Grant" l'année d'avant. J'ai dû passer mon temps à désintoxiquer mes étudiants et leur extirper le virus "greenberguien".

3) - je pense que l'essai le plus important est le premier paru dans la presse parisienne sur JJ en 1960. Il a été écrit par moi dans Cimaise.

Faites moi signe après le 15 septembre. Bon travail.

Bien cordialement à vous.


Pierre RESTANY

Jean Larcade, avec lequel vous avez découvert l'œuvre de Johns la première fois à la Biennale de Venise de 58, n'est pas joignable actuellement, et j'aurais aimé avoir quelques renseignements.

Vous savez, il est incontactable. Il s'est littéralement clochardisé. Je crois qu'il a rompu moralement avec son passé, sans doute pour des raisons psychologiques... C'est dommage, parce qu'il n'a pas, d'abord, à rougir de ce passé. Il s'est peut-être ruiné et il a dilapidé la fortune de son père, mais c'était pour la bonne cause. On ne juge pas le destin des gens. Plusieurs fois, d'ailleurs, j'ai eu moi-même besoin de lui, et je n'ai pas pu le retrouver à temps, ou, quand je l'ai retrouvé il a manifesté une indifférence générale. Je crois qu'il s'est retiré de notre circuit. Et c'est dommage.

Il collectionnait des œuvres d'Américains, n'est-ce pas ?

Oui, mais il revendait par la suite, il bouchait des trous. Il ne savait pas gérer son entreprise : il achetait relativement cher, pour l'époque, des œuvres d'art qui étaient invendables dans l'immédiat. Ces œuvres d'art s'appelaient César, Bury, Mathieu, etc.

Mais pas d'Américains ?

Si, il a acheté les Américains à partir de 58, justement. Cet homme-là, donc, était un esthète. Un esthète un peu décadent, mais extrêmement ouvert. Nous visitons ensemble la Biennale... J'étais très proche de lui, à cette époque de mon activité militante des années cinquante, et nous avons beaucoup d'amis communs ; en même temps, nous formions une sorte de noyau de réflexion sur l'art contemporain. Il était composé de gens assez divers. Il y avait Durand-Ruel, qui commençait sa collection. Son associé dans ce domaine des antiquités, Jean-Marie Rossi. Et puis un personnage extraordinnaire, une éminence grise de la scène artistique des années cinquante, qui était un marchand de tapis de Haute-Epoque reconverti dans l'art contemporain, qui s'appelait Taricat. Sammy Taricat, qui a été à l'origine de différentes carrières, comme celle de Poliakoff, puis de Fautrier, et ensuite il s'est attaché aux Nouveaux Réalistes, en particulier à Yves Klein, et aux affichistes. Ce personnage-là avait un très gros pouvoir de conviction. Il essayait de convaincre les clients de tapisseries de Haute-Epoque qui venaient le voir, soit pour solder des tapis, soit pour les rafistoler, soit pour en acheter d'autres, de les convertir en collectionneurs d'art contemporain. Et c'est comme ça, d'ailleurs, qu'il a très bien connu Georges Pompidou, et qu'il est devenu son fournisseur et son conseiller en matière d'art contemporain.

Donc, Larcade vient avec moi en 58 à la Biennale Venise. Cette année-là, les organisateurs de la Biennale avait réalisé une exposition qui s'appelait *L'art jeune international*, où ils avaient invité des artistes jeunes de moins de trente ans des différents pays du monde. Et, dans la section américaine, nous sommes tombés devant un drapeau américain, sur un fond orange, sur un alphabet gris et une cible verte. On a demandé qui c'était. On a fini par savoir que c'était Jasper Johns, qu'il venait de faire sa première exposition en novembre 1957 chez Leo Castelli, qui avait inauguré sa galerie à New York avec Jasper Johns. Que Jasper Johns avait eu une activité dont il n'était pas très fier, et avait brûlé, détruit tous ses travaux précédents. S'ouvrait alors cette page sur la métaphysique du lieu commun objectif. Alors, à ce moment-là, se mettant en rapport avec Castelli, Larcade prend rendez-vous, va voir Castelli et Sonnabend à New York au mois de novembre ou décembre suivant, et il fait ensuite une exposition de Jasper Johns.

Larcade a rencontré Castelli par l'intermédiaire de Sidney Janis qu'il connaissait déjà, ou directement Castelli ?

Non, il a rencontré Castelli avec moi.

⁴⁷ Enregistrés sur magnétophone les 31 octobre et 24 novembre 1997 et retranscrits ici dans leur ensemble.

Castelli était à Venise ?

Mais bien sûr. Il était à Venise, et il avait son inséparable attaché-case plein de diapositives de ces nouveaux artistes qu'il était en train de promouvoir. En particulier Johns et Rauschenberg.

Donc Castelli avait à cœur de faire connaître Johns et Rauschenberg en Europe. C'était son but en venant à Venise...

Castelli avait en effet de grandes ambitions pour ses artistes, en particulier des ambitions européennes, mais surtout, je crois qu'il a compris très vite qu'il pouvait être le cerveau pensant d'une stratégie, disons, d'impérialisme culturel américain. Et ça s'est vérifié par la suite avec le Pop Art.

Et est-ce que votre exposition Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York s'est décidée à ce moment-là ?

Donc, en 1959, l'exposition Jasper Johns : très peu de retentissement, bien sûr. Mais c'est le début de toute une série d'expositions de ces néo-dadas américains en Europe. Cordier connaît Rauschenberg et Johns lors de l'exposition EROS, en 1959...

Vous souvenez-vous également de cette exposition de 1958 Le dessin dans l'art magique, chez Jean Larcade ?

Oui, je m'en souviens très bien.

Il y avait un dessin de Johns, est-ce que vous vous rappelez ce qu'il représentait ?

C'était un alphabet blanc sur blanc.

Et comment cette exposition a-t-elle pu avoir lieu ?

Larcade s'intéressait, de temps en temps, à l'art graphique. Cette exposition a eu lieu après Venise, et donc il se souvenait de... Et il se peut, d'ailleurs, que Castelli lui ait fourni directement ce dessin, après Venise. Ça, je ne sais pas exactement. Je sais que quand nous nous sommes séparés à Venise, Castelli a dit : « je vous attends à New York », mais il se peut que je fasse un séjour, cet été, en Europe ; alors, je vous contacterai. Il est possible qu'à cette occasion-là, il l'ait contacté.

Et cette exposition a eu du retentissement ?

Non. Les expositions de Larcade n'avaient pas de retentissement. Rappelez-vous que, à l'époque, Paris se comportait comme une citadelle assiégée. Il y avait une sorte de mafia des grandes galeries de l'Ecole de Paris : la galerie Louise Leiris, la Galerie de France, la galerie Maeght, Dubour, et la fameuse galerie Charpentier. Ces gens-là, effrayés par l'irrésistible ascension de l'école américaine, avaient décidé de la boycotter, de la nier, de l'ignorer, tenté de freiner cette ascension hégémonique, de façon à conserver à Paris son rôle de capitale des arts. Ils voulaient que tout se repasse comme avant la guerre. En fait, cette stratégie, qui a consisté à opposer à l'expressionnisme abstrait américain un post-cubisme abstrait dans la tradition française, qui a été le style de l'Ecole de Paris, s'est révélée véritablement désastreuse. Mais, à l'époque, l'antagonisme parisien était tel, que tout ce qui se passait en dehors de cette orthodoxie d'Ecole de Paris, était soumis à un ostracisme impitoyable. Les galeries qui échappaient, justement, à la règle anti-américaine de l'Ecole de Paris, étaient ignorées, isolées, étouffées. C'est donc dans ce contexte-là que Larcade a commencé ses activités. Malgré le luxe des moyens qu'employait sa galerie très luxueuse, très bien placée, Faubourg Saint-Honoré, en face de l'Elysée – ensuite, rue de Duren, puis de nouveau Faubourg Saint-Honoré, en face d'Hermès – il faisait partie, évidemment, des gens à combattre.

Et comment vous expliquez que Daniel Cordier avait un peu plus d'écho, dans la scène parisienne ?

Parce que Daniel Cordier avait été, comme vous le savez, le secrétaire particulier du Président du Conseil de Résistance. Il bénéficiait, lui, d'appuis politico-administratifs très forts. C'était son auréole de résistant qui lui avait donné une sorte de brevet. Mais il a très vite compris les barrages auxquels il était soumis ; vous vous souvenez qu'il a quitté la scène parisienne avec une lettre fameuse, où il dénonce, justement... Donc, cet ostracisme était généralisé, et se répercutait à deux niveaux. Au niveau de l'informel, avec Tapié, à qui on reprochait d'avoir eu une idée saine : constatant le développement américain, il avait créé son concept où il mêlait Pollock à Mathieu. (Tapié restait hostile, cependant, aux néo-dadas.) C'est cette stratégie de l'amalgame et de la collaboration – si je puis dire – qui était la bonne, qui aurait été payante, puisqu'à l'époque les Américains avaient très envie de la reconnaissance de Paris. Malheureusement, le choix qui a été fait par les Maeght, la Galerie de France, les Leiris et compagnie, a été désastreux. Le mythe « Ecole de Paris », malheureusement, dure encore. Ces gens-là sont encore auréolés d'une sorte de prestige qu'ils ne méritent pas. Et en même temps, les Nouveaux Réalistes, qui sont la seconde génération qui a subi cet ostracisme de l'Ecole de Paris, sont encore très mal acceptés... On n'a jamais pardonné aux Nouveaux Réalistes leur affirmation internationale, leurs rapports avec les Américains, en 1960, alors que, justement, Paris avait perdu la guerre des marchés avec New York. Les Nouveaux Réalistes se sont affirmés à Paris *contre* Paris. S'ils ont pu y vivre et se développer pendant les années dures, avant la défaite mercantile parisienne, c'est parce qu'il y a eu des villes européennes qui ont pris le relais de Paris. Et ces villes sont Milan et Düsseldorf. Sur le plan de la recherche et de l'ouverture à l'avant-garde, Paris était paralysée par la fixation sur New York.

Et les jeunes artistes qui démarraient, à l'Ecole des Beaux-Arts, est-ce qu'ils voyaient vos expositions ?

Oui, une certaine partie d'entre eux l'ont fait. Il y a eu une sorte de dichotomie ; la jeune génération est allée dans le sens de la facilité, en essayant de créer une deuxième génération des maîtres de l'Ecole de Paris, parce que c'était tout de même leur moyen d'exposer, le moyen de participer aux grands salons de l'époque, qui étaient totalement inféodés à l'Ecole de Paris, comme le Salon de Mai, etc.

Justement, le 18ème Salon de Mai en 1962 a, curieusement, accueilli Jasper Johns.

Il l'a fait pour des raisons très simples. C'est que en 1959, un événement s'est produit : la première biennale des jeunes, qui a été créée par Cogniat et Lassaigue. Tous deux étaient à l'époque de grands aventuriers de la scène internationale, du point de vue français. Ils se sont très vite aperçus que, devant le système des biennales internationales – surtout le système dialectique Venise-San Paulo – il leur fallait trouver un moyen terme. Ils ont donc opté pour la biennale des jeunes, des moins de trente-cinq ans. De façon à avoir dans leur propres contacts diplomatiques avec leurs collègues étrangers une monnaie d'échange. Le commissaire de l'exposition américaine en 1959 était William Seitz. W. Seitz m'a rencontré à l'époque et a eu beaucoup de sympathie pour moi ; il préparait déjà son exposition sur l'Art d'assemblage, qui a été la grande idée de sa vie. Nous avons eu de longues discussions ; j'ai participé ensuite, par certaines suggestions, à son exposition au Musée d'art moderne.

Et vous, vous n'avez pas recommandé Johns, à ce moment-là ?

C'est lui qui a recommandé Johns, par la suite, aux gens du Salon de Mai.

Mais en 1959, comment se fait-il que Johns n'ait pas participé à la première biennale de Paris ?

C'est que l'ambiance était extrêmement tendue, et Seitz a eu énormément de mal déjà à faire passer Rauschenberg, auquel il a attribué une importance historique plus grande qu'à Johns. Donc, il s'est dit qu'il serait difficile d'imposer les deux ; il en a imposé un, celui qui a créé le concept de combine-painting, et a créé ainsi un mouvement d'histoire américaine – a fait le relais entre l'expressionnisme abstrait et le futur Pop Art, le néo-dada.

Donc, il a sacrifié tactiquement Johns à Rauschenberg. Rauschenberg qui correspondait beaucoup plus que Johns à l'idée que se faisait W. Seitz de l'assemblage – bien que Johns a eu une époque d'assemblage, lui aussi.

Je dois dire qu'il est dommage que W. Seitz soit mort précocément ; il serait devenu certainement le directeur du MoMA. Il est mort très tôt, en 1965. Il était très sensible, à travers l'assemblage, à cette question de recyclage de l'objet industriel, de référence au ready-made de Duchamp, etc. Il voyait donc très bien ce qu'il y avait en commun entre les recherches américaines et les recherches européennes. S'il était devenu directeur du MoMA à la place de Rubin, les choses auraient changé, parce qu'il aurait eu un regard beaucoup plus intéressé, et beaucoup plus chaleureux vis-à-vis des Nouveaux Réalistes et de ce filon de l'assemblage européen.

Donc, c'est Seitz qui suggère aux gens du Salon de Mai d'inviter Johns. Il était le Conservateur en chef du département des peintures et des sculptures au Musée d'art moderne de New York, et il était à l'époque le seul homme de musée important sur la place new-yorkaise qui ait une certaine considération pour l'Europe. New York vivait alors une phase de nationalisme effréné. Brusquement, l'expressionnisme abstrait avait ouvert les yeux à toute une classe de jeunes collectionneurs ; en un mot, c'étaient les nouveaux riches de la guerre qui se sont mis à acheter de l'expressionnisme abstrait. (...)

Seitz s'intéressait, lui, à l'après-surréalisme ; or, l'Europe y avait une part considérable. C'est pour ça que Seitz a eu une vie un peu difficile. Il a été récompensé par le succès de son exposition *The Art of Assemblage*.

A propos de Rauschenberg, pourquoi pensez-vous que Larcade ne s'est pas intéressé à Rauschenberg ?

Parce que Cordier l'a doublé.

Il ne pouvait appartenir qu'à un seul marchand français ?

Vous savez, à l'époque, ce n'était pas facile de faire venir des œuvres d'Amérique en Europe ! C'était des frais considérables, même pour des gens riches et disposés à dilapider leur capital, comme Larcade !

Mais Castelli était prêt à prêter des œuvres sans nécessité de les vendre.

Castelli était un homme malin, il a compris qu'entre Larcade et Cordier, il y avait une grosse différence. L'un était un esthète faible et mou ; et l'autre, un homme beaucoup plus dynamique, avec un prestigieux réseau de relations. Il a bien préféré confier le sort parisien de Rauschenberg à Cordier, et il a tout fait en sorte pour ne pas l'emmerder, c'est-à-dire ne pas donner en même temps des tableaux à Larcade. Ce qu'il aurait pu faire.

Mais Castelli avait quand même cette intention de faire connaître ses artistes en Europe...

Il l'a fait par la suite. N'oubliez pas que Rauschenberg a marqué un point d'histoire. Rauschenberg s'est rendu compte très vite qu'il n'y aurait pas de seconde génération de l'expressionnisme abstrait, parce que cette peinture est trop liée au geste physique. Et cette physique s'amenuise, se répète, perd de sa tension. Pour donner une signification et une présence active à la peinture expressionniste abstraite, il a eu l'idée d'introduire, sur un fond pictural expressionniste, les ready-made de Duchamp. Et cet amalgame a créé une situation nouvelle : un combine-painting ouvre la voie au nouveau-dada, et puis au Pop Art. Les gens qui ont suivi de près l'évolution de la peinture new-yorkaise se sont rendu compte très vite de l'importance historique. Et d'ailleurs, dès 1964, le Prix que Venise donne à Rauschenberg se justifie justement par ça – par le fait que cette intuition géniale de Rauschenberg a créé la possibilité de transition entre le premier *mainstream* d'après-guerre américain, l'expressionnisme abstrait, et le Pop Art.

Ne pensez-vous pas que Johns avait également cette relation à Duchamp ?

Il avait une relation à Duchamp, mais différente. De toute façon, en 1953, Johns n'existait pas. Rauschenberg, à partir de 1955, s'impose sur le plan de la dynamique de

l'histoire. Le Johns de la fin des années cinquante et du début des années soixante, est un esthète, élitiste, il travaille les belles matières, il raffine ses cires, il cultive sa philosophie duchampienne. Dans le fond, Rauschenberg fait du journalisme en peinture. Leurs profils sont très affirmés, très différenciés. Je crois que Castelli l'a très bien compris. Il a compris que, dans le fond, la carrière de Johns se ferait à long terme, tandis que la carrière de Rauschenberg serait une sorte d'éternel présent.

Et pourtant, Johns a eu un succès fou à la première exposition chez Castelli en 1958.

Il a eu un succès fou, mais différent de celui de Rauschenberg. Celui qui a communiqué en force, celui qui a accrédité les valeurs opérationnelles et les valeurs de communication de ce nouveau langage, de ce second *mainstream* de l'école américaine, c'est Rauschenberg ! Il ne faut pas se leurrer, c'est lui ! L'autre a eu du succès, mais a été considéré avant tout comme une sorte de grand peintre. Mais le grand peintre est une source d'admiration, et de référence absolue – et pas relative, par rapport à la communication. Il a eu à partir de ce moment-là des fanatiques, de véritables militants.

En France ?

Il y a eu quelques personnes qui se sont intéressées à Johns. Malheureusement, la France de l'époque offrait très peu de possibilités de marchés. Et puis il y avait une différence financière énorme entre l'Europe occidentale et l'Amérique. Les prix des œuvres de Johns, bien qu'ils soient dérisoires par rapport à ceux d'aujourd'hui, étaient déjà beaucoup trop chers pour l'acheteur moyen européen. Il a fallu attendre tard, vers 1966-67, juste après 1965, pour que se fasse vraiment la fusion du marché américain avec le marché européen allemand. A partir de 1965-66, lorsque manifestement le Pop Art envahit la planète entière, lorsque ce style de vie métropolitain, urbain, new-yorkais, est devenu le modèle existentiel de toute la planète... Lorsque toute la jeunesse du monde a voulu écouter de la musique pop, chanter de la pop song, et voir du Pop Art... Ça fait partie d'une grande expansion planétaire, au point de vue culturel et sociologique. A ce moment-là, les marchands américains se sont dit, on prête directement avec les Allemands. Les financiers allemands se sont mis à faire de la finance à l'américaine. L'Amérique de la fin des années cinquante est nationaliste militante et chère, dans ses prix.

Et Larcade avait quand même pu acheter des œuvres de Johns ?

Oui, il les avait achetées au prix fort. Ça devait coûter à peu près cinq cents dollars.

Quelles œuvres avait-il achetées ?

Je crois qu'il avait acheté un ou deux des tableaux de son exposition personnelle de 1959 ; le reste, Castelli lui avait donné en dépôt. D'ailleurs, il n'a rien vendu. Ça valait mieux pour lui. Il a fallu qu'il paie déjà les frais de transport, l'assurance, tout ça...

Et quand vous parlez de militants de Johns en France, vous pensez à qui, par exemple ?

A des gens comme moi, par exemple !

Y en avait-il d'autres ?

Je pense que j'ai réussi à convaincre quelques amis, Rossi... Il y a eu une espèce d'engouement, qui d'est manifesté de manière plus théorique que pratique. (...) Pompidou ne pouvait pas acheter si cher, il achetait sur son salaire de directeur chez Rotschild.

Qu'est-ce que vous pensiez du rapprochement qu'avaient fait Alain Jouffroy et Robert Lebel en 1962, avec leur exposition Collages et objet ?

Oui, ils avaient compris eux aussi l'importance de cette idée du collage et de l'objet. Mais, à l'époque, ils avaient la tête farcie d'idéologie gauchiste, et ils ont vu surtout dans le côté polyvalent des objets d'assemblage, les collages et ensuite les happenings, des

langages de la subversion sociale, économique, politique. Ils étaient à l'époque très romantiquement orientés. Donc, leur flirt avec l'Amérique a été une sorte de double-jeu, un peu alimentaire. Une préface d'un artiste américain qui venait exposer en France, quand Sonnabend s'est installée, ça valait un peu plus cher qu'une préface payée par une galerie française. Mais d'autre part, c'était un double-jeu. L'Amérique les fascinait dans un rapport d'amour/haine. Et puis, ça a été très vite la dénonciation, le Vietnam, la justice noire... L'Amérique, c'était le mal, etc.

Ouï, c'est ça qui est étonnant, parce que les gens de gauche étaient à l'époque plutôt contre l'art américain.

Voilà, et eux se sont imaginés pouvoir jouer un double-jeu. Ça a été une illusion, qui a été assez positive sur le plan du happening, puisque Jean-Jacques Lebel a été l'introducteur du happening en France à cette époque-là. Mais c'était une grande illusion sur le plan de la critique sociale. Le Pop Art est le langage d'un monde qui se sent riche et fière de sa dimension urbaine, de ses médias, de la puissance de productivité de son industrie. Il n'y a pas de critique sociale, là-dedans. Dans sa partie historique, le Pop Art est strictement contemporaine de la guerre du Vietnam. Et vous ne trouvez pratiquement aucune allusion à la guerre du Vietnam dans le Pop Art, qui est pourtant très proche de la réalité. La seule référence, et encore, c'est le fameux grand tableau d'assemblage qui s'appelle *F 111*, du nom du fameux chercheur bombardier américain. Donc, il y avait là une illusion, qu'ont beaucoup d'Européens, quand ils découvrent l'Amérique. Jouffroy et Lebel sont allés là-bas. Lebel avait passé la guerre, avec son père, mais il était revenu en Europe, et il n'avait pas du tout assisté à cette métamorphose d'après-guerre du milieu urbain new-yorkais. Il l'a redécouvert en même temps que Jouffroy, et ç'a été une grande exaltation. Moi-même, j'ai été très frappé par mon premier séjour à New York, en 1960. (...)

Est-ce que vous pensez que les contacts noués entre Tinguely et Niki de Saint-Phalle avec Johns ont été importants, dans leurs œuvres respectives ?

Je pense que Rauschenberg et Johns aimaient beaucoup Tinguely parce qu'ils voyaient en lui une sorte de Stankiewicz en mouvement. Ils étaient très sensibles à ce côté « caractériel » de la sculpture de Tinguely. Chaque œuvre de Tinguely est dotée d'un tempérament différent : très exalté, ou furtif, sexy, etc... Ils aimaient Tinguely, mais ils n'ont pas pensé à faire des assemblages animés dans leurs combine-paintings ! Les rapports, eput-être, étaient plus forts entre Niki et Johns. Je pense que Johns a été sensible à ce côté « assemblage » de Niki. (...) Je crois que Johns a été très sensible à ce fouillis, de grouillement objectif. Peut-être, de temps en temps, on sent, dans le traitement de l'objet, quelque chose qui se rapproche un peu de cette exubérance très féminine de Niki.

Et les autres Nouveaux Réalistes, comment il les a connus ? Hains et César ?

Il les a connus à l'occasion en particulier des *Tirs* de Niki à la Galerie J. Jasper Johns et Rauschenberg étaient là, César et Hains aussi. Il y avait aussi Fautrier, Bruyère, pas mal de gens.

Et vous pensez que leur rencontre a produit quelque chose d'intéressant ?

Non, parce qu'ils ne pouvaient pas du tout comprendre le délire verbal de Hains. Quand Hains s'exprime, il faut quand même connaître le Français, pour comprendre ce qu'il veut dire. (...) Ce sont des contrepéties, des jeux de mots, des références étymologiques... (...) Ce qu'ils ont considéré surtout, c'est la vitalité de ce groupe d'artistes français ; c'est surtout une sorte de tonus, dans la réalisation, qui les intéressait.

Est-ce que Johns et Rauschenberg sont venus visiter leurs ateliers ? Est-ce qu'ils étaient présents activement au Nouveau réalisme à Paris et à New York ?

Non, ils n'étaient pas là. Ils ont dû voir une fois les ferrailleurs de César, des dépôts de ferraille. Ils étaient très au courant des activités de ces artistes français.

Comment s'est produit votre rencontre, en 1961 ? Ça vous a apporté quelque chose, de le rencontrer ?

Non, pas beaucoup, parce que le personnage était extrêmement réservé. Je me suis aperçu qu'il y a chez lui une immense solitude, et une grande difficulté à se situer de façon précise dans le monde qui l'entoure, dans le temps qu'il vit. C'est un personnage très fascinant pour ça, mais il vit à travers d'un filtre affectif, existentiel, émotionnel, très fort, qui, sans doute, a été aussi aggravé ou consolidé par sa partie couverte de l'homosexualité. A une époque où c'était moins admis, même en Amérique, que ça peut l'être aujourd'hui.

(...)

Est-ce que Larry Rivers aurait fait rencontrer des Français à Johns ?

Je ne pense pas que Johns aurait eu recours à lui pour rencontrer des gens. Je pense que Johns était pris en charge, aussi bien affectivement que moralement, par Rauschenberg. Il se laissait guider par Rauschenberg et par Castelli. C'est Castelli sûrement qui lui disait d'aller ou de ne pas aller à tel vernissage, de fréquenter telle personne... Rauschenberg avait une grosse influence sur lui – une influence qui ensuite, d'ailleurs, s'est répartie sur John Cage et Merce Cunningham. Tous ces gens-là, il les a connus quand il vivait de façon pratiquement conjugale avec Rauschenberg.

Qui pouvait recommander à Johns de voir à Paris, justement ?

Peut-être qu'il lui a dit de voir Giacometti, Dubuffet... Il s'intéressait beaucoup à eux, je ne sais pas s'il les a rencontrés.

Vous pensez que Giacometti ou Dubuffet s'intéressaient à Johns, à l'époque ?

Je ne crois pas, non. Mais c'étaient des gens qui, manifestement, s'ils avaient été contactés par la personne juste, auraient volontiers ouvert leur studio, ou seraient allés boire un verre avec Johns. Il y avait certainement une influence et peut-être barrière intellectuelle : des gens comme Giacometti, Dubuffet ou Fautrier, étaient extrêmement soutenus par la N.R.F.

(...)

Jusque vers 1968, l'Amérique, à cause des réticences européennes, n'avait pas encore pu imposer la cote de ses artistes. Leurs prix étaient impossibles pour les acheteurs américains à l'époque. Brusquement, ensuite, après 68, les choses ont changé, les banquiers américains ont commencé à travailler directement avec les Allemands, et ça a créé un nouvel axe du pouvoir de l'art, un axe germano-américain – et c'est encore le cas aujourd'hui. C'est à partir de ce moment-là que la France a été très isolée financièrement sur le marché de l'art américain. Il y a eu des tas de joint-ventures, d'accords passés entre les Allemands et les Américains, qui ont fait qu'il était très facile pour un financier allemand d'acheter des œuvres américaines au prix américain. Ils avaient des comptes en dollars sur place, des facilités de prêt et de crédits.

Ça expliquerait la large représentativité de Johns en Allemagne.

Oui, mais c'est en France qu'il a démarré, sur le plan de la présence, des contacts. Par la suite, en effet, son marché est devenu allemand. Il y a eu plus d'intérêt soutenu, financièrement surtout, en Allemagne.

ANNEXE I. C/ GALERISTE/COLLECTIONNEUR

PHILIPPE DURAND-RUEL⁴⁸

J'ai été impliqué surtout dans la scène française, mais par Sonnabend, j'ai entrevu les Américains. Mais je n'ai pas d'archive.

Je n'ai qu'un seul Johns dans ma collection, c'est effectivement celui qui a été exposé à *Passions Privées*. Je l'ai acquis en 1966-67, au début de l'apparition des Américains en France. Parce qu'avant, personne ne savait qui c'était, ou presque pas. C'est Mme Sonnabend qui les a montrés en premier, dans un vrai suivi.

Comment étiez-vous rentrés en contact avec elle ?

Par le petit monde minuscule de l'art contemporain. C'est-à-dire par Taricat, par mon associé M. Rossi...

Et vous connaissiez d'autres personnes intéressées à l'époque par Jasper Johns ?

Ah ! non, j'avoue qu'on n'était pas très nombreux. J'étais souvent le seul acheteur des expositions de Mme Sonnabend. Elle faisait des expositions très méritoires, mais sans acheteur. Elle a fini par fermer ! Les collectionneurs français ne sont pas très audacieux. A l'époque, non. Plus tard, c'était trop cher, je ne pouvais plus acheter. Après, dans les années 80, il y a eu Pinot... Mais Jasper Johns est tellement cher pour l'Europe, que je ne crois pas qu'il y ait grand monde en France qui l'achète ; en Allemagne, oui. Les grands collectionneurs allemands, comme Ludwig, eux, ils achètent. Ils ont de l'argent et on ne leur court pas après quand ils le sortent.

Et de cette période-là, vous avez gardé des relations avec Jean Taricat, ou...

Ça fait quinze ans que j'ai fui Paris, pour travailler en Dordogne, sur le terrain, en faisant autre chose. Alors, j'avoue que depuis quinze ans je ne suis au courant de rien. A l'époque, j'étais un petit acheteur, mais le seul.

⁴⁸ Entretien téléphonique du 1er novembre 1997.

ANNEXE II.

EXPOSITIONS DE JOHNS EN EUROPE

DE 1958 A 1997

Indications préalables

Les noms des collectionneurs indiqués correspondent à l'actualité de l'époque, et ont pu changer, en particulier pour ce qui concerne les œuvres anciennes, qui sont passées souvent d'un collectionneur à un autre (comme la collection de Mr. Victor Ganz qui s'est vendue à New York chez Christie's, le 10 novembre 1997).

Les visites de plusieurs mois de Johns à Paris ont été assez rares pour qu'il ait pu nous sembler utile de les noter dans cette liste, dès lors que nous en avons connaissance.

Toutes les expositions européennes répertoriées sont présentes, de l'est, de l'ouest et du nord. Les lieux d'exposition en France apparaissent en caractère gras. Les expositions suivies du signe ** ont déjà été détaillées en I. A/ du mémoire.

Nombre d'expositions n'ont pu être détaillées ; seules sont alors indiqués les renseignements obtenus.

ANNEXE II. A/ EXPOSITIONS PERSONNELLES

ANNEXE II. A/ 1) ANNEES SOIXANTE

- **Jasper Johns, Paris, Galerie Rive Droite** (23, Faubourg Saint-Honoré, 8^{ème}), 16 janvier-mars 1959. **

- **Jasper Johns : 287^a Mostra del Naviglio**, Milan, Galleria d'Arte del Naviglio (Via Manzoni 45), 21–30 mars 1959.

Organisation : Galerie tenue par Carlo Cardazzo, où expose en 1959 Rotella, cf. Restany. Transfert de l'exposition de Jean Larcade à Paris, Galerie Rive Droite, du 16 janvier à mars 1959.

Catalogue : Brochure.

textes : introduction de Robert Rosenblum.

Œuvres : les mêmes que celles de l'exposition à Paris.

Réception : D'après Restany, « l'exposition se heurte au même mur de silence » que l'exposition de Paris⁴⁹.

- **Jasper Johns : Peintures et sculptures, dessins et lithos, Paris, Galerie Rive Droite, 13 juin-12 juillet 1961.** **

- **Jasper Johns : Paintings, Drawings, and Sculpture, 1954-1964**, New York, Jewish Museum, 13 février–12 avril 1964 ; Londres, Whitechapel Gallery, décembre 1964.

Organisation : à New York : Alan R. Solomon, conservateur du Jewish Museum. A Londres : Bryan Robertson.

Catalogues : réalisés séparément par Alan R. Solomon et Bryan Robertson.

textes : Alan R. Solomon et John Cage.

nombre de pages : 85.

format : 19 cm.

Œuvres : 174 peintures, dessins, sculptures et lithographies datant de 1954 à 1964.

Réception : [inc.]

- **Jasper Johns, Paris, Galerie Marcelle Dupuis (Ileana Sonnabend : 37, Quai des Grands Augustins, 6ème), 15 novembre-31 décembre 1962.** **

- **Jasper Johns : Lithographs**, Londres, USIS Gallery, Ambassade américaine, 1er décembre 1964–8 janvier 1965 ; Edinburgh, Morton House, 1965.

Seule la Morton House a publié un catalogue, avec un texte de Sean Hignett, édité à Edinburgh, Traverse Theatre Club Art Gallery.

⁴⁹ Cf. catalogue Paris 1978, p. 15.

- Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, **1965**.
- Stockholm, Galerie Burén, **1968**.
- Cologne, Galerie Ricke, **1968**.
- *Jasper Johns : Lithographer*, in *Documenta 4*, Cassel, Museum Fridericianum, 17 juin-6 octobre **1968** et exposition itinérante pendant deux ans : Humlebaek (Danemark), Louisiana Museum, 20 novembre 1968-12 janvier 1969 ; Bâle, Kunstmuseum, 1er février-9 mars ; Ljubljana, Moderna Galerija (pour la *8th International Exhibition of Graphic Art*), 7 juin-31 août ; Belgrade, Muzej Savremene Umetnosti Beograd, 5-28 septembre ; Prague, Národní galerie v Praze (Galerie nationale), 23 octobre-23 décembre ; Lodz (Pologne), Museum Sztuki w Lodzi, 28 février-31 mars 1970 ; Bucarest, Ataneul Român, juillet-août **1970**.
Organisation : William S. Lieberman et Riva Castleman, sous l'égide du Programme International du MoMA.
Catalogue : Chaque institution a publié un catalogue différent.
Œuvres : Trente-et-une lithographies de U.L.A.E. sont présentées.
- *Jasper Johns : litografie*, Lodz, Museum Sztuki, février-mars **1970**.
Organisation : Ryszard Stanislawski, directeur du musée.
Catalogue :
textes : William S. Liberman et Riva Castleman.
nombre de pages : n. p.
format : 25 cm.
Œuvres : Trente lithographies provenant principalement de The Celeste and Armand Bartos Foundation.
- **Directeur artistique de la Compagnie Cunningham, qui joue du 3 au 16 juin 1970 au Théâtre de France, place de l'Odéon ; le 17 juin à Amiens, Maison de la Culture ; le 19 juin au Château de Routilly. ****

ANNEXE II. A/ 2) DEPUIS 1970

- Ludwigshafen, Städt. Kunstsammlungen, **1971**.
- *Jasper Johns : Graphik*, Berne, Kunsthalle, 17 avril-29 mai **1971** ; Hanovre, Kunstverein ; *Jasper Johns : die Graphie*, Ludwigshafen, Burgermeister-Ludwig Reichert-Haus, 16 septembre-10 octobre 1971 ; *Jasper Johns Grafiek*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 7 avril-22 mai 1972 ; Mönchengladbach, Städtisches Museum ; Milan, Castello Sforzesco, **1972**.
Organisation : Alan R. Solomon.
Catalogues : Chaque lieu produit son catalogue, avec des contenus différents. Une brochure est également éditée : *Jasper Johns Graphik : Herausgeber Carlo Huber*, contenant des extraits de textes critiques et des textes de Johns, Bern, Kornfeld und Klipstein, 1971, n.p., 27 cm.

Berne : introduction de Carlo Huber et traductions allemandes d'anciens textes de Alan R. Solomon et John Cage, ainsi que de notes de carnet de Johns inédites ; 114 p., 27 cm.

Amsterdam : dépliant avec une seule illustration en noir et blanc, 28 cm.

Ludwigshafen : textes de Carlo Huber, Barbara Rose ; 116 p., 19 cm.

Œuvres : 132 gravures datant e 1960 à 1971.

- **Technics and Creativity : Gemini G.E.L., New York, MoMA, 1971 ; Eindhoven ; Düsseldorf ; Hanovre ; Stuttgart ; Saint-Gall ; Vienne ; Grenoble ; Genève, Musée Rath ; Saint-Etienne ; Marseille.**

Organisation : Riva Castleman.

Catalogue : Réalisé par Riva Castleman, il comporte un catalogue raisonné et est compris dans une boîte qui contient une reproduction de *Target*, 1971 (ULAE # 89). Genève publie son propre catalogue, au contenu différent.

texte : Riva Castleman.

nombre de pages : 108.

format : 27 cm.

Réception : *Art international* (Lugano), vol. XV, n° 2, février 1971.

- *Opera grafica di Jasper Johns*, Milan, Castello Sforzesco, à partir du 18 juillet 1972.

- Stockholm, Galerie Burén, 1972.

- **Un Jour ou deux, Merce Cunningham Dance Company, Paris, Opéra salle Garnier, 6 novembre 1976.**

Créée en 1973 par Merce Cunningham, la musique est de John Cage et le décor et les costumes de Johns, assisté de Mark Lancaster : costumes en grisaille et rideaux translucides qui exploitent l'entière profondeur de la scène.

- **Visite Samuel Beckett à Paris, début novembre 1973, pour discuter de l'éventualité d'une collaboration.** (photographie en Annexe III. D/)

Avait discuté avec Véra Lindsay en 1972 de l'éventualité d'un travail en commun, sur un texte que Johns souhaitait inédit.

Cette entrevue débouchera ainsi sur l'illustration par Johns du livre inédit *Foirades / Fizzles*, bilingue français-anglais, qui sera publié en 1976 par Petersburg Press. Johns commence à travailler dès 1974 la maquette et les gravures pour le livre, à l'Atelier Aldo Crommelynck à Paris, où il reviendra à plusieurs reprises entre 1974 et 1976. Le livre final comportera cinq textes de Samuel Beckett et trente-trois gravures de Johns, et est contenu dans une boîte dont une lithographie de hachures constitue le fond.

- *Jasper Johns : Graphik*, Hambourg, Galerie de Gestlo, 7 janvier-2 février 1974. (et 1976 ?)

Catalogue : aucun.

- Rome, Lo Spazio Galleria d'Arte, février 1974.

Catalogue : aucun

- *Jasper Johns : Prints 1960-1972*, Naples, Lucio Amelio Modern Art Agency, à partir du 16 février 1974.

Catalogue : aucun.

- Berlin, Galerie Folker Skulima, 1974.

- Berlin, Galerie Mikro, 1974.

- *Jasper Johns : Drawings*, New York, MoMA ; Oxford, Museum of Modern Art, 7 septembre–13 octobre 1974 ; Sheffield, Mappin Art Gallery, 19 octobre–17 novembre ; Coventry, Herbert Art Gallery, 30 novembre–29 décembre ; Liverpool, Walker Art Gallery, 4 janvier–2 février 1975 ; Leeds, City Art Gallery, 8 février–9 mars ; Londres, Serpentine Gallery, 19 mars–20 avril 1975.

Organisation : L'Arts Council of Great Britain a organisé la venue de l'exposition en Angleterre. Jasper Johns participe en personne à l'exposition.

Catalogue : Catalogue commun réalisé par Richard Francis et édité à Londres par l'Arts Council of Great Britain. L'Arts Council a également fait paraître en conjonction avec l'exposition une brochure en accordéon, intitulée *For Jasper Johns* et rédigée par Ellen H. Johnson.

textes : Entretien de David Sylvester avec Johns, tiré de celui qui avait eu lieu en juin 1965, et qui avait été diffusé le 10 octobre 1965 à la BBC de Londres.

Œuvres : Plus d'une centaine de dessins.

Réception :

- Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, 1976.

- *Fizzles, bibliophiles Werk mit text von Samuel Beckett, und Radierungen von Jasper Johns*, Zürich, Galerie André Emmerich, 1976 ?.

- *Jasper Johns*, New York, Whitney Museum of American Art, 17 octobre 1977–22 janvier 1978 ; Cologne, Kunsthalle, 10 février–27 mars ; Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 19 avril–4 juin 1978 ; Londres, Hayward Gallery, 21 juin–30 juillet ; Tokyo, Seibu Museum of Art 19 août–26 septembre ; San Francisco, Museum of Modern Art, 20 octobre–10 décembre 1978.

Organisation : Commissaire : Alfred Pacquement, assisté de Véronique Legrand. Première rétrospective en France. A Cologne, l'exposition est organisée par Evelyn Weiss, du Museum Ludwig, qui organisera vingt ans plus tard la grande rétrospective de l'œuvre de Johns, en 1997, provenant du MoMA.

Catalogue : Chaque lieu publie son propre catalogue, aux contenus différents.

Paris : Préface de Pontus Hulten, nouvelle inédite d'Alain Robbe-Grillet, « La cible, en hommage à Jasper Johns », et texte inédit de Pierre Restany, « Jasper Johns à Paris : 20 ans après. », Paris, Centre Pompidou, 28 cm, 160 p., 1978.

Londres : essai de Bryan Robertson, 22 cm, 16 p., Londres, Arts Council.

Œuvres : 168 œuvres réalisées entre 1955 et 1976. 59 peintures, 42 dessins, 52 estampes, 15 sculptures.

Réception : Très bonne couverture médiatique :

Otto Hahn, « Jasper Johns : "Je ne suis que du toc" », *L'Express* (Paris), 17-24 avril 1978.

Jacques Michel, « L'énigmatique Jasper Johns », *Le Monde* (Paris), 20 avril 1978.

Jean-Jacques Lévêque, « Jasper Johns : le jeu des chiffres et des lettres », *Le Quotidien de Paris*, 25 avril 1978.

Raoul-Jean Moulin, « La persistance des motifs communs », *L'Humanité* (Paris), 2 mai 1978.

Michael Gibson, « A Fresh Look at Jasper Johns' Game With Banality », *International Herald Tribune*, 3 mai 1978.

France Huser, « Stars and stripes », *Le Nouvel Observateur* (Paris), 8-14 mai 1978.

Jean-Marie Tasset, « Jasper Johns l'exorciste », *Le Figaro* (Paris), 16 mai 1978.

Sabine Marchand, « Le porte-drapeau du Pop'art », *Le Point* (Paris), 22 mai 1978.

Georges Raillard, « Le langage de Jasper Johns », *La Quinzaine littéraire* (Paris), 1er-15 juin 1978.

• **Jasper Johns, Estampes : 1967-1978, Paris, Galerie Nancy Gillespie-Elisabeth de Laage (24, rue Beaubourg, 3ème), 20 avril-18 mai 1978.**

Organisation : Nancy Gillespie.

Catalogue : aucun. La galerie n'a jamais produit de catalogue.

• *Jasper Johns. Working Proofs*, Bâle, Kunstmuseum, 7 avril-2 juin 1979, puis Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 19 juin-5 août ; Francfort, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 13 septembre-11 novembre ; Hanovre, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, 25 novembre-6 janvier 1980 ; Copenhague, Statens Museum for Kunst, 19 janvier-16 mars ; Stockholm, Moderna Museet, 29 mars-11 mai ; Barcelone, Centre Cultural de la Caixa de Pensiones, 2 octobre-2 novembre ; Hasselt (Belgique), Provinciaal Begijnhof, 21 novembre-4 janvier 1981 ; Londres, Tate Gallery, 4 février-22 mars 1981 ; Japon, 1981.

Organisation : Christian Geelhaar, du Kunstmuseum de Bâle, en collaboration avec Johns qui a prêté ses épreuves.

Catalogues : Chaque lieu produit son propre catalogue, aux contenus différents.

Bâle : Catalogue réalisé par Christian Geelhaar, en allemand ; il contient un texte de C. Geelhaar et une interview de Johns ; 344 p., 24 cm.

Hasselt : texte de C. Geelhaar, deux volumes de 24 cm, 78 pages non illustrées et 328 pages d'illustrations.

Londres : Une version anglaise du catalogue allemand est éditée à Londres, Petersburg press, 326 p., 24 cm, 1980. La Tate Gallery a par ailleurs édité un dépliant avec des illustrations en noir et blanc, de 30 cm.

Copenhague : textes de Jan Wurtz Frandsen, un entretien avec C. Geelhaar ; n. p. (16 pages), 20 cm.

Barcelone : textes de Proves de Treball, C. Geelhaar, Carme Serrallonga ; 326 p., 24 cm.

Œuvres : 195 œuvres autour des 27 plus importantes gravures, comme *Decoy* et *Untitled* ; 18 gravures entre 1960 et 1974 ; 9 sur *Foirades/Fizzles*.

Réception : Max Wykes-Joyce, « Jasper Johns at Work at His Best », *International Herald Tribune*, 7-8 mars 1981.

• **Jasper Johns : Arbetsprocesser, grafik 1960-1976, Stockholm, Moderna Museet, 29 mars-11 mai 1980.**

Catalogue : réalisé par Christian Geelhaar.

texte : de C. Geelhaar

nombre de pages : 16.

format : 24 cm.

- **Jasper Johns, Estampes récentes, Paris, Galerie Gillespie-Laage-Salomon (24, rue Beaubourg, 3ème), 19 février–25 mars 1981.**

Organisation : Nancy Gillespie.

Catalogue : aucun. La galerie n'a jamais produit de catalogue.

Œuvres : le dessin *Two Flags*, n.d. était reproduit dans le carton d'invitation.

- **Jasper Johns : 17 Monotypes, New York, Whitney Museum of American Art, 1982 ; Ljublyana ; Bâle, Kunstmuseum, 14 septembre–10 novembre 1985 ; Oslo ; Stockholm ; Londres.**

Catalogue : Catalogue américain et brochure éditée à Bâle.

textes : Un texte de Judith Goldman.

Œuvres : Monotypes et lithographies provenant de Universal Limited Art Editions, qui sont les éditeurs du catalogue.

Un livre coïncide avec l'exposition : *Jasper Johns : Savarin Monotypes*.

- **Jasper Johns : L'œuvre graphique de 1960 à 1985, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 17 mai–30 juin 1986.**

Organisation : réalisé par Jean-Louis Prat, directeur de la Fondation Maeght. C'est la première rétrospective d'ampleur en France de l'œuvre gravé de Jasper John, depuis vingt-cinq ans que Johns a commencé son œuvre de lithographe.

Catalogue :

textes : réalisé par Jean-Louis Prat ; préface de Judith Goldman.

nombre de pages : 52.

format : 25 cm.

Œuvres : Cent lithographies, eaux-fortes, sérigraphies et monotypes, provenant de collections américaines et européennes.

Réception : J.-J. Buathier, « Une première pour l'œuvre graphique de Jasper Johns à la fondation Maeght », *Nice-Matin*, 18 mai 1986.

Nice-Matin, 31 mai 1986.

- **Jasper Johns : A Print Retrospective, New York, Museum of Modern Art, 29 mai–19 août 1986. Francfort, Schirn Kunsthalle, 12 novembre 1986–25 janvier 1987 ; Jasper Johns : Obra gráfica, 1960–1985, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 9 février–5 avril 1987 ; Vienne, Wiener Secession, 5 mai–8 juin 1987 ; Texas, The Fort Worth Art Museum, 9 juillet–septembre 1987 ; Los Angeles, County Museum of Art, 1er octobre–6 décembre 1987 ; Shibukawa, Hara Museum ARC ; Osaka ; Kitakyushu-shi.**

Organisation : Riva Castleman.

Catalogue : réalisé par Riva Castleman. Traduit en français : *Jasper Johns : L'œuvre gravé*, München, Schirmer Mosel, 1986. Les autres lieux publient leur propre catalogue, aux contenus différents.

Réception : Dietman Polaczek, « Schwierig und machtvoll », *Frankfurter Allgemeine*, 21 novembre 1986.

- **Les dessins de Jasper Johns de la collection Toiny Castelli, Paris, Galerie Daniel Templon (30, rue Beaubourg, 3ème), 23 octobre–25 novembre 1987.**

Catalogue : aucun.

Œuvres : *Ale Cans*, 1978 (encre coloré sur plastique, 57 x 60 cm) ; *Cicada*, 1980 (encre coloré sur plastique, 92,5 x 75 cm) ; *The Critic Sees*, 1962 (graphite sur deux feuilles de papier, 44 x 53,5 cm) ; *Device*, 1962 (encre sur plastique, 75 x 46 cm) ; *Flag*, 1958

(graphite sur papier, 38 x 46 cm) ; *Gray Alphabets*, 1960 (graphite sur papier, 110 x 83,5 cm) ; *Green Target*, 1958 ou 1959 (graphite et pastel sur panneau, 36,5 x 36 cm) ; *Leo*, 1977 (encre sur plastique, diptyque : 50,5 x 74,5 cm) ; *Numbers*, 1966 (graphite sur papier, 66 x 57 cm) ; *0 Through 9*, 1960 ? (graphite sur papier, 28,5 x 41 cm) ; *0 Through 9*, 1960 ? (graphite sur papier, 53,5 x 46 cm) ; *Racing Thoughts*, 1983 (aquarelle, encre et graphite sur papier, 76,5 x 95 cm) ; *Spring*, 1986 (graphite sur papier, 73 x 55 cm) ; *Target*, 1955 (crayon sur papier) ; *Target with Four Faces*, 1968 (graphite et craie sur papier, 103 x 89 cm) ; *Winter*, 1986 (charbon de bois sur papier, 129 x 96 cm).

Réception : [inc. La galerie a gardé ses archives, mais les revues de presse restent difficiles d'accès]

- **Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1988.**

Organisation : Dédiée à la mémoire d'Antoinette (Toiny) Castelli, sa deuxième femme. Transfuge de l'exposition chez Daniel Templon ? La galerie n'en avait pas idée, et son directeur n'a pas répondu à notre demande.

- ***Jasper Johns : Godisja Doba – The Seasons*, Umag (Yougoslavie), Caffè Galleria Dante, 1988.**

Catalogue : en slovène et en anglais.

textes : préface de Zvonko Makovic.

- ***Jasper Johns : Works Since 1974*, dans la 43^e Biennale de Venise, Pavillon américain, 22 juin–25 septembre 1988 ; Philadelphia Museum of Art, 23 octobre 1988–janvier 1989.**

Organisation : Conservateur et commissaire : Mark Rosenthal, du Philadelphia Museum of Art. Le pavillon américain est exclusivement consacré à Johns, qui emporte le Lion d'Or, Grand Prix de la Biennale.

Catalogue : Mark Rosenthal.

textes : préface d'Anne d'Harnoncourt

nombre de pages : 112.

format : 28 x 22,3 cm.

Réception : Michael Brenson, « Jasper Johns Shows the Flag in Venice », *The New York Times*, 3 juillet 1988.

- ***Jasper Johns : Progressive proofs zur Lithographie Voice 2 und Druckgraphik 1960-1988*, Bâle, Kunstmuseum, 25 février–23 avril 1989.**

Organisation : par Dieter Koeplin.

Catalogue : brochure.

textes : texte de Dieter Koeplin.

Affiche avec lithographie *Gray Alphabets*, 1968.

Réception : E. N., *Frankfurter Allgemeine*, 14 avril 1989.

- ***Dancers on a Plane : Cage, Cunningham, Johns*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1989 ; Liverpool, Tate Gallery.**

Catalogue : Une version allemande est également éditée, *Freundschaften : Cage, Cunningham, Johns*, Stuttgart, Ed. Cantz, 1991. Liverpool publie un catalogue à part.

textes : de Susan Sontag, Richard Francis et Mark Rosenthal. Une édition augmentée est parue en 1990 à New York, chez Alfred Knopf, et à Londres, Thames & Hudson/Anthony d'Offay Gallery, avec une préface de Anne Seymour, un essai de David Sylvester, et des entretiens avec David Vaughan.

nombre de pages : 170 pour la version allemande.

format : 30 x 24,5 cm pour la version allemande.

Réception : John Russel, « People Either Get the Point or They Don't », *The New York Times*, 19 novembre 1989.

- *Jasper Johns : New Drawings and Watercolours*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, **1990**.

Calendrier édité à l'occasion de l'exposition.

- *The Drawings of Jasper Johns*, Washington, National Gallery of Art ; *Die Zeichnung von Jasper Johns*, Bâle, Kunstmuseum, 19 août–28 octobre **1990** ; Londres, Hayward Gallery, 29 novembre 1990–3 février 1991.

Organisation : Première grande rétrospective de dessins à Washington, à l'occasion de son soixantième anniversaire.

Catalogue : réalisé par Mark Rosenthal, Ruth Fine, Marla Prather et Amy Mizrahi Zorn. Christian Geelhaar organise l'exposition à Bâle et publie une brochure à part, bilingue allemand-français, qui reproduit trois œuvres, *Two Flags*, 1980 (coll. Ludwig) ; *0 through 9*, 1961 (coll. privée), *Study for Fall*, 1986 (coll. Barbaalee Diamonstein et Carl Spielvogel). La Hayward Gallery publie une brochure séparée.

textes : de M. Rosenthal et R. Fine, et un entretien de Johns par Rosenthal et Fine. Il y a également une brochure avec un essai de Rosenthal.

Œuvres : Cent travaux sur papier (dont des grands formats), réalisés entre 1954 et 1989.

Réception : Roberta Smith, « Jasper Johns, Incessant Recycler of Images », *The New York Times*, 29 juillet 1990, pp. 29-31.

Rolf-Gunter Dienst, « Der Triumph der Virtuosität über das Alltägliche », *Frankfurter Allgemeine*, 27 septembre 1990, p. 35.

Simon Holberton, « Stars, Stripes and Other Shapes », [source inconnue].

- *Jasper Johns*, Stockholm, Heland Wetterling Gallery, **1991**.

texte : de David Sylvester.

- *Jasper Johns : Prints from the Leo Castelli Collection*, Bruxelles, Galerie Isy Brachot, 11 décembre **1991**–1er février **1992**.

Catalogue :

texte : Vincent Baudoux et Kathleen Slavin, interview de Johns par Katrina Martin.

nombre de pages : 182.

format : 31 cm

- *Jasper Johns (gravures et dessins de la collection Castelli), 1960-1991 – Portraits de l'artiste par Hans Namuth*, Arles, Fondation Van Gogh, Palais de Luppé, 4 juillet–30 septembre **1992** ; Humlebaek, Louisiana Museum.

Catalogue : bilingue français-anglais

textes : préface de Marcelin Pleynet ; textes de Kathleen Slavin et Michel Butor.

nombre de pages : 150.

format : 26 cm.

- *2. Bienale Slovenske Grafike Otocec / 2nd Biennial of Slovene Graphic Arts Otocec 1992 : Johnny Friedlaender – Jasper Johns*, Ljubljana, Dolenjski Musej-Galerija, Novo Mesto, **1992** ; Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica.

Catalogue : en slovène et en anglais.
textes : un essai de Kathleen Slavin.

- *Jasper Johns : The Sculptures*, Houston, The Menil Collection, 16 février–31 mars 1996 Leeds, City Art Gallery, The Study Galleries, 17 avril–30 juin 1996.

Catalogue : réalisé par Fred Orton, exégète de Johns⁵⁰.
textes : Penelope Curtis et Fred Orton.
nombre de pages : 112.
format : 26 cm

- *Jasper Johns : Flags, 1955-1996*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 21 juin–27 juillet 1996.

Catalogue :
textes : Introduction de Anne Seymour et un essai de David Sylvester.

- *Jasper Johns : A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 20 octobre 1996–21 janvier 1997 ; *Jasper Johns Retrospektive*, Cologne, Museum Ludwig, 8 mars–1^{er} juin 1997 ; Tokyo, Museum of Contemporary Art, 28 juin–17 août 1997.

Organisation : Kirk Varnedoe, conservateur en chef du département de peintures et sculptures.

Catalogues :

New York : textes de K. Varnedoe et Roberta Bernstein ; München, Prestel ; 408 p., 30,5 x 22,8 cm.

Cologne : version allemande du catalogue américain, avec un texte supplémentaire d'Evelyn Weiss ; 415 p., 31 cm.

Œuvres : 125 peintures, 93 dessins, 11 sculptures, 3 constructions, 23 gravures.

Réception : couverture *Beaux-Arts* (Paris), novembre 1996, avec un article de

« Jasper Johns atteint sa cible au MoMA », *Journal des Arts* (Paris), n° 29, octobre 1996, p. 11.

Jason Edward Kaufman, « Jasper Johns : More than the Slayer of Abstract Expressionists Giants », *The Art Newspaper* (Londres), n° 63, octobre 1996, pp. 16-17.

- *Jasper Johns*, Bâle, Fondation Beyeler, automne 1997.

⁵⁰ Orton vient notamment de publier le très documenté *Figuring Jasper Johns*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press/Londres, Reaktion Books, Ltd., 1994.

ANNEXE II. B/ EXPOSITIONS DE GROUPE

ANNEXE II. B/ 1) ANNEES SOIXANTE

◇ **29^e Biennale de Venise, 14 juin–30 septembre 1958.**

Organisation : Pavillon américain organisé par le Programme international du MoMA.

Artistes invités : Joan Mitchell et Stankiewicz, pour le pavillon américain.

Œuvres : *Flag*, 1954-55, *Green Target*, 1955, et *Gray Alphabets*, 1956.

Réception : Pas un mot sur Johns dans l'article d'Alain Jouffroy, in *Arts* (Paris), 18-24 juin 1958, p. 11, titré : « Scandale à Venise : le jury refuse la palme à Masson et Pevsner ». Article radical, qui dit que « les vrais poètes, les vrais inventeurs, les vrais inspireurs de notre époque ne sont pas les jeunes, mais les Braque, les Kandinsky, les Wols, les Pevsner, les Tobey, les Masson, les Klimt (*sic*), les Segall (...) ».

◇ **Le dessin dans l'art magique, Paris, Galerie Rive Droite, 21 octobre-20 novembre 1958. ****

◇ **Graphik der Gegenwart, Salzburg, Galerie Kunst der Gegenwart, 1959.**

◇ **E.R.O.S. : 8^e Exposition internationale du Surréalisme, Paris, Galerie Daniel Cordier, 15 décembre 1959-14 février 1960 (prolongée jusqu'au 29). ****

◇ **Bewogen/Beweging, Amsterdam, Stedelijk Museum, 10 mars–17 avril 1961 ; Rörelse i konsten, Stockholm, Moderna Museet, 17 mai–3 septembre ; Bevaegelse i kunsten, Humlebæk, Louisiana Museet, 22 septembre–22 octobre 1961.**

Organisation : Se veut un vaste panorama du « mouvement dans l'art », organisé par W. Sandberg (directeur du Stedelijk Museum), Pontus Hultén, Daniel Spoerri et Jean Tinguely.

Autres artistes : Soixante-douze artistes depuis les pionniers (les futuristes, M. Duchamp) jusqu'aux nouvelles générations, notamment les Nouveaux Réalistes. Au Moderna Museet, Niki de Saint-Phalle effectue son premier tir à la carabine en public ; au Louisiana Museet, Hains propose des lunettes cannelées au public pour visiter l'exposition. Tinguely réalise alors sa deuxième machine auto-destructrice, *Etude pour une fin du monde n°1*.

Catalogue : deux catalogues séparés, hollandais et suédois.

Amsterdam : Textes de Pontus Hultén et William Sandberg. 25 p, 57 cm.

Stockholm : Textes de Pontus Hultén et Daniel Spoerri, notamment. 33 p, 57 cm.

Œuvre : *Thermometer*, 1959.

Réception : « *Bewogen Beweging* : Bizarre Expositie », *Brabants Nieuwsblad* (Roosendaal), 11 mars 1961.

◇ **Vanguard American Painting, Vienne, Ambassade américaine, 19 juin–18 juillet 1961 ; Amerikanische Maler der Gegenwart, Salzburg, Salzburg**

Zwerglgarten, 10 juillet–3 août ; circule en Yougoslavie dans l'année 1961, à : Belgradè, 15–30 septembre ; Skopje, 14–29 octobre ; Zagreb, 9–20 novembre ; Maribor, 25 novembre–4 décembre ; Ljubljana, 11 décembre 1961–7 janvier 1962 ; Rijeka, 13–31 janvier ; puis à Londres, USIS Gallery, Ambassade américaine, 28 février–30 mars 1962 ; Darmstadt, 14 avril–13 mai 1962.

Organisation : H. Harvard Arnason, du Solomon R. Guggenheim Museum de New York et Jerome A. Donson, conservateur itinérant ; la United States Information Agency soutient l'exposition.

Catalogue : La USIS Gallery a produit un catalogue.

textes : introduction de H. H. Arnason.

nombre de pages : 28.

format : 24 cm.

Œuvres : *Gray Rectangles*, 1957, *False Start*, 1959, *Reconstruction*, 1959.

◇ **Hommage à David Tudor : Variations II (de John Cage)**, Paris, Théâtre de l'Ambassade américaine, 20 juin 1961. **

◇ **Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York**, Paris, Galerie Rive Droite, fin juillet–10 octobre 1961. **

◇ **Deuxième Biennale de Paris : Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes**, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 29 septembre–15 (?) novembre 1961. **

4 Amerikanare : Jasper Johns, Alfred Leslie, Rauschenberg, Richard Stankiewicz, Stockholm, Moderna Museet, 17 mars–6 mai 1962 ; Amsterdam (**4 Amerikanen**), Stedelijk Museum, 18 juin–? 1962 ; Berne, Kunsthalle, 7 juillet–2 septembre 1962.

Organisation : Pontus Hulten.

Catalogue : Catalogue hollandais et suisse séparés, aux contenus différents.

Stockholm : textes de Pontus Hultén, Robert Rosenblum, Johns ; 24 cm, 100 p.

Berne : préface d'Harald Szeeman ; 23 cm, 48 p.

Œuvres : *Gray Numbers*, 1958 ; *Jubilee*, 1959 ; *Figure 5*, 1960 ; *Painting with Two Balls*, 1960, *Zone*, 1962. Billy Klüver, qui était en charge de rassembler les œuvres venant des États-Unis pour l'exposition, a fait une lettre A en néon bleu pour *Zone*. Le système électronique était caché derrière la peinture. D'après Klüver, il s'agirait du tout premier signe de néon portable jamais réalisé⁵¹.

◇ **Recherches d'un nouveau réalisme**, Lausanne, Galerie Bonnier, 4–28 mai 1962.

Artistes invités : Arman, Klein, Johns, Rivers, Tinguely.

◇ **18^e Salon de Mai**, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 5–27 mai 1962. **

⁵¹ D'après le catalogue MoMA 1996, p. 389, n. 36, qui renvoie à l'article « Technology and the Arts : Engineer Billy Klüver Exercises His Technological Talents to Help Artists Design Their Work », *Reporter*, vol. 15, n° 2, mars–avril 1966, p. 18.

◇ *Dessins américains contemporains*, Paris, Centre culturel américain, octobre 1962. **

◇ *Collages et objets*, Paris, Galerie du Cercle (3, rue du Sabot, 6ème), 24 octobre–17 novembre 1962. **

◇ *Francis Picabia, Jasper Johns, Alfred Leslie, Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, Berne, Kunsthalle, 1962.

◇ *Abstrakte Amerikanische Malerei*, Darmstadt (R.F.A.), Hessischen Landesmuseum, 14 avril–13 mai 1962.

Organisation : Johns serait ici considéré comme peintre abstrait !

Catalogue :

textes : aucun.

nombre de pages : 36.

format : 20 cm.

◇ *Amerikanische Zeichnungen*, Bonn, Städtische Kunstsammlungen, 1962.

Organisation : l'International Council of the MoMA.

◇ *Schrift en Beeld*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3 mai–10 juin 1963 ; Baden-Baden, Städtliche Kunsthalle, 14 juin–4 août 1963.

Artistes invités : Présente une variété d'artistes, depuis l'Ecole de Paris et Cobra jusqu'à Duchamp, Fontana, Bonnard, Dubuffet, Kounellis, Rotella...

Catalogue : en allemand.

textes : préface de Franz Mon, introduction de Dietrich Mahlow, Werner Doede, Julius Rodenberg, Helmut Heissenbutter, Paul Seylaz, Wolfgang Grozinger, Umbro Apollonio, Shiryu Morita, Irmtraud Schaarschmidt-Richter.

nombre de pages : LXXXIX - 175 p.

format : 23 cm.

Œuvres : *Jubilee*, 1959 ; un dessin *Gray Alphabets*, 1960 et une lithographie datée de 1962.

◇ *5th International Exhibition of Graphic Art*, Ljubljana, Gallery of Modern Art, 9 juin–13 septembre 1963.

Réception : Johns est tout juste mentionné par Denys Chevalier, dans « Les grandes biennales d'art 1963 : la gravure internationale à Ljubljana », in *XX^e siècle* (Paris), Supplément Chroniques du Jour, n°23, mai 1964, n.p., trois pages sur l'exposition, avec en illustration une lithographie de Rauschenberg : *Accident*, 1963.

◇ *The Popular Image*, Washington, Gallery of Modern Art, 18 avril–2 juin 1963 ; Londres, Institute of Contemporary Art, 24 octobre–23 novembre 1963.

Organisation : Alice Denny, à Washington. Ileana Sonnabend a collaboré à l'exposition, sans doute en prêtant des œuvres.

Catalogue : Les deux institutions ont publié des catalogues séparés, aux contenus différents. A Washington, le petit catalogue illustré était accompagné d'un disque 33 tours d'enregistrement des interviews des artistes, par Billy Klüver en mars 1963. L'interview de Johns est reproduite dans *Jasper Johns : Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York, Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1996, pp. 84-91.

textes : introduction de Alan R. Solomon pour la version américaine.
nombre de pages : n. p. (8 p.)
format : 21 cm.

◇ *Arte de America y España*, Madrid, Instituto de Cultura Hispanica, 1963-64.

Catalogue :

textes : de Gregorio Mararon, Jose de Castro Arinesz, Alexandre Cirici Pellicer.
nombre de pages : 200.
format : 32 cm.

◇ *Önskemuseet: The Museum of Our Wishes*, Stockholm, Moderna Museet, 26 décembre 1963–16 février 1964.

Organisation : Gérard Bonnier et Pontus Hultén.

Artistes invités : Présente à la fois l'Ecole de Paris, Tàpies, Pollock, et Johns, Rauschenberg, Tinguely.

Catalogue :

textes : Pontus Hultén, Ulf Linde, Olle Granath, Karin Bergquist Lindegren.
nombre de pages : 79.
format : 25 cm.

◇ *Quattro Americani: Jasper Johns, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg*, Milan, Galleria dell'Ariete, 1964.

Catalogue :

texte : introduction de Gillo Dorfles.
nombre de pages : 12.
format : 21 cm.

◇ *Painting and Sculpture of a Decade: 1954-64*, Londres, Tate Gallery, 22 avril–28 juin 1964.

Organisation : Calouste Gubelkian Foundation à la Tate Gallery.

Catalogue :

nombre de pages : 276.
format : 25 cm.

Œuvres : *Target with Plaster Casts*, 1955, *Flag*, 1958, *Map*, 1961, *Passage*, 1962, *Numbers*, 1963.

Réception : Herta Wescher, « Pauvre Ecole de Paris », *Cimaise* (Paris), n° 68, avril-mai-juin 1964, pp. 60-67. (contre la domination de l'art américain. Rien sur Johns en particulier.)

◇ *20^e Salon de Mai*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 16 mai–7 juin 1964. **

◇ *Nieuwe Realisten*, La Haye, Gemeente Museum, 24 juin–30 août 1964 ; Berlin (*Neue Realisten & Pop Art*) ; Vienne ; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (*Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.*) 5 février-1er mars 1965.

Organisation : M. Wijsenbeek, à la Haye. L'exposition a subi certaines modifications au cours de son voyage.

Artistes invités : Les Nouveaux Réalistes, les néo-dadaïstes, Pop artistes, ... Rauschenberg était, lui, présent avec cinq œuvres, dont trois qui venaient également de la Galerie Sonnabend.

Catalogue : M. Wijsenbeek à la Haye. L'exposition a subi des modifications au cours du voyage.

textes : Le catalogue en langue française *Pop Art, Nouveau Réalisme, etc.* est préfacé par Jean Dypreau, et contient un texte de Pierre Restany, « Le Nouveau Réalisme : que faut-il en penser ? ».

nombre de pages : n. p. (catalogue belge)

format : 28 x 12 cm (catalogue belge)

Œuvres : *Flag above White*, 1954 (Galerie Ileana Sonnabend, Paris) ; *Double Device*, 1962 (Galerie Ileana Sonnabend, Paris). Le catalogue ne comportait pas d'illustration de Johns, mais de certains artistes, comme Jacquet, par exemple.

◇ **32^e Biennale de Venise : Four Germinal Painters**, Pavillon des Etats-Unis, 20 juin–18 octobre **1964**.

Organisation : Pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, l'exposition américaine est présentée sous le patronage officiel de la United States Information Agency, qui a chargé le Jewish Museum, sous la direction de Alan R. Solomon, de l'organiser. Le musée new-yorkais vient, en 1963, de présenter une rétrospective de l'œuvre de Rauschenberg, et en 1964 celle de Johns.

Artistes invités : Louis et Noland bénéficient d'un pavillon séparé, tandis que Dine, Stella, Chamberlain, Oldenburg étaient présentés comme de « jeunes » artistes prometteurs. Les Nouveaux Réalistes ne font pas partie de la sélection française.

Catalogue : bilingue italien-anglais (une première).

textes : dans son texte, Solomon semble prévoir le succès de sa sélection, en annonçant avec assurance : « Tout le monde reconnaît que le centre mondial de l'art s'est déplacé de Paris à New York. ».

Œuvres : Dix-sept peintures de Johns datant de 1957 à 1964 : *Numbers in Color*, 1958-59 (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery), *Gray Rectangle*, 1957 (New York, coll. Mr & Mrs Victor Ganz), *Gray Numbers*, 1958 (coll. Mr & Mrs Scull), *Tennyson*, 1958 (Beverly Hills, coll. Mr & Mrs Donald Factor), *Three Flags*, 1958 (Meriden, Connecticut, coll. Mr & Mrs Burton Tremaine), *Circle Device*, 1959 (Meriden, Connecticut, coll. Mr & Mrs Burton Tremaine), *Jubilee*, 1959 (New York, coll. R. Rauschenberg), *Out the Window*, 1959 (New York, coll. Mr & Mrs Robert Scull), *Painting with Ruler and « Gray »*, 1960, *Painting with Two Balls*, 1960, *By the Sea*, 1961 (New York, coll. Robert Scull), *Disappearance II*, 1961 (Thermal, California, coll. Mr & Mrs William Janss), *Target*, 1961 (New York, coll. Mr & Mrs Scull), *Device*, 1961-62 (Altoona, Pennsylvania, coll. Mr & Mrs Max Monarch), *Two Flags*, 1962 (New York, coll. Mr & Mrs Robert Scull), *Diver*, 1962 (Byram, Connecticut, coll. Mrs Vega G. List), *Map*, 1963 (New York, coll. Mr & Mrs Ben Heller), *Field Painting*, 1963-64. Et trois sculptures en bronze de 1960 : *Light Bulb*, *Painted Bronze*, *Flag*.

Réception : Rauschenberg gagne le Grand Prix (réservé aux peintres non-italiens). Scandale en France.

« Rauschenberg, les aléas de l'histoire », *Chroniques de l'art vivant* (Saint-Paul-de-Vence), n° 1, novembre 1968, p. 14.

◇ **Documenta 3**, Cassel, Museum Fridericianum, 27 juin–5 octobre **1964**.

Organisation : Commissaire général : A. Böde. Le jury était international, pour une fois : Arnold Bode, Wil Grohmann et Werner Haftmann de la R.F.A., Jasia Reichardt d'Angleterre, et Peter Selz des Etats-Unis.

Catalogue : Catalogue en trois volumes avec un essai de Werner Haftmann.

Œuvres : *Periscope (Hart Crane)*, 1963 (coll. Castelli), *Flag on Orange Field*, 1957 (coll. Sonnabend), *Highway*, 1959 (coll. Castelli). Johns figure dans la première section, *Aspekte 64 (Aspects de 1964)*.

C'est la première apparition de Johns dans cette manifestation quinquennale ; Documenta II avait pourtant montré trente-cinq artistes américains, dont Rauschenberg, autour de « L'art depuis 1945 ». Une poignée d'artistes d'avant-garde étaient alors exposés

parmi les 85 participants à cette section d'art contemporain : Beuys, Caro, Johns, Kelly, Louis...

◇ *I. Internationale der Zeichnung*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 12 septembre–15 novembre 1964.

Catalogue :

textes : de Heinz Winfried Sabais, Werner Hofmann, Dore Ashton, Carl Georg Heise, et Werner Haftmann.

Œuvres : Cinq dessins de Johns datant de 1958 à 1962.

◇ **21e Salon de Mai, Paris, 1965. ****

◇ *6th International Exhibition of Graphic Art*, Ljubljana, Moderna Galerija, juin 1965.

Catalogue :

textes : de William S. Lieberman et Riva Castleman.

Œuvres : vingt-cinq lithographies et gagne le prix du Musée d'Art Contemporain à Skopje, pour sa lithographie *Skin with O'Hara Poem*, 1963-65..

◇ *Electric Art*, Paris, Galerie Ileana Sonnabend (12, rue Mazarine), 6 mai- ? 1966. **

◇ *Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein*, Paris, Galerie Ileana Sonnabend, 1966. **

◇ *7th International Exhibition of Graphic Art*, Ljubljana, Yougoslavie, printemps 1967.

Gagne le prix principal.

◇ *Dix ans d'art vivant 1955-1965*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 3 mai-23 juillet 1967. **

◇ *Kompass III – Schilderkunst na 1945 uit New York*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 9 novembre–17 décembre 1967 ; *Kompass New York : Malerei nach 1945 aus New York*, Francfort, Kunstverein, 30 décembre 1967–11 février 1968.

Organisation : le Stedelijk van Abbemuseum et le Kaiser-Wilhelm-Museum de Krefeld, représentés par Jean Leering, E. Thiemann, Z. Felix.

Catalogues : bilingue allemand-anglais publié à Francfort, et bilingue néerlandais-anglais.

Francfort : Introduction de J. Leering ; 27 cm, 52 p.

Eindhoven : texte de J. Leering ; 25 cm, 44 p.

Œuvres : *Flag on Orange Field*, 1957, *Gray Target*, 1958, *Reconstruction*, 1959, *Arrive/Depart*, 1963-64.

◇ **1^{ère} Biennale internationale de l'estampe**, Paris, MAM VP, ARC, 1968. **

◇ **34^e Biennale de Venise**, 20 juin–20 octobre 1968.

Artistes invités : Johns est exposé dans l'exposition du pavillon central : *Lignes de recherches : de l'informel aux nouvelles structures*, avec Rauschenberg, Judd, Warhol, Chamberlain, Hockney, Dubuffet, Calder, etc.

Œuvres : *Diver*, 1962.

◇ *Documenta 4*, Cassel, Museum Fridericianum, 27 juin–6 octobre **1968**.

Organisation : Exposition parallèle montrant 31 lithographies (voir plus haut Expositions Personnelles).

Œuvres : *Flag on Orange Field*, 1957 ; *Studio*, 1964 ; *Eddingsville*, 1965 ; *Wall Piece*, 1968.

Réception : Article négatif de J. P. Hodin, « Documenta 4 à Kassel », *XX^e siècle*, n° 31, décembre 1968, pp. 112-120, où Johns est cité comme un « artiste connu ».

◇ *The Art of the Real – USA 1948-1968*, New York, MoMA, 3 juillet–8 septembre **1968** ; *L'art du réel – U.S.A., 1948-1968*, Paris, Centre national d'art contemporain, Galeries nationales du Grand Palais, 14 novembre–23 décembre **1968** ; Zurich, Kunsthaus janvier–février 1969 ; Londres, Tate Gallery, avril–juin 1969. **

◇ *Pop Art*, Londres, Hayward Gallery, 9 juillet–3 septembre **1969**.

Organisation : Organisée par The Arts Council of Great Britain. L'exposition souligne l'importance des artistes anglais dans l'apparition du Pop Art.

Catalogue : dépliant.

textes : de John Russell et Suzy Gablik.

nombre de pages : 10.

format : 21 x 30 cm.

Œuvres : cinq sculptures datées de 1958 à 1964, et cinq reliefs en plomb de 1969.

◇ *35^e Biennale de Venise*, 24 juin–25 octobre **1970**.

Organisation : Commissaire ; G. Dell'Acqua.

Artistes invités : Pavillon des Etats-Unis : Johns, Cage, Rauschenberg, Albers, Dine, Morris, Warhol.

◇ *Strider*, Londres, Serpentine Gallery, 9–16 avril (**année ?**).

Artistes invités : Johns, et performances de « New Dance Work ».

Œuvres : dessins.

ANNEXE II. B/ 2) DEPUIS 1970

- ◇ *Von Picasso bis Warhol*, Cologne, Kunsthalle, 6 mars–18 avril 1971.
Cent œuvres de la collection Sidney Janis du MoMA.
Catalogue :
 nombre de pages : 84.
 format : 23 cm.
- ◇ *Métamorphose de l'objet : Art et anti-art 1910-1970*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 22 avril–6 juin 1971 ; Rotterdam ; Berlin ; Milan ; Bâle.
Organisation : Werner Haftmann.
Artistes invités : Artistes : Duchamp, Magritte, Cornell, Picasso et autres maîtres, et le Pop Art, et le Nouveau Réalisme. Johns ?
Catalogue :
 textes : Introduction de W. Haftmann ; textes de François Mathey, Franco Russoli, Jorn Merkert, John Russel, Jean Dypréau.
 nombre de pages : 160.
 format : 24 cm
- ◇ *36^e Biennale de Venise, 1972.*
- ◇ *Documenta 5*, Cassel, 30 juin–8 octobre 1972.
Organisation : Organisateur général : Harald Szeeman.
Catalogue :
 textes : Harald Szeemann, Marlis Gruterich.
 nombre de pages : n. p.
 format : 30 cm.
Œuvres : Classé dans la section *Realismus*, Johns présente *Flag*, 1958 (coll. Mrs Castelli, New York) – ou *Flag*, 1954⁵² ?
- ◇ *Josef Albers, Ron Davis, Sam Francis, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Edward Kienholz, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Ken Price, Robert Rauschenberg, Frank Stella chez Gemini G.E.L., Los Angeles, Grenoble, Musée de peinture et sculpture, décembre 1972–janvier 1973 ; Minneapolis, Walker Art Center, 17 août–29 septembre 1974.*
Catalogue :
 textes : Stephen H. Whitney, Marie-Christine Labascle.
 nombre de pages : n. p. (40 p.)
 format : 22 x 32 cm.
Œuvres : treize lithographies exposées, et trois reliefs en plomb.
- ◇ *Un jour ou deux, ballet de la Merce Cunningham Dance Company, créé à l'Opéra de Paris, 1973.*
Organisation : Musique de John Cage. Johns crée le décor du ballet.

⁵² D'après l'article de Jean-Louis Ferrier, « Jasper Johns ou l'incendie de l'Amérique », *XX^e siècle* (Paris), n°40, juin 1973, p. 134.

◇ *Hommage à Picasso*, Hanovre, Kestner Gesellschaft, 23 novembre 1973–13 janvier 1974.

Organisation : Wieland Schmied.

Artistes invités : Picasso, Johns, Tàpies, Télémaque, Fahlström, Twombly, etc.

Catalogue :

textes : préface de W. Schmied.

nombre de pages : 130.

format : 21 cm.

◇ *Drawing Now: 1955-1975*, New York, MoMA ; *Zeichnung heute*, Zürich, Kunsthau, 10 octobre–14 novembre 1976 ; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 25 novembre 1976–16 janvier 1977 ; Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 28 janvier–6 mars ; Oslo, Sonia Henie-Niels Onstad Foundations, 17 mars–24 avril ; Tel Aviv, Tel Aviv Museum, 12 mai–2 juillet 1977.

◇ *Petersburgh Press, London 1968-1976, Paris, Galerie de France, avril–juin 1976.*

Artistes invités : Dine, Duchamp, Hamilton, Hockney, Johns, Kitaj, H. Moore, Oldenburg, Rosenquist, D. Roth, Stella, Tobey.

Catalogue : et deux dépliant.

nombre de pages : 42. Un dépliant de 12 p. et l'autre de 4 p.

format : 25 cm.

Œuvres : sans doute *Foirades / Fizzles*.

Réception :

◇ *Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Kunst der USA in Europaiszechen Sammlungen*, Düsseldorf, Stadtische Kunsthalle, 20–31 octobre 1976.

Organisation : Organisée par Rudi Fuchs, K. Fischer, J. Matheson, H. Strelow.

Catalogue : groupé avec celui des deux expositions suivantes, qui se sont déroulées à Berlin.

textes : Jens Christian Jensen, Dieter Honisch, Lucius Grisebach.

nombre de pages : 344.

format : 21 cm.

◇ *Amerikanische Druckgraphik*, Berlin, Nationalgalerie, 4 septembre–24 octobre 1976 ; Kiel, Kunsthalle, 7 novembre–30 décembre.

Catalogue : compris dans le catalogue de Düsseldorf.

Œuvres : *Black Numeral Series*, 1968 (Van der Heydt-Museum, Wuppertal, acquis en 1974).

◇ *New York in Europa*, Berlin, Nationalgalerie, 4 septembre–7 novembre 1976.

Catalogue : compris dans le catalogue de Düsseldorf.

Œuvres : *0 through 9*, 1958-59 (53,5 x 89 cm, coll. Ludwig, Aix-la-Chapelle, acquise en 1976). curieusement, le catalogue montre en photographie couleurs *Flag on Orange Field*, 1957.

◇ **Boîtes, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, ARC 2, 16 décembre 1976–30 janvier 1977 ; Rennes, Maison de la Culture, 3 février–2 mars 1977.**

Catalogue :

nombre de pages : 166.

format : 21 cm.

◇ **Documenta 6, Cassel, 24 juin–20 octobre 1977.**

Organisation : Organisée par M. Schneckenburger. Johns fait partie de la section 1/ *Malerei, Peinture.*

◇ **Typographies - Ecritures, Rennes, Maison de la Culture (1, rue Saint-Helier), 6–31 janvier 1978.**

Organisation :

Artistes invités : Aescbacher, Apollinaire, Jean Atlan, Altmann, Denise A., Baal, Badura, , Barthes, Bayer, Broodthaers, Breton, Brusselmans, Bryen, Calder, Carra, De Castro, Chopin, Dada, Duchamp, R. & S. Delaunay, Del Pezzo, Dermisache, De Stijl, Dotremont, Dubuffet, Dufrêne, Ernst, Erte, Furnival, Garnier, Gerz, Gette, Gysin, Hains, Huidobro, Hutchinson, Iliazd, Isou, Johns, Kapera, Kijno, Kruchenykh, Larionov, H. Lefebvre, Léger, Lemaître, G. Lemoine, Lissitzky, Magne, Magritte, Maiakovski, Mallarmé, Marinetti, Matisse, Masurovsky, Maza, Mayer, Moholy-Nagy, Mondrian, Mosset, Nannuzi, Nauman, Nikifor, Peeters, Peter Phillips, T. Phillips, Picabia, Pichette, Podolski, Quentin, Man Ray, P. Raynaud, Rimbaud, Rotella, R. Roussel, Rühm, Ruscha, Rodtchenko, R. Sabatier, Sarkis, Satie, Schwitters, Seuphor, Soffici, Tot, Tschichold, Van Anderlech & J. Dypreau, Villeglé, P. Weiss, Werkman, E. Williams.

Catalogue : édité à la Maison de la Culture de Rennes.

textes : de Michel Giroud, Michel Seuphor, Roland Barthes, Christian Dotremont.

nombre de pages : 45.

format : 29 cm.

Réception : Jean-Jacques Levêque, *Le Quotidien du médecin* (Paris), 18 janvier 1978 ; Michel Giroud, *Canal* (Paris), janvier 1978.

◇ **38^e Biennale de Venise, 2 juillet–15 octobre 1978.**

Organisation : Organisée par C. Ripa di Meana. (Johns pas cité dans *Manifeste*)

Catalogue :

textes : de Jean-Christophe Ammann, notamment.

◇ **L'art depuis 1960 – Collection Ludwig, Bordeaux, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, 4 mai–13 juillet 1979.**

Organisation : Wolfgang Becker.

Catalogue : publié à Bordeaux en 1979.

textes : W. Becker.

nombre de pages : 80.

format : 22 cm.

◇ **Pop art américain aujourd'hui, Nice, Galerie d'art contemporain des Musées de Nice, 9 novembre 1979–6 janvier 1980.**

Organisation : M. Claude Fournet, assisté de Marc Sanchez. Une œuvre des neuf artistes les plus représentatifs du mouvement. Johns et Rauschenberg sont considérés comme précurseurs.

Autres artistes : Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Wesselmann, Rosenquist, Oldenburg, Segal, Dine.

Catalogue : édité à Nice en 1979.

textes : de Claude Fournet et Catherine Millet.

nombre de pages : 36.

format : 21 cm.

Œuvre : *Scent*, 1974.

◇ *Das Bild, eine Geschichte 1956-76 – Die Sammlung Panza di Biumo (Action Painting, Newdada, Pop Art, Minimal Art, Conceptual, Environmental Art)*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen et Kunstmuseum, septembre–novembre **1980**. Circulera au cours des années 1980 dans plusieurs pays européens.

Catalogue : publié à Milan, Electa International, 1980.

textes : Préface de Germano Celant.

nombre de pages : 356.

format : 24 cm.

◇ *Westkunst : Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Cologne, Rheinhallen Museum der Stadt Köln, 30 mai–16 août **1981**.

Organisation : commissaire : Kaspar Koenig.

Catalogue :

textes : Lazlo Glozer, K. Koenig.

nombre de pages : 524.

format : 25 cm.

◇ *'60'80 Attitudes, Concepts, Images*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 9 avril–11 juillet **1982**.

Catalogue :

textes : Introduction de E. de Wilde. Avec une chronologie des expositions organisées au Stedelijk Museum de 1960 à 1980.

Œuvres : *White Numbers*, 1959 (coll. Victor W. Ganz, New York) ; *The Big Five (Black Figure 5)*, 1960 (MNAM) ; *Field Painting*, 1963-64 (J. Johns) ; *Untitled*, 1964-65 (Stedelijk Museum) ; *Drawing*, 1961 (aquarelle et crayon sur papier, 56,5 x 79 cm) ; *Between the Clock and the Bed*, 1981 (MoMA).

◇ *La Rime et la Raison : du Paléolithique à nos jours – Les collections Menil (Houston-New York)*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 avril–30 juillet **1984**.

Organisation : Organisée par Walter Hopps et Jean-Yves Mock.

Catalogue :

textes : Dominique de Ménil, Walter Hopps, Bertrand Davezac.

nombre de pages : 424.

format : 24 cm.

Œuvre : *By the Sea*, 1961.

◇ *Summer Exhibition : 20 Years of Collecting*, Amsterdam, Stedelijk Museum, été **1984**.

◇ *La Grande Parade – Highlights in Painting After 1940*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 décembre **1984**–15 avril **1985**.

Organisation : Edy de Wilde.

Catalogue :

textes : introduction de E. de Wilde.

nombre de pages : 352.

format : 28 cm.

◇ *A Tribute to Leo Castelli*, Londres, The Mayor Gallery, 16 avril–17 mai **1985**.

Catalogue :

textes : Calvin Tomkins.

nombre de pages : 32.

format : 21 cm.

◇ *In Tandem : The Painter-Sculptor in the Twentieth Century*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 27 mars–25 mai **1986**.

Organisation : L. Cooke.

Artistes invités : Johns est entouré de Artschwager, Bartlett, Baselitz, Boccioni, Clement(e ?), Degas, Dubuffet, Giacometti, Katz, Kelly, et Picasso.

Catalogue : publié chez Nicholas Serota et Rachel Kirby.

nombre de pages : 144.

format : 27 cm.

◇ *Europa-Amerika – Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940*, Cologne, Museum Ludwig, 6 septembre–30 novembre **1986**.

Artistes invités : Johns est entouré de Albers, Bacon, Baselitz, Basquiat, Beuys, Buren, Clemente, Dubuffet, Etienne-Martin, Fontana, Gorky, Hains, Jorn, Kelly, Leroy, Lhose, Manzoni, Matta, Morley, Picasso, Polke, Toroni, Warhol.

Catalogue :

textes : de Siegfried Gohr, Rafael Jablonka, Craig Adcock, etc.

nombre de pages : 475.

format : 27 cm.

◇ *The Spiritual in Art – Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles, County Museum of Art, 23 novembre **1986**–8 mars 1987 ; Chicago, Museum of Contemporary Art ; La Haye, Gemeente Museum.

Organisation : Maurice Tuchman.

Artistes invités : Des origines de l'art du XX^e siècle (Kupka, Mondrian...) à Beuys, les sources métaphysiques de l'art abstrait.

Catalogue :

textes : M. Tuchman.

nombre de pages : 735.

format : 27 cm.

◇ *The Sonnabend Collection*, Centro de arte Reina Sofia, Madrid, 30 octobre **1987**–15 février 1988 ; *Collection Sonnabend : 25 années de choix et d'activités d'Ileana et Michael Sonnabend*, Bordeaux, Capc Musée d'art contemporain, 6 mai–21 août (prolongée au 25 septembre ?) **1988**.

Organisation : Jean-Louis Froment et Marc Sanchez.

Catalogue :

textes : Michel Bourel et Sylvie Couderc.

nombre de pages : 350.

format : 28 cm.

Œuvres de la collection : *Flag Above White*, 1954 ; *Number 8*, 1959 ; *Gray Target*, 1958.

◇ *Ubrigens sterben immer die Anderen – Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, Cologne, Museum Ludwig, 15 janvier–6 mars 1988.

Organisation : A. Fischer et D. Daniels.

Artistes invités : Johns est entouré de Anselmo, Arman, Beuys, Broodthaers, Buren, Christo, Filliou, Klein, Nauman, Paik, Rauschenberg, Takis, Tinguely, Vostell, etc.

◇ *Rot, Gelb, Blau : die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Saint-Gall, Kunstmuseum, 19 mars–21 mai 1988 ; Cassel, Museum Fridericianum, 12 juin–18 septembre 1988.

Organisation : Organisée par Banhard Bürgi.

Catalogue :

nombre de pages : 192.

format : 21 cm.

◇ 43^e Biennale de Venise, 26 juin–25 septembre 1988.

Organisation : Mark Rosenthal, du Philadelphia Museum of Art, organise l'exposition *Jasper Johns: Work Since 1974* pour le Pavillon américain.

Johns gagne le Lion d'Or, Grand Prix de la Biennale.

Réception : Michael Brenson, « Hard Questions About Exhibiting U.S. Art Abroad », *The New York Times*, 22 mai 1988.

◇ *Chiffre, multiples approches dans l'art contemporain, Vincennes, Carré des Arts - Parc Floral de Paris, 19 octobre 1988–1er janvier 1989.*

Artistes invités : Johns, Villeglé, Christophe, Boutin, Ovchinnikov, Jean-Paul Ganem, Frédéric Guzman, BP, Warhol, Beuys, Ben, Poivret, Venet, Merz, Lavier, Miguel Chevalier, Jérôme Tournon, J.-P. Raynaud, On Kawara, Boetti, Jean-Paul Marcheschi, Opalka, Malaval, Georges Autard, Bruno Ceccobelli, Jean-Louis Delbes, Basquiat, Tâpies, Twombly, Kounellis, Alechinsky, Valérie Favre, Hans Bouman.

Catalogue : publié par le Carré des Arts de Vincennes.

textes : de Caroline Andrieux et Olivia Putman.

Réception : Jean-Jacques Levêque, *Le Quotidien de Paris* (Neuilly-sur-Seine), 30 novembre 1988 ;

Daniel Dobbels, *Libération* (Paris), 9 novembre 1988 ;

Florence Portes, *Paris Match* (Paris), 10 novembre 1988 ;

C.H., *Figaroscope* (Paris), 30 novembre 1988 ;

M. O. Andrade, *Artension* (Rouen).

◇ *Wittgenstein, le jeu de l'indicible*, Vienne, Wiener Secession, 13–29 septembre 1989 ; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.

Organisation : Organisée par Joseph Kosuth, pour lequel cette exposition « n'est autre qu'une œuvre composée de multiples œuvres ».

Artistes invités : Johns est entouré de Buren, Cadere, Duchamp, Halley, Judd, Kabakov, Knoebel, Malévitch, Palermo, Richter, Steinbach, Stella, Warhol.

◇ *Polyptyques : Le tableau multiple du moyen-âge au vingtième siècle*, Paris, Musée du Louvre, Hall Napoléon, 27 mars–23 juillet 1990.

Organisation : commissaires : Michel Laclotte, Dominique Thiébaud, Rodolphe Rapetti, Isabelle Monod-Fontaine, Marie-Anne Dupuy, Sophie Gillot-Calais.

Artistes invités : Le tableau multiple du Moyen-Age au XX^e siècle. Johns est entouré de Asse, Bacon, Barré, Kelly, Lüpertz, Manessier, Marden, Matta, Poliakoff, Ryman, Soulages, Twombly.

Catalogue :

nombre de pages : 294.

format : 28 cm.

Œuvre : *Voice 2*, 1971.

Réception : Pierre Schneider, « La règle de trois », *L'Express* (Paris), 13 avril 1990, pp. 136-137. (avec *Voice 2* en illustration)

◇ *Amerikanische Zeichnungen in den achtziger Jahren* : Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosen, Mel Bochner, Brice Marden, Bruce Nauman, Barry Le Va, Carroll Dunham, Elisabeth Murray, John Newman, Terry Winters, Vienne, Graphische Sammlung Albertina, 16 mai–1er juillet 1990 ; Leverkusen, Museum Morsbroich, 12 septembre–4 novembre 1990.

Catalogue :

textes : Rolf Wedewer, Fred Jahn, David Nolan, Bill Goldston.

nombre de pages : 190.

format : 27 cm.

Œuvres : dessins.

◇ *Pierre Restany, le cœur et la raison, Morlaix, Musée des Jacobins, 12 juillet–10 novembre 1991.*

Artistes invités : Alaya, Arman, Bernardin, Antonio Berni, Bocuse, Botero, Andrea Branzi, Olivier Brice, Peter Brüning, César, Melvin Charney, Christo, Courrèges, Dine, Duchamp, Jean Fautrier, Hervé Fisher, Fred Forest, Dan Friedman, Gilbert et Georges, Hains, Hélène et Newton Harrison, Marianne Heske, David Hockney, Pierre-Alain Hubert, Hundertwasser, Catherine Ikam, Imaï, Jacquet, Johns, Journiac, Kabakov, Kapéra, Kaprow, Dany Karavan, Knapp, Klein, Jeff Koons, Kracjberg, Ugo de la Pietra, Lavier, Lea Lublin, Frederica Marangoni, Issey Mayake, Alessandro Mendini, Merkado, Marta Minujin, Miralda, Alex Mlynarcik, Muntadas, Nam June Paik, Obregon, Oldenburg, Gina Pane, Rolando Pena, Fabrizio Plessi, Quentin, Rabanne, Rabascall, Rauschenberg, Raysse, J.-P. Raynaud, Rotella, Saint-Phalle, Segal, Seguí, Smithson, Spoerri, Starck, Tinguely, Lee U. Fan, Ken Unsworth, Uriburu, Van Hoéydonck, Bill Vasan, Villeglé, Tapio Wirkala, Warhol, James Wise, William Xerra.

Catalogue : édité par le Musée des Jacobins.

textes : José Arthur, César, Maria Eugenia Le Noci, Thomas M. Messer, Pierre Restany, notamment.

nombre de pages : 149.

format : 30 cm

Réception : Laurence Boyer, *Le Télégramme de Brest* (Morlaix), 22 mai 1991 ;

Christophe Gimbert, *Ouest-France* (Morlaix), 22 mai 1991 ;

Ouest-France (Rennes), 10 juillet ;

Daniel Morvan, *Ouest-France*, 29 juillet 1991 ;

Michel Nuridsany, *Le Figaro/L'Aurore* (Paris), 30 juillet 1991.

◇ *The Pop Art Show*, Londres, Royal Academy of Arts, 13 septembre–15 décembre 1991 ; Cologne, Museum Ludwig, 21 janvier–21 avril 1992 ; Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 16 juin–14 septembre 1992.

Artistes invités : Arman, Arroyo, Artschwager, Clive Barker, Ben, Billy Al Bengston, Peter Blake, Derek Boshier, George Brecht, Caufield, César, Christo, D'Arcangelo, Dine, Equipo Crónica, Filliou, Goode, Hains, Hamilton, Hickney, Indiana, Jacquet, Jess, Johns, Ray Johnson, Allen Jones, Kaprow, Kienholz, Kitaj, Kepcke, Lichtenstein, Maciunas, Oldenburg, Nam June Paik, Paolozzi, Peter Phillips, Pistoletto, Polke, Ramos, Rauschenberg, Raysse, Saint-Phalle, Spoerri, Thiebaud, Tilson, Tinguely, Villeglé, Vostell, Warhol, Watts, Wesley, Wesselmann, Westermann, Emmett Williams.

Catalogue : München, Prestel, 1992.

textes : Marco Livingstone, Dan Cameron, Constance W. Glenn, Thomas Kellein, Sarat Maharaj, Alfred Pacquement, Evelyn Weiss.

nombre de pages : 312.

format : 30 cm.

Réception : Isabelle Cazes, *Le Figaro/L'Aurore* (Paris), 31 août-1er septembre 1991 ;

Stuart Morgan, *Beaux-Arts Magazine* (Paris), septembre 1991 ;

Connaissance des Arts (Paris), septembre 1991 ;

International Herald Tribune, 14-15 septembre 1991 ;

Kay Larson, *New York Magazine* (New York), 30 septembre 1991.

◇ ***Tinguely zu Ehren***, Bâle, Galerie Littman, 23 avril-28 mai 1992.

Artistes invités : Eva Aeppli, Arman, Ben, César, Christo, Duchamp, Haring, Hüppi, Hfkunst, Jacquet, Johns, Kienholz, Klapheck, Klien, Bernard Luginbühl, Ivan Luginbühl, Ursi Luginbühl, Claes Oldenburg, Rauschenberg, Raynaud, Larry Rivers, Dieter Roth, Saint-Phalle, Spoerri, Stella, Talman, Miriam Tinguely, Thompkins, Uedker, Venet, Villeglé, Jim Whiting.

Catalogue :

textes : présentation de Werner Jehle, textes d'hommages de plusieurs exposants.

◇ ***Le Portrait dans l'art contemporain***, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 3 juillet-27 septembre 1992.

Organisation : Gilbert Perlein.

Artistes invités : Adami, Aillaud, Appel, Appelt, Arikha, Arma, Artschwager, Auerbach, Bacon, Baj, Barceló, Basquiat, Ben, Bonnard, Bouillon, Broodthaers, Bury, Calder, Calle, Cane, Castelli, César, Chaissac, Chambas, Chia, Christo, **Kelin**, Clemente, Close, Condo, Coplans, Dahn, De Andrea, De Kooning, Dine, Dubuffet, Dufour, Dufrêne, Van Elk, Fautrier, Fettong, Fromanger, Garouste, Gasiorowski, Giacometti, Gilbert & George, Hains, Hanson, Haring, Hausmann, Heizer, Hockney, Horn, Hucleux, Indiana, Jaccard, Jacquet, Johns, Kantor, Katz, Kermarrec, Kienholz, Kitaj, Koons, Kudo, Le Brocqy, Le Gac, Léger, Leroy, Lohaus, Longo, Lüthi, Matisse, Messenger, Monory, Opalka, Oppenheim, Paik, Penck, Picasso, Pignon-Ernest, Pistoletto, Raetz, Rainer, Rancillac, Raynaud, Raysse, Reuterswärd, Richter, Rivers, Rosenquist, Rotella, Saint-Phalle, Salle, Sarkis, Saura, Schnabel, Sherman, Spoerri, Tal Coat, Télémaque, Thupinier, Tinguely, Tosani, Traquandi, Twombly, Vercruysee, Villon, Warhol, Wegman, Woodrow.

Catalogue :

textes : G. Perlein.

nombre de pages : 282.

format : 27 cm.

Réception : *Nice Matin* (Nice), 15 et 22 juillet 1992 ;

France-Soir (Paris), 5 septembre 1992.

◇ ***Three or More – Multiplied Art from Duchamp to the Present***, octobre 1992 ; Tokyo, Wacoal Art Center of Spiral Garden ; Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1993.

Catalogue : Catalogue en anglais publié à Cologne, daté de 1993.

Œuvre : *The Critic Smiles*, 1969 (lithographie ?, 58 x 43 cm, édité à 60 exemplaires chez Gemini G.E.L., Los Angeles)

◇ ***L'ivresse du réel : l'objet dans l'art du XX^e siècle*, Nîmes, Carré d'Art, 7 mai–29 août 1993.**

Artistes invités : Picasso, Braque, Duchamp, De Chirico, Magritte, Picabia, Man Ray, Schwitters, Cornell, Burri, Hains, Rauschenberg, Johns, Dine, Tâpies, Arman, Raysse, César, Spoerri, Tinguely, Saint-Phalle, Raynaud, Filliou, Broodthaers, Beuys, Warhol, Oldenburg, Artschwager, Lichtenstein, Gnoli, Kounellis, Merz, Pascali, Dietman, Poike, Richter, Kosuth, Schnabel, Cragg, Baquié, **BIJL ?**, Lavier, Koons, Armleder, Steinbach, Vilmouth, Tremblay, Tosani, Fritsch, Gober.

Catalogue : RMN/Nîmes, Carré d'Art, 1993.

textes : en français et en anglais, de Guy Tosatto, Elisabeth Lebovici, Jean-Pierre Criqui, Pierre Restany. Reprises de textes de G. Apollinaire, M. Duchamp, G. de Chirico, A. Breton, J. Baudrillard, M. Foucault.

nombre de pages : 207.

format : 26 cm.

Réception : Philippe Piquet, *La Croix* (Paris), 2 et 3 mai 1993 ;

Denis Picard, *Connaissance des Arts* (Paris), mai 1993 ;

Maïten Bouisset, *Art Press*, juin 1993 ;

Le Nouvel Economiste (Issy-les-Moulineaux), 4 juin 1993 ;

Gérard Bodinier, *Le Provençal* (Marseille), 2 et 3 août 1993 ;

Jean Pierrard, *Le Point* (Paris), 7 août 1993.

◇ ***The Pop '60s, Transatlantic Crossing*, Lisbonne, Centro Cultural de Belém, 11 septembre–17 novembre 1997 (prolongée jusqu'au 12 décembre).**

Organisation : Marco Livingstone, critique anglais spécialiste du Pop Art.

Artistes invités : Tous les artistes regroupés habituellement sous l'appellation « Pop », répartis en trois sections : américaine, anglaise et d'« Europe continentale ». La France est représentée par les œuvres des années soixante des Nouveaux Réalistes et de la « Figuration Narrative ».

Catalogue : bilingue portugais/anglais, réalisé par Marco Livingstone.

textes : Marco Livingstone, Constance W. Glenn, Alexandre Melo.

nombre de pages : 280.

Œuvres : *Flag*, 1960 (bronze, 31,5 x 48 x 0,7 cm, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution - don de Joseph Hirschhorn en 1966) et *O Through 9*, 1961 (huile sur toile, 137,2 x 104,8 cm, Tate Gallery).

◇ ***De Klein à Warhol : Face-à-face France/États-Unis*, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 15 novembre 1997–16 mars 1998.**

Organisation : Commissaires : Sophie Duplaix, du MNAM/CCI à Paris et Gilbert Perleïn, du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice.

Artistes invités : Arman, César, Chamberlain, Christo, Gérard Deschamps, Dine, Dufrene, Hains, Indiana, Jacquet, Johns, Kienholz, Klein, Lichtenstein, Nevelson, Oldenburg, Rauschenberg, Raysse, Rivers, Rosenquist, Rotella, Saint-Phalle, Segal, Spoerri, Stankiewicz, Tinguely, Villeglé, Warhol, Wesselmann.

Catalogue : Coédition RMN/Centre Pompidou, avec le concours du MAMAC de Nice, Paris, 1997.

textes : Avant-propos de Jean-Jacques Aillagon, Jacques Peyrat, Claude Fournet ; introduction de Sophie Duplaix, Gilbert Perlein ; entretien Sophie Duplaix et Gilbert Perlein avec Pontus Hulten.

nombre de pages : 224.

format : 21 x 26 cm

Œuvres : *Figure 5*, 1960 (MNAM) et 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 1960-71, série de dix dessins : huile, acrylique, crayon et collage de papiers et de tissus sur lithographie, env. 24 x 18 cm chaque dessin (MNAM).

ANNEXE III. DOCUMENTS D'ÉPOQUE

ANNEXE III. A/ COUVERTURE DU CATALOGUE
D'EXPOSITION *LE DESSIN DANS L'ART MAGIQUE*,
PARIS, 1958

LE DESSIN DANS L'ART MAGIQUE

•
K-O-M-I-D-O-M
MAGES
P-L-U-R-A-F-R-O
marcel Duchamp

GALERIE RIVE DROITE

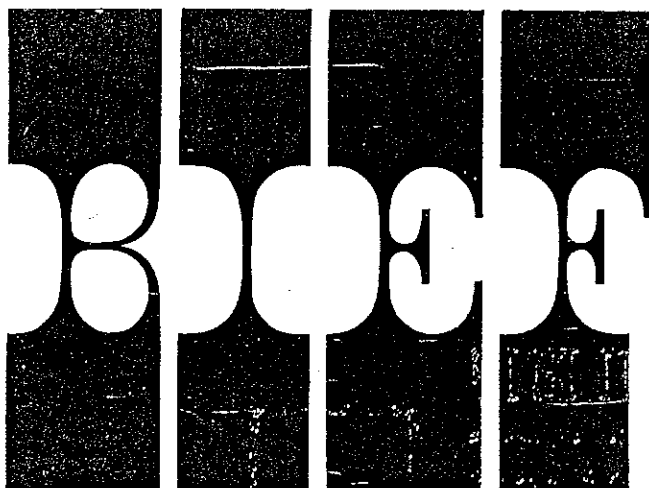
23, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII

ANNEXE III. B/ CARTE DE LA GALERIE CASTELLI

Publiée dans *L'Œil* (Paris), n° 114, juin 1964, p. 3.



ANNEXE III. C/ REVUE BIEF (PARIS), N° 10-11 DE
1959-60



JONCTION SURREALISTE



Photo Van Heck

« La jeunesse d'aujourd'hui se désintéresse totalement du surréalisme »
LES JOURNAUX.
(AU VERNISSAGE DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME,
15 décembre 1959)

Numéro spécial 10-11
15 Février 1960

Editeur : LE TERRAIN VAGUE

DES BISCUITS POUR LA ROUTE

L'Exposition Internationale du Surréalisme se tient depuis le 15 décembre à la galerie Daniel Cordier.

Elle jouit donc à ce jour d'un dossier de presse. L'abondance prime bien sûr en ce domaine : nous avons toujours fait, nous ferons encore les « beaux jours » d'une profession velléitaire, facile à éblouir, et dont l'enthousiasme ne se dément pas plus que la monotonie. La critique professionnelle (dont on a le plaisir d'excepter MM. Armand Lanoux, Pierre Descargues, Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert et Pierre Mazars (1) s'accommode d'une sinécure assez exceptionnelle, où l'usage des mots suppose moins de mémoire qu'un sens inné et presque ténébreux du déjà-dit. Le catalogue qui va suivre est en soi éloquent, mais nécessite tout de même un préalable.

Le fait qu'on puisse classer les critiques professionnels, comme on classe les mollusques et les suffixes ne nous éclaire pas pour autant sur la nature même du métier de critique professionnel. Un tourneur, une femme-serpent, un investigateur du plan Kinsey ont des notions relativement précises de la responsabilité. Mais que dire des critiques qui, placés dans la situation simple, voire élégiaque, de regarder pour rendre compte, se dispensent du terme initial de l'équation ? Ils se situent, bien au départ, sur un plan non-professionnel, et nous obligent en toute bonne foi à invoquer ici une procédure d'exception.

Lorsque M. J.-P. Crespelle écrit dans le *Journal du Dimanche* (27 déc. 1959) : « Le vernissage de cette exposition qui groupe des œuvres de Dalí, Magritte, Delvaux, etc... », on est forcé de conclure (vue l'absence de Delvaux à la galerie Cordier) ou bien que M. Crespelle n'est pas allé à la galerie Cordier, ou bien que M. Crespelle ne sait pas reconnaître un Delvaux. Dans le premier cas, il n'a pas fait son métier, dans le second cas, il ignore tout de son métier. Quelque conclusion qu'on adopte, elle impose ce paradoxe : « le plus fort tirage des quotidiens français » (dont *Le Journal du Dimanche* n'est qu'une annexe) utilise les lumières d'un incapable.

Chez M. Crespelle, sans doute, le faux témoignage résulte d'un manque pénible de moyens. Mme Yvonne Hagen, du *New York Herald Tribune* (édition de Paris) n'a-t-elle pas de son côté vu, de ses yeux vu à l'exposition le *Nu* de Joan Miró, qui n'y figure pas davantage ?

Mais qu'on fasse confiance à M. Jean-François Chabrun : c'est de toute son épaisseur qu'il résiste à ce genre d'hallucinations. Il écrit dans *L'Express*, le 23 décembre 1959 :

« Au cours du pré-vernissage intime chez une riche et, dit-on, talentueuse poétesse égyptienne, quelques invités privilégiés (contrôle des identités à l'entrée, comme au guichet de la poste restante ou dans un commissariat de police) avaient été conviés à la brève exhibition d'un mâle pudiquement dénudé mais orné d'énormes attributs transparents et qui maniait les tisons ardents avec une volupté farouchement feinte. Puis l'assistance avait écouté, dans un silence religieux, un grand diable vêtu comme un guerrier targui de l'âge atomique (uniforme exposé à la galerie Cordier) lire le testament du *divin* Marquis de Sade. »

M. Chabrun n'assistait pas à ce pré-vernissage (suffisamment intime en effet pour que nul n'ait jamais eu l'idée de l'y inviter). On comparera la description qu'il en donne avec celle d'Alain Jouffroy, qui était présent (*Arts*, 23 décembre 1959) : elle éclaire cette faculté mineure qu'a M. Chabrun de dédoubler dans sa pensée les personnages qu'il n'a pas vus (en l'occurrence Jean Benoit). A n'en pas douter M. Chabrun possède le lyrisme des ivrognes. Ajoutons que les deux cents personnes réunies le 2 décembre à l'occasion de l'Exécution du Testament de Sade sont entrées chez Joyce Mansour, où cette manifestation avait lieu, sans même que leur soit demandée l'invitation personnelle qu'elles avaient reçue.

M. Chabrun, au vernissage de la rue de Miromesnil prenait, on le sait, l'entrée pour la sortie, ce qui chez lui devient une méthode de pensée. Quant à *L'Express* qui passe en général pour ne pas transiger avec la vérité, peut-être limite-t-il son exercice de la rigueur au domaine exclusif de la politique ? Chez Mme Françoise Giroud, il n'y a pas de vérité au-delà de la page 10, et M. Jean-François Chabrun demeure libre de pratiquer dans les superstructures la haute voltige du mensonge (2).

Convenons que de telles dispositions trouveraient mieux à s'employer. M. Chabrun pourrait utilement joindre ses services à ceux de ses confrères, qui sans la moindre hypocrisie, versent dans ce type si particulier d'apostatolat, qui est l'appel à la répression :

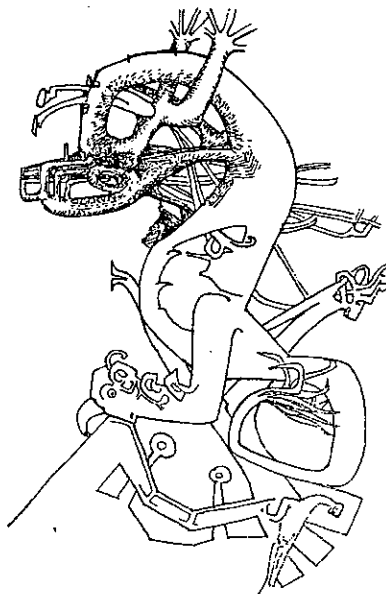
« Mais cette exposition, quel joli défi au voisin le Ministère-de-l'intérieur et des Bonnes-mœurs... Faut-il que l'organisateur (ou le taulier) de l'exposition soit bien en cour pour avoir ouvert cette antichambre de lupanar à deux coups de pied d'un ministère si chatouilleux ? » (Jean Bardiot, dans *Finance*, 31 déc. 1959.)

« Peut-être serait-il temps de réagir vigoureusement contre les mœurs singulières qui se manifestent avec une insistance d'autant plus fâcheuse qu'elles n'ont que des rapports très lointains avec ce qu'on peut honorer au titre de la création artistique. » (Guy Dornand, *Libération*, le 17 déc. 1959.)

MM. Bardiot-Dornand ignorent sans doute qu'en attirant aussi sereinement l'attention de la police, dans notre régime clérical, ils éveillent l'intérêt de cette « jeunesse » acquise aux méthodes pré-nazies, et dont, semble-t-il, quelques représentants ont déjà commis des déprédations chez Daniel Cordier.

« L'exposition surréaliste n'a provoqué, du moins jusqu'à présent, aucun acte d'agression », déplore d'ailleurs M. Waldemar George (*Combat*, 1^{er} février 1960), lequel n'a pas beaucoup évolué depuis que Desnos, en 1926, décrivait *L'étrange cas de M. Waldemar* (4).

Abandonnons donc à leurs évidentes aspirations ces *dévoyés* de la chronique. Nous le reconnaissons bien volontiers, la fréquentation des périodiques nous offre surtout le spectacle de l'orthodoxie la plus étale. La critique, ennemie de l'outrance, s'est de tout temps cherché une tradition : elle l'a trouvée dans le libre emploi des idées reçues, qui aboutit, nous allons le voir, à une somptueuse harmonie du banal. A comparer entre eux les extraits de presse se rapportant aux expositions surréalistes de 1938, de 1947 et de 1959, on s'étonne de remarquer que les signatures changent.



Adrien Dax.

Afin de les confronter, il sera commode de définir quelques catégories :

1° LA LUMPENKRITIK

Désignons par cette étiquette toute activité besogneuse qui repose sur ce postulat : le surréalisme ne relève pas uniquement d'un critère esthétique. Exemples :

« Il semble bien que le surréalisme... ne nous permet pas d'attendre de révélation dans le domaine des arts plastiques. Tout cela est forcé. » (G. Selz, *Cahiers du Sud*, février 1938.)

« Dommage qu'il y ait des tableaux, se dit-on sans cesse, quand on visite l'exposition actuelle. » (Pierre du Colombier, *Candide*, 3 février 1938.)

« Le surréalisme en littérature est une expérience amusante et louable par certains côtés. Mais le surréalisme artistique est signe d'impuissance, puisqu'une telle œuvre (peinture, dessin) n'est intelligible (?) qu'accompagnée et d'un titre et d'un commentaire. » (*Chanteclair*, février 1938.)

Vingt ans après, le même ton nous est donné par l'échotier novice qui sans complexes s'improvise du jour au lendemain analyste, voire historien compétent : « L'on retrouve, le long des salles, des signatures dont la plupart ne disent pas grand-chose aux nouveaux amateurs de galeries mais qui ont passionné une génération jusqu'à la bagarre : André Breton, Tanguy, Masson, Max Ernst, Magritte, Brauner, Salvador Dali, Chirico, Hans Arp, Miró, Léonora Carrington, Picabia, Giacometti, Marcel Duchamp, Yves Tanguy (3), Man Ray, etc. » (René Dazy, *Libération*, 19 décembre 1959.)

Ne reculant devant aucun effort d'érudition M. Dazy invoque encore « le foisonnement puéril qui descend de Jérôme Bosch et de William Blake, de Sade et d'Edgar Poe, de Freud et de Lewis Carroll, de Charles Fourier et d'André de Lordé (sic) ». Lorsqu'il passe de la synthèse à la nomenclature, ou à l'énumération pure et simple des matériaux, ce martien réserve le même ahurissement à l'hétéroclite et au simple : « Un lit peinturluré s'intitule tout simplement *The bed*. Voici « Le tronc d'arbre », et c'est vraiment un tronc d'arbre, mais surmonté d'un ressort de sommier, d'un épéron, et de toute une quincaillerie. »

« Voilà une exposition qui trahit un esprit vieux de trente ans... L'érotisme vu par le surréalisme ne dépasse pas le stade de l'accessoire de bazar, du cabinet du psychiatre, du petit enfer de l'homme cultivé », écrit M. Jean-Jacques Lévêque (*L'Information*, 1^{er} janvier 1960.) Notons que, lorsqu'il n'essaie pas d'intéresser à l'art les « petits porteurs de parts », lecteurs de *L'Information*, ce tout jeune homme si instruit publie un prospectus, *Sens plastique* (il faut voir...) et exploite une galerie plaisamment baptisée *Le Soleil dans la tête*.

2° TROP CHER. TROP DE JEUNES GENS

C'est avec une belle constance qu'au long des ans la critique, qui par

ROTATION DES STOCKS D'AUDACE

Nous sommes plus riches, depuis peu. Marcel Duchamp vient de donner prétexte à deux ouvrages. Les écrits, réunis par Michel Sanouillet (Marchand du Sel, Le Terrain Vague, éd.t.) permettent d'avoir sous la main les notes griffonnées, autrement dispersées à l'intérieur de la « boîte verte » ou de revues plus ou moins introuvables. L'étude de Robert Lebel (Trianon, éd.t.), complétée par les « Souvenirs » de H.P. Roché, par le texte de Broton « Phare de la Mariée », et par une abondante iconographie, rend l'approche de Duchamp sinon plus facile,

du moins mieux épargnée d'ombres extérieures. Car la transparence de Marcel Duchamp se retrouve en ces divers commentaires. On sait que le jour est au moins l'égal de la nuit pour ce qui est d'une certaine errance — et qu'un fil conducteur y est tout au tant souhaitable. Le « monument énigmatique à la libre disposition de soi » dont parle R. Lebel est une érection diurne. Les prophètes ne profèrent plus dans les ténèbres. TOUTE LA LUMIÈRE SUR L'AFFAIRE DUCHAMP. Péril du clair. A suivre.

Jean SCHUSTER.

Erreur matérielle : Dans l'ouvrage rendu par Jean Schuster à Wolfgang Paalen (*Bief*, n° 9) il fallait lire : le terme de tous ses voyages, et non le genre.

définition ne paie pas de droit d'entrée, utilise le langage du parent compréhensible :

« Les illuminés ont groupé leurs œuvres dans une salle obscure et réclament dix francs de droit d'entrée... dans un moment de lucidité. » (*Avant-garde*, février 1938.)

« Après avoir versé à la porte de la galerie Maeght un droit d'entrée de 50 francs et payé 250 francs le catalogue, l'on peut nourrir déjà quelque admiration pour ces rêveurs singulièrement éveillés. » (Max Favallé, *Dimanche*, 20 juillet 1947.)

« C'est confortablement installé, très chère l'entrée où se pressent mille petits jeunes gens très swing, qui ont appris assez récemment que le surréalisme avait existé. » (Georges Limbour, *Action*, 25 juillet 1947.)

« Contre la somme de 500 francs légers (catalogue-souvenir facultatif : 1.000 francs), ils ont pu fouler le sol sableux de l'Exposition Internationale du Surréalisme... De grêles et volontaires jeunes gens, très collégiens d'Auteuil-Passy-Neuilly en rupture de ban, laissaient passer au compte-gouttes une foule d'étrangers... » (J.-F. Chabrun, *L'Express*, 23 décembre 1959.)

3° « LA FOIRE SURRÉALISTE »

A prendre ou à laisser au prix de gros :

« Cela tenait du Musée Grévin, du Musée Dupuytren et de la boîte de nuit. » (*Liberté*, 17 janvier 1938.)

« Ce genre suranné qui mêle les souvenirs des cabarets du Néant et de l'Enfer aux collections du Musée Dupuytren et du Musée Grévin... » (Claude-Roger Marx, *Le Jour*, 18 janvier 1938.)

« La mise en scène de la salle des superstitious fait penser invinciblement (!) au Musée Grévin. » (*Carrefour*, 16 juillet 1947.)

« Une sorte de Musée Grévin animé. » (M.C.L. *Le Monde*, 1959.)

« ...ou plutôt un labyrinthe analogue à ces boutiques foraines où le public des faubourgs va chercher des émotions à bon marché... dans une atmosphère de Musée Dupuytren. » (André Bellechasse, *Carrefour*, 30 décembre 1959.)

« ...C'est le décor funèbre et saturnien du Musée Dupuytren et du Musée Grévin. » (Waldemar George, *Combat*, 1^{er} février 1960.)

4° DES BOURGEOIS ET DES SNOBS

« Faut-il rappeler aux organisateurs que le bourgeois ne se laisse plus aussi facilement épater qu'au temps jadis et que le snobisme devient plus exigeant ? » (Jean Maréchal, *Le Petit parisien*, 3 février 1938.)

« Il n'y avait là, je vous l'assure, que des bourgeois. Et qui n'étaient pas du tout indignés. Bien au contraire, ils prenaient à visiter cette exposition un plaisir évident, je dirai même bien de l'amusement (...). Le bourgeois sait bien qu'il n'a rien à craindre du Surréalisme. Le Surréalisme est une institution bourgeoise. » (*Carrefour*, 16 juillet 1947.)

« Les snobs cèdent à des tentations plus subversives, la bourgeoisie qui accepte tout ne s'offusque plus de rien. » (A. Bellechasse, *Carrefour*, 30 décembre 1959.)

Remarquons à quel point le statut rassurant, parfois béat de l'argument conformiste dissipe mal, et souvent chez les mêmes auteurs, toutes les inquiétudes :

5° PAUVRE FRANCE !

« La farce n'est pas très drôle ; son mauvais goût n'est pas très français. » (Jean Maréchal, *Le Petit parisien*, 9 février 1938.)

« Il est vrai, si nous consultons le catalogue, que cette Exposition heureusement Internationale ne compte guère de noms français. » (*Revue de Paris*, 1^{er} février 1938.)

« Cette forme de romantisme-là n'est guère française. Il faut pour la manier un tour d'esprit que les gens de notre race ne peuvent acquérir qu'artificiellement. » (Raymond Lécuyer, *Le Figaro*, 22 janvier 1938.)

« Il y a le bataillon des esthètes qui discutent gravement derrière leurs lunettes (...). Généralement ils s'entretiennent en de rudes idiomes qu'un linguiste reconnaîtrait sans doute comme appartenant à l'Europe orientale. Quand d'aventure, ils parlent français, on ne les comprend guère mieux... Mais où sont Voltaire et Molière ? » (*Tel Quel*, 15 juillet 1947.)

« Les Surréalistes n'en apportent pas moins leur caution à une entreprise de désagrégation morale si pernicieuse pour notre jeunesse sans défense (sic) et si dangereuse pour le prestige de la France à l'étranger. » (*Carrefour*, 30 décembre 1959.)

« Mystère puéril » que de jeunes vieillards proposent aux hommes de notre temps avides d'absolu et de pureté. Exemples : les résistants de 1940-44, le réveil nationaliste en Afrique et en Asie (?), la vocation des jeunes pour les entreprises héroïques, les ascensions himalayennes, l'exploration des gouffres... » (J.-P. Crespelle, *Journal du Dimanche*, 27 décembre 1959.)

6° UN MORT PAS COMME LES AUTRES

L'Exposition actuelle est la troisième qui se tient à Paris. Au cours des deux précédentes il semble que nous l'ayons échappé belle. L'état posthume nous a été d'office attribué en même temps que l'agonie, la sénilité, le trépas, l'intérim spectral. Vingt ans de variations sur une seule image donneraient le vertige à une éternité de beaux esprits désincarnés.

« Surréalisme bien mort. Faire-part suit. » (*Vendémiaire*, 26 janvier 1938). « Surréalisme pas encore mort. » (*Toute l'édition*, 22 janvier 1938). « L'agonie des surréalistes. » (*Le Voltaire*, 29 janvier 1938). « Faillite du Surréalisme. » (*Temps Présent*, n° 13). « Les adieux du Surréalisme. » (*La Revue hebdomadaire*, 26 février 1938). « Les Surréalistes ne sont pas morts, ils n'en valent guère mieux. » (*Le Phare de Nantes*, 22 janvier 1938). « L'agonie inéluctable de ce monde de fantômes. » (*L'Echo d'Oran*, 30 janvier 1938). « Les fantômes du Surréalisme. » (B. Dorival, *Les Nouvelles littéraires*, 7 juillet 1947). « Ce n'est plus qu'un fantôme. » (A. Bellechasse, *Carrefour*, 30 décembre 1959). « On le croyait mort, il n'est que moribond. » (René Dazy, *Libération*, 19 décembre 1959). « Le Surréalisme n'est donc pas mort, mais ses monstres ont rentré leurs griffes. » (R. Cogniat, *Le Figaro*, 1959).

Manifestant d'une recherche moins essoufflée :

« Vieilles histoires, vieilles chansons. Bref, morne représentation ! Funambulisme déjà vu, déjà su, cousu de malice et teinté d'une perversité assez sordide, marché aux puces pour un des Esseintes archiblasé ! » (A. Villeboeuf, *Gringoire*, 28 janvier 1938.)

« Tout au plus une ressuçée de vieux trucs, usés pour avoir trop servi ; une vieille histoire, toujours la même, pour la millième fois rabâchée ; un parti-pris d'épate, n'épatant plus personne, un non-conformisme systématique, le pire des conformismes. » (Marie-Louise Barron, *Les Lettres françaises*, 18 juillet 1947.)

« ...Une pornographie assez vulgaire, selon une mise en scène minutieuse qui tient du Grand-Guignol et de la maison close. Le nouveau Vampire surréaliste, dernier fruit d'une famille féconde en mort-nés,

essaie en vain de prendre les apparences de Sade : il ne reste qu'un pantin démuné de tout pouvoir d'évocation », expectore délicatement dans la *Nouvelle Revue Française* (1^{er} février 1960), un M. Jean Revol, qui deviendra adulte, n'en doutons pas, dans l'atmosphère si tonique des fleurs de Tarbes.

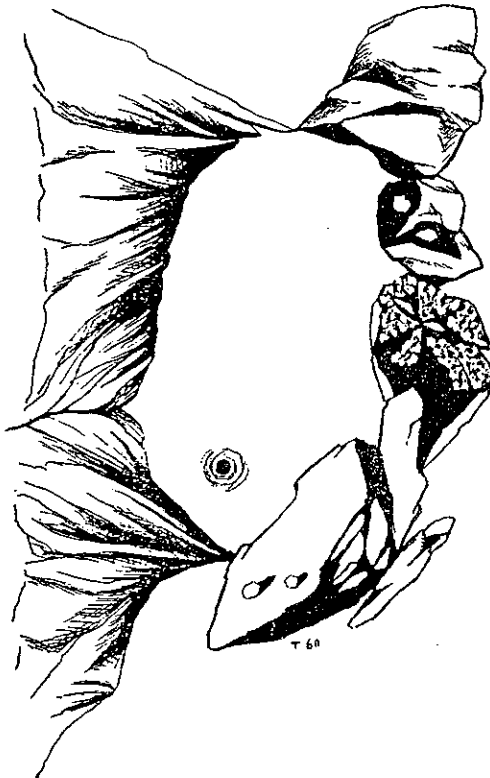
L'accusation de puérilité avoisine celle de gâtisme sans que le « trop de jeunes gens » contredise le « pas de jeunes gens ». Les générations du Surréalisme ont toujours plongé dans la plus profonde confusion ceux qui assignent un âge limite à la révolte.

« Les vieux enfants terribles. » (*Paris-Midi*, 22 janvier 1938). « Les Surréalistes quadragénaires n'ont pas la jeunesse avec eux. » (*La Semaine de Paris*, 28 janvier 1938). « J'espère que l'audience des surréalistes comprendra très peu de jeunes gens. » (A.-M. Petitjean, *Nouvelle Revue Française*, février 1938). « On les retrouve dans cette Galerie terriblement vieilliss... » (*Vendémiaire*, 26 janvier 1938). « Le Surréalisme a été violemment combattu et aujourd'hui il est relégué par les jeunes générations. » (*Preuves*, février 1938). « De sages jeunes gens... des collégiens... » (J.-F. Chabrun, *L'Express*, 23 décembre 1959).

Cette valse hésitation du chroniqueur entre l'enfantillage et la sénilité exprime son lugubre désarroi face à une entreprise qui du même coup se dégage du temps. La critique, lorsqu'elle tâtonne, tombe naïvement sur de faux numéros : ainsi Mme Yvonne Hagen, déjà citée, et qui, à vue de nez, range le jeune Jean Benoît parmi les « gloires passées » du Surréalisme (5). Faute d'encadrer ce dernier dans l'une de ces « périodes » qui forment l'ossature des manuels scolaires, la presse se voit réduite à annoncer avec de moins en moins de conviction les mêmes à-peu-près et les mêmes formules échangées comme autant de cartes de visite, à se servir elle-même de carburant. Cette obstination dans le rassenassement déborde, à coup sûr, les impératifs extra-intellectuels de la critique. La « crétinisation » (6) en progression géométrique qu'elle assume sans se lasser, malgré la pauvreté de ses moyens, révèle son intention secrète, pour ne pas dire sa destinée.

A cette date, nous nous sentons comblés.

LE MOUVEMENT SURREALISTE.



(1) *Nouvelles littéraires* (24 déc. 1959) ; *Tribune de Lausanne* (20 déc. 1959) ; *Arts* (23 déc. 1959) ; *L'Observateur* (17 déc. 1959) ; *Le Figaro littéraire* (19 déc. 1959).

(2) Le 27 novembre 1956, M. Chabrun écrit à Benjamin Péret, à propos de *l'Anthologie de l'Amour sublime* : « Sa lecture m'a une fois encore convaincu du fait que les lignes constantes, profondes, réelles, qui permettent d'apprécier la qualité d'un homme (comme Breton ou toi par exemple) adhèrent toujours à l'idée qu'il se fait de l'Amour. » Le 28 décembre 1956, dans *L'Express*, il accuse les surréalistes de souffrir d'un « complexe de persécution » touchant à la maladie mentale : « Benjamin Péret par exemple, croit fermement que s'il n'a pu, pour sa part, accéder à l'Amour Sublime, c'est la faute de la seule société et non la sienne. » (Cf. *Le Surréalisme même*, n° 2.)

(3) Un autre probablement.

(4) « Il suffira d'avoir signalé à l'attention publique le grave danger que M. Waldemar George fait courir à la santé pour que les gens évitent de le rencontrer, de le toucher, d'être frôlés par lui, de marcher sur son ombre, ou d'avoir les oreilles souillées par ses paroles. » (Cf. *La Révolution Surréaliste*, n° 7.)

(5) « Heureusement les gloires passées sont nombreuses et comprennent le Nu de Miró, la fantaisie panoplie cérémonielle de Jean Benoît... » (*New York Herald Tribune*, 22 décembre 1959.)

(6) « Je veux au moins que le lecteur en dentil puisse se dire : il faut lui rendre justice. Il n'a beaucoup crétinisé. » (*Maldoror*, Chant VI.)

Rectificatif

Plusieurs erreurs déparent le Catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme : signalons que p. 82, il faut rétablir Georgin dans la citation d'Apollinaire. Le « Lexique Succinct de l'Erotisme » compte parmi ses collaborateurs Nora Métrani, dont les initiales suivent certains articles mais dont le nom a été omis sur la liste de tête. Dans ce même Lexique, deux lignes de l'article Seins (première colonne) sont à rétablir dans la troisième colonne, à la page suivante (« ...la caisse de la main sur le sexe de la femme »). Les clichés de Granell et de Kolimowski ont été reproduits à l'envers. Enfin M. François Dufrène nous pris de préciser qu'il n'a pris aucune part à la sonorisation de la Galerie Cordier.

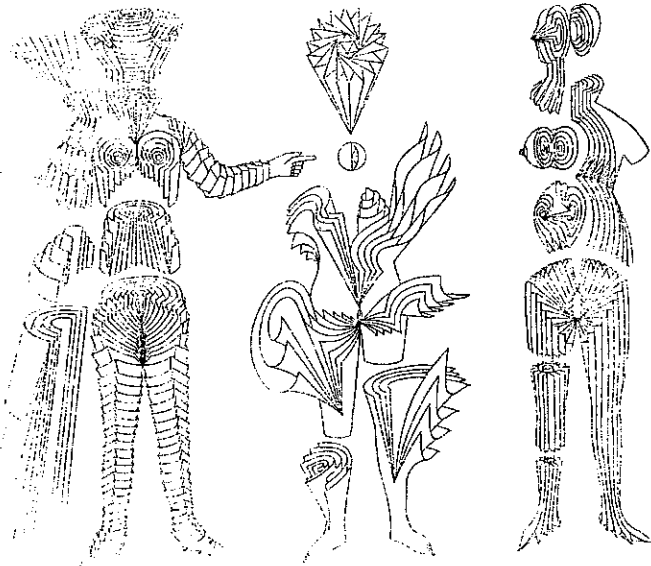
MIROIRS VOILÉS

*Les yeux sont des témoins
plus fidèles que les oreilles.*
Héraclite d'Ephèse.

L'ouverture de la VIII^e Exposition Internationale du Surréalisme coïncide, par un hasard non prémédité, avec la publication d'une Histoire de la Peinture Surréaliste, de Marcel Jean et Arpad Mezei, aux Éditions du Seuil. Est-ce là une confirmation, ou un démenti ? En réalité, l'une et l'autre.

Confirmation éclatante, tout d'abord, de l'importance du Surréalisme dans le développement de l'art du XX^e siècle. Malgré les scrupules d'André Breton à user de l'expression « peinture surréaliste » — en regard, principalement, aux justifications d'ordre esthétique ou technique des « ismes » picturaux — un tel ouvrage en consacre désormais l'emploi, en même temps qu'il impose l'étendue et le sens d'une telle notion. De plus, il devient évident que le Surréalisme s'est accompli dans la peinture (et par la peinture) autant que dans la poésie et la pensée révolutionnaire. Enfin, l'existence de cette étude frappe d'insanité et de ridicule l'argument de médiocrité plastique invoqué contre une entreprise dont les chefs de file s'appellent, entre autres, Duchamp, Miro, Matta...

Nous ne nous attendrions pas outre mesure sur la longue gestation de ce bel ouvrage qui paraît, cependant, illustré d'une façon assez désordonnée ; le choix des documents, parfois, a quelque chose d'étriqué, et qui gêne. Mais la disposition même des chapitres donne une impression de morcellement : on a entre les mains la plupart des pièces constitutives du collier, mais le fil manque. Que Miro et Chirico relèvent également du Surréalisme, par exemple, la constatation n'y suffit pas, un essai d'explication serait indispensable. Sinon on ne voit pas pourquoi tant de peintres de talent — et ceux-ci, non ceux-là — sont venus au Surréalisme. Que le Surréalisme soit accueillant, c'est un fait, mais qu'il ne reste grand ouvert qu'à ce dans quoi il se reconnaît s'avère non moins. Et les descriptions, les souvenirs, les commentaires parfois brillants — on y devine les intuitions ingénieuses de Mezei — ne compensent pas l'ombre laissée par les auteurs sur l'impulsion motrice, sous-estimée tout au long de l'ouvrage : l'automatisme. D'où une interprétation purement « mécaniste » des procédés mis en œuvre et le silence gardé sur les artistes dont l'apport est irréductible à une analyse de ce genre.



Jean Benoit.

Un caprice injustifiable limite les « origines » de la peinture surréaliste à l'impressionnisme, alors que le symbolisme est à peine mis à contribution. Pour se vouloir moderne, le Surréalisme n'en a pas moins reconnu dans le passé, très loin quelquefois, des préoccupations proches des siennes : de Bosch à Gauguin en passant par Füssli, quelques jalons capitaux demandaient à être relevés. Déterminant, le rôle joué par les objets primitifs, surtout océaniques et américains, dans la prise de conscience d'une nouvelle possibilité d'expression artistique n'a pas été mis en valeur, non plus que l'exemple « idéal » fourni par les peintres médianimiques ou les aliénés : Crépín, Wölfli, Aloyse. Si Seurat et le Futurisme sont judicieusement analysés, Henri Rousseau, une fois de plus, est considéré de la manière la plus sommaire. Sans nous arrêter à de menues erreurs de dates, remarquons que L'Usine Horta del Ebro de Picasso, choisi comme type de peinture cubiste, ne montre absolument pas de projection « sur un seul plan » des « diverses faces de l'objet », pour la bonne raison qu'il appartient au prologue cézannien du cubisme ; — que Edtaonist n'est pas un « mot inventé et qui ne signifie absolument rien », mais bien un produit de l'enchevêtrement des mots « Danseuse-Etoile » désignant une personne rencontrée sur un transatlantique ; — que le prétendu « bison alchimique » de la couverture du Surréalisme A.S.D.L.R. ne désigne

en rien le mercure philosophal, « figure empruntée à une édition ancienne des œuvres de Nicolas Flamel » (!) mais consiste en la superposition, de la main d'André Breton, des symboles astrologiques de Saturne et d'Uranus (une érudition assez fate donne ici sa mesure). Les préférences personnelles des auteurs s'accusent lorsqu'ils intitulent un chapitre : « Où l'on voit l'exactitude devenir un des traits dominants de la peinture surréaliste », ce qu'ils démontrent d'autant plus aisément qu'ils minimisent l'importance de toutes les œuvres qui ne cadrent pas avec leurs affirmations.

En effet, un singulier parti-pris transparait dans la plus ou moins grande part faite aux artistes étudiés. Paalen et Gorky, dont le rôle et l'influence ont été parfois déterminants, sont l'objet de quelques lignes dédaigneuses et il ne leur est accordé qu'une seule reproduction. Plus arbitrairement encore Oelze et Toyen n'ont droit à aucune — alors que Marcel Jean lui-même, ô modestie, se contente de quatre (dont un témoin objectif se passerait). Herold, Bollmer, Calder, Meret Oppenheim et Mesens (ce dernier pourtant souvent mis à contribution pour le texte) bénéficient d'une seule reproduction, contre huit (dont une en couleurs) pour le seul Dominguez, et trois pour Kay Sage, tout au plus surréaliste par alliance. Il ne s'agit pas uniquement de sympathies particulières : sont igno-

rés ou escamotés tous ceux qui ont continué à apporter au Surréalisme leur contribution au cours des dernières années. C'est ainsi que Hantai et Svanberg peuvent être passés sous silence. N'est-il pas normal d'ailleurs qu'un historien se trouve condamné à perdre contact avec le présent ? Sans parler de Fernandez, Hayter, Heisler, Granell, Maria, Riopelle, Bjoerke-Petersen, Okamoto, Remedios, Onslow-Ford... que n'évoque aucune reproduction.

D'une agressivité soigneusement contenue, cette œuvre n'en manifeste pas moins la rancune de Marcel Jean à l'égard d'un mouvement qui s'obstine à survivre à son départ, dont il se garde de nous dire qu'il prit pour lui la forme d'une mise hors course. Tel quel, malgré ses vices constitutifs, résultant de la position fautive de son auteur, ce livre est un hommage autrement précieux pour le Surréalisme que n'ont pu être longtemps les activités « orthodoxes » de Marcel Jean dans le domaine plastique. Le Surréalisme a vérifié que les départs les moins remédiables se sont vus un jour compensés. C'est ce que les exclus supportent le plus mal, chacun croyant un instant emporter le « vrai » Surréalisme avec lui. Mais l'expérience a prouvé aussi que chacun de ses participants avait donné au mouvement le meilleur de lui-même. Le Surréalisme ne s'altère que de ce qui survit.

José PIERRE.

**ANNEXE III. D/ PHOTOGRAPHIES D'ÉPOQUE PRÉSENTANT
JOHNS ENTOURÉ D'ARTISTES FRANÇAIS**



Accrochage de l'exposition Niki de Saint-Phalle à la galerie J, Paris, 1961.
De gauche à droite : Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Jasper Johns.



Niki de Saint-Phalle, Jasper Johns, Kichka et Daniel Spoerri à l'entrée de la galerie J, le jour du vernissage de l'exposition Niki de Saint-Phalle, juin 1961.



1.



2.



3.



4.



5.

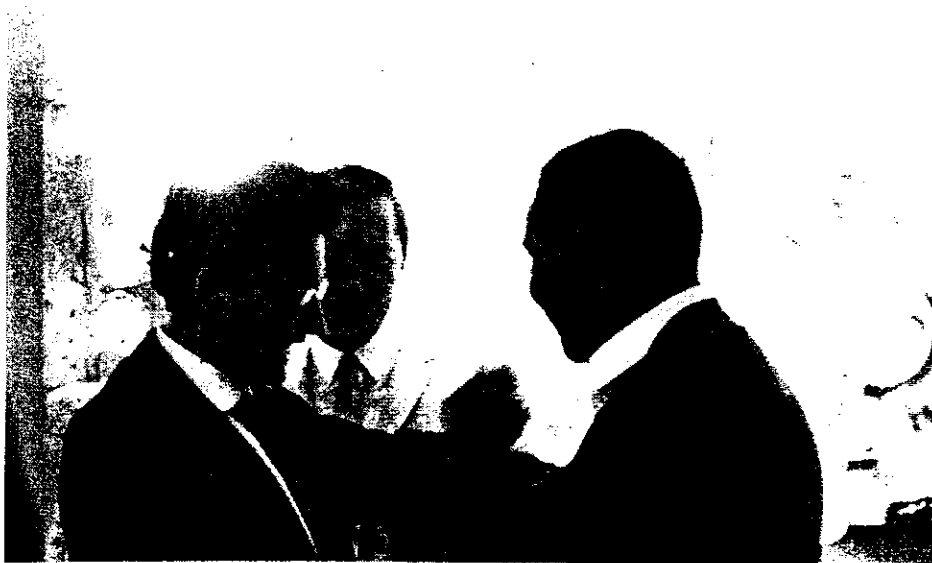


6.



7.

Visiteurs tirant à l'exposition *Feu à volonté*. 1. Niki de Saint-Phalle. 2. Yves Klein. 3. Iris Clert. 4. Visiteuse, à côté d'elle Jean Fautrier (deuxième en partant de la gauche). 5. Robert Rauchenberg et Leo Castelli. 6. Visiteur, Frank Stella regardant le tir. 7. Jasper Johns tirant, sous l'œil de Frank Stella.



Pierre Restany, Jasper Johns et Yves Klein lors de l'exposition *Feu à volonté*, galerie J, Paris, juin 1961.



Dîner à la Coupole après le vernissage : de gauche à droite, Jasper Johns, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Gérard Deschamps, Jean Fautrier ; de droite à gauche, Leo Castelli, Elizabeth Rubin, Robert Rauschenberg.



A un autre moment de la soirée : à gauche, on remarque Yves Klein, debout.



De gauche à droite, Frank O'Hara, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Clarisse Rivers (?), Jasper Johns, à la résidence de Larry Rivers à Long Island, près de New York, ca. 1965.



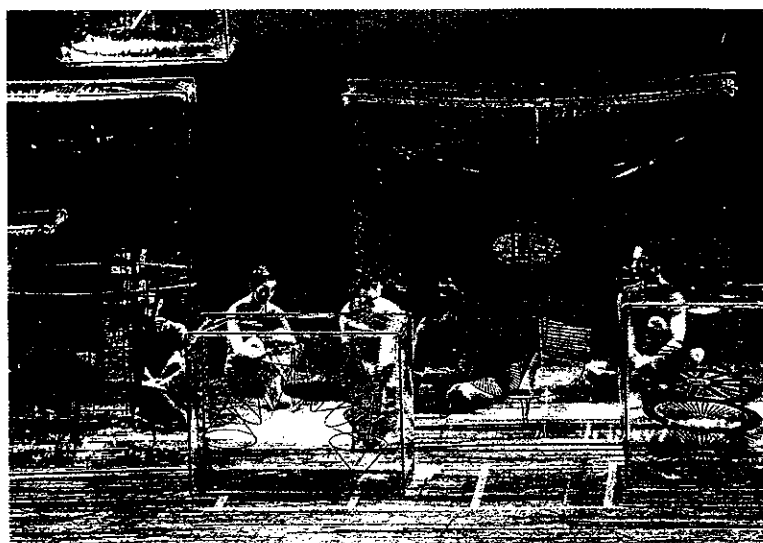
Jasper Johns et Samuel Beckett, à Paris, en 1974. (photographie de Robert Doisneau)

ANNEXE III. E/ ŒUVRE DE JOHNS EN HOMMAGE A
DUCHAMP : DÉCOR DE *WALKAROUND TIME* (1968)



Jasper Johns travaillant au décor de *Walkaround Time*, performance créée par Merce Cunningham, 1968.

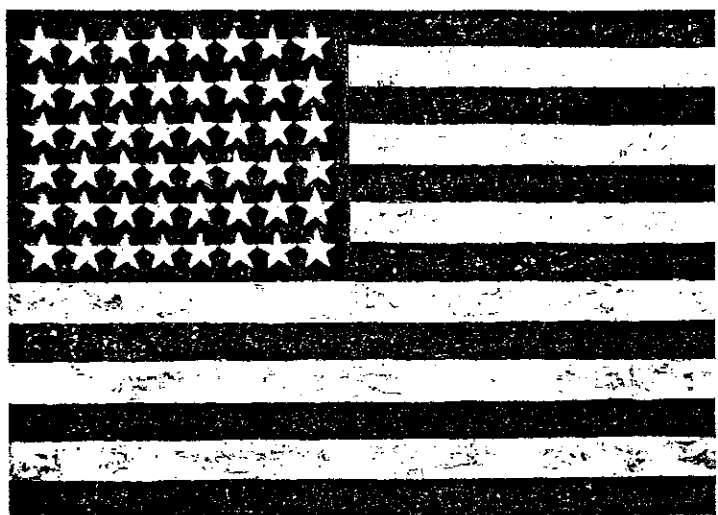
Vue de la représentation de *Walkaround Time* par la Merce Cunningham Dance Company à Buffalo, N.Y., 1968. Décor et costumes de Jasper Johns.



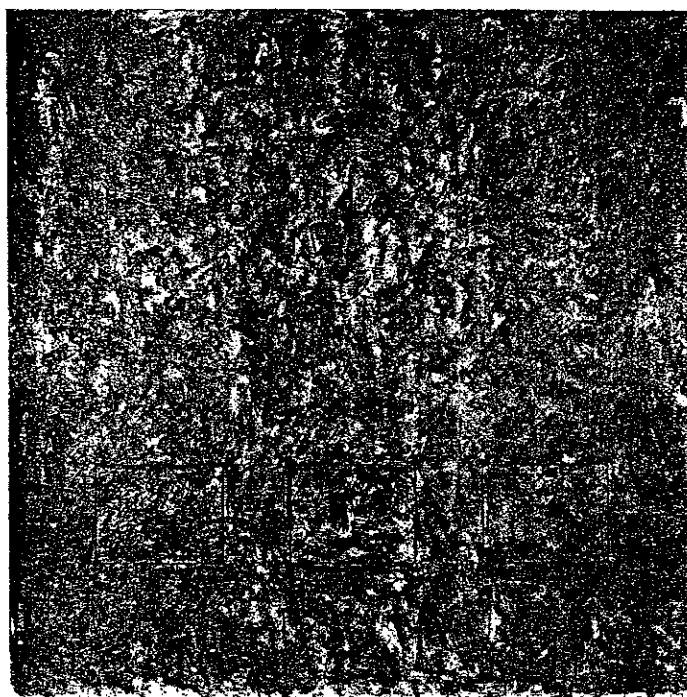
ANNEXE IV. TABLE D'ILLUSTRATIONS

ANNEXE IV. A/ RECONSTITUTION DES TROIS PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES DE JOHNS A PARIS (1959, 1961 ET 1962)

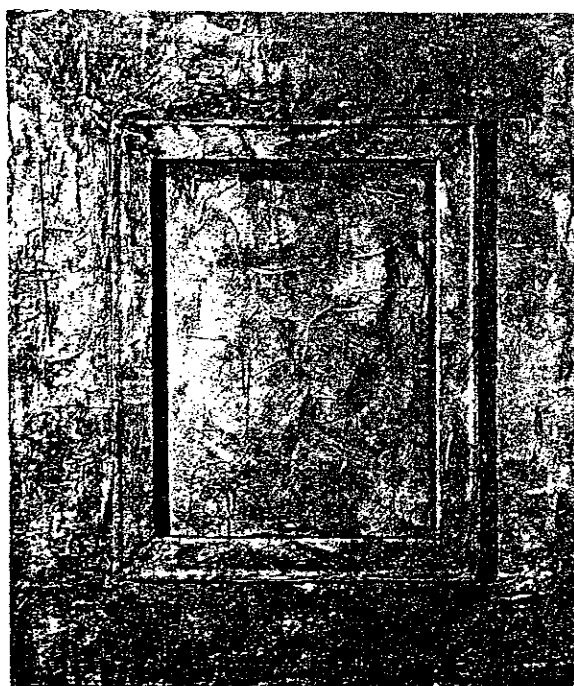
Exposition à la galerie Jean Larcade en janvier-mars 1959



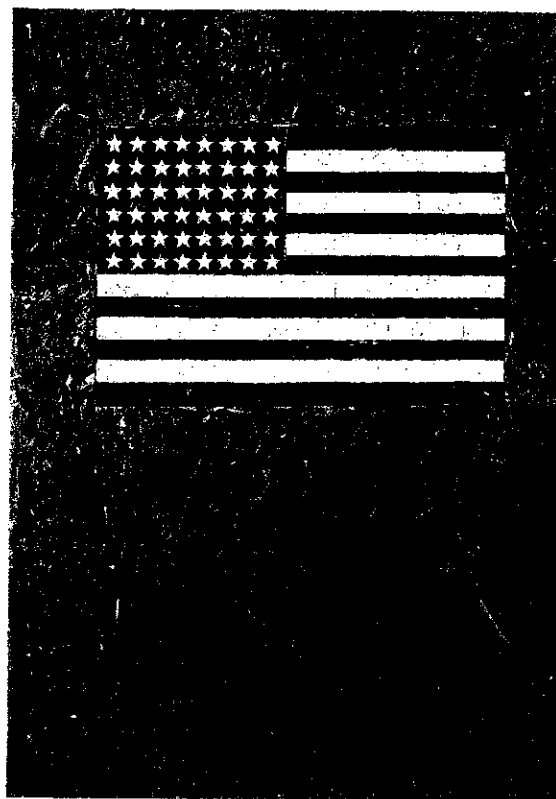
Flag, 1954-55
 encaustique, huile et collage sur tissu monté sur contreplaqué
 (trois panneaux)
 107,3 x 154 cm
 The Museum of Modern Art, New York.
 Don de Philip Johnson en l'honneur de Alfred H. Barr, Jr.



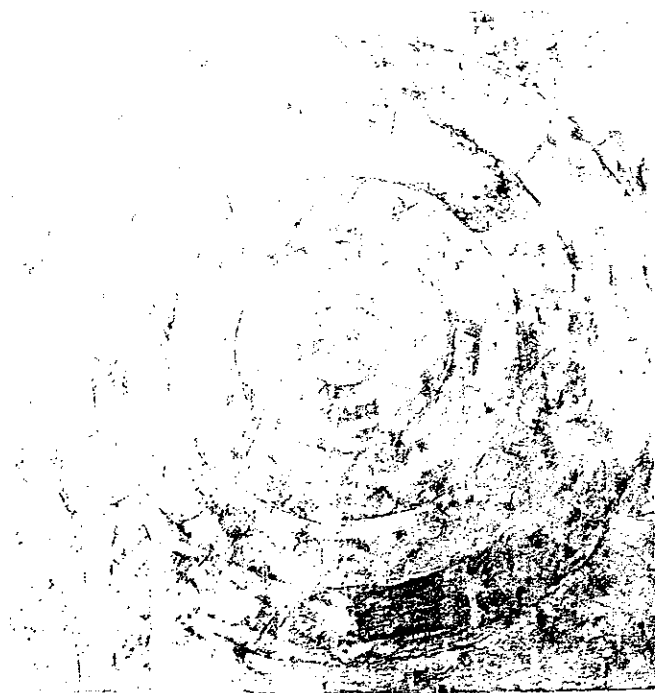
Gray Rectangles, 1957
 encaustique sur toile
 152,4 x 152,4 cm
 Collection Mr. et Mrs. Barney Ebsworth



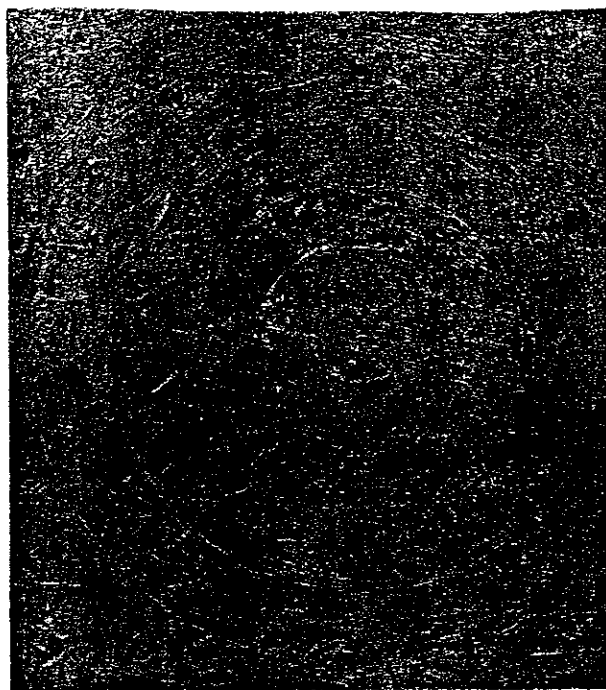
Canvas, 1956
 encaustique et collage sur bois et toile
 76,3 x 63,5 cm
 Collection de l'artiste



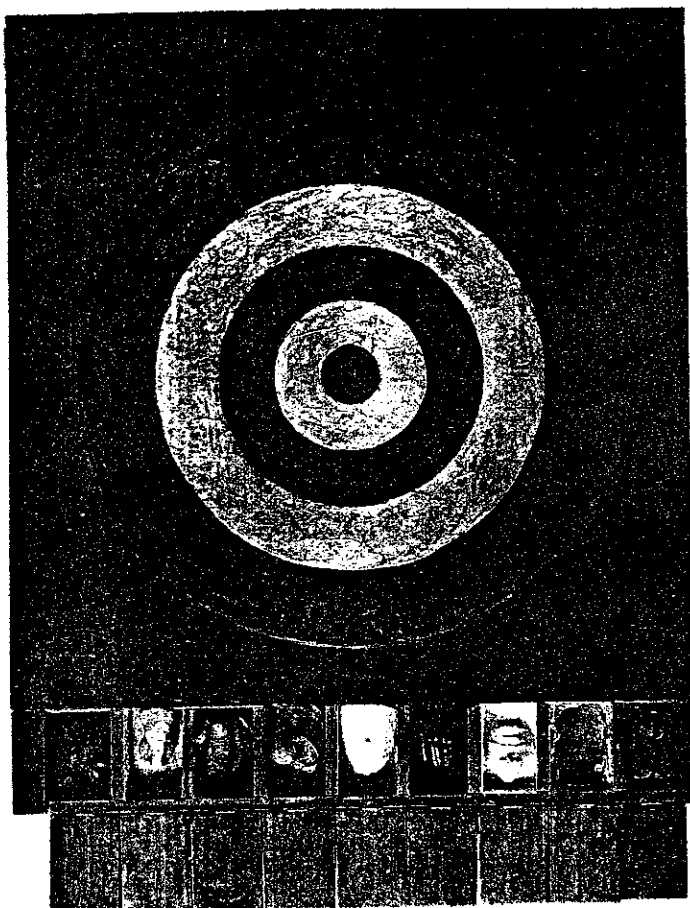
Flag on Orange Field, 1957
 encaustique sur toile
 167,6 x 124,5 cm
 Museum Ludwig, Donation Ludwig, Cologne



White Target, 1958 (HYPOTHÈSE)
 encaustique et collage sur toile
 105,7 x 105,7 cm
 Collection privée



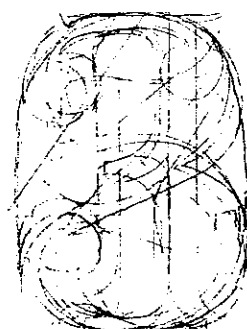
Green Target, 1955 (HYPOTHÈSE)
 encaustique sur papier journal et tissu sur toile
 152,4 x 152,4 cm
 The Museum of Modern Art, New York
 Fonds Richard S. Zeisler



Target with Plaster Casts, 1955
 encaustique et collage sur toile avec objets
 129,5 x 111,8 x 8,8 cm
 Collection David Geffen, Los Angeles

White Numbers, 1958
 encaustique sur toile
 71,1 x 55,8 cm
 Collection Mildred et Herbert Lee

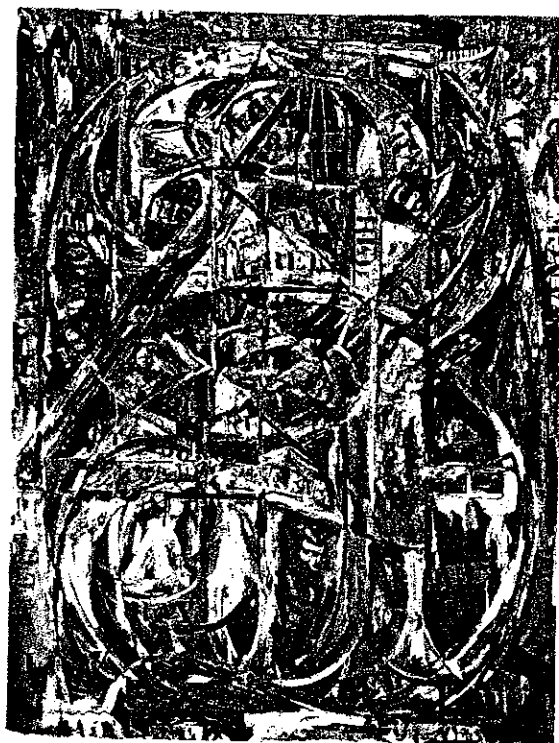
0 through 9, 1960 (HYPOTHÈSE)
 charbon de bois sur papier
 73,3 x 58,1 cm
 Collection de l'artiste



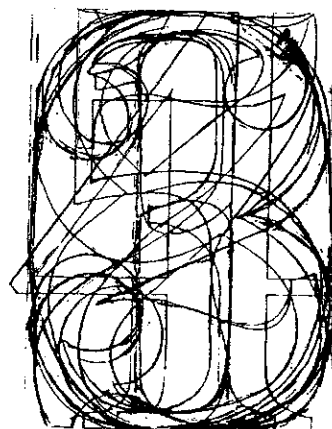
Exposition à la galerie Rive Droite (Jean Larcade) en juin-juillet 1961



O through 9, 1960
 huile sur toile
 182,8 x 137,1 cm
 Collection The Fukuoka City Bank, Ltd.



O through 9, 1961
 huile sur toile
 137 x 105 cm
 Gallery Leo Castelli, New York



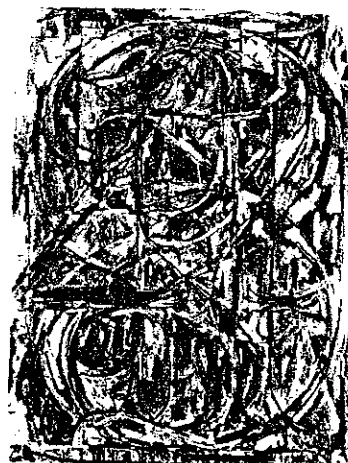
O through 9, 1960
 charbon de bois sur papier
 73,6 x 58,4 cm
 Collection de l'artiste



O through 9, 1961
 charbon de bois et pastel sur papier
 137,5 x 105,7 cm
 Collection David Geffen, Los Angeles



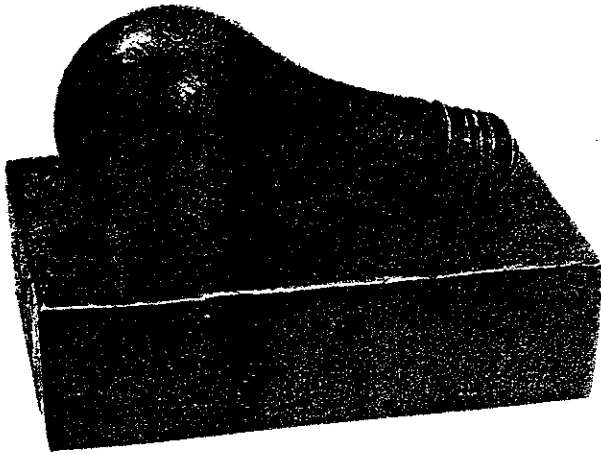
O through 9, 1961
 huile et charbon de bois sur papier
 154,3 x 143,1 cm
 Hightower Museum and Sculpture Garden
 Smithsonian Institution, Washington D.C.



O through 9, 1961
 huile sur toile
 137,1 x 114,3 cm
 Tate Gallery, Londres



Painted Bronze (Ballantine), 1960
 huile sur bronze
 l'ensemble : 14 x 20,3 x 12 cm ;
 deux boîtes : chacune 12 x 6,8 cm de diamètre ;
 la base : 2 x 20,3 x 12 cm
 Museum Ludwig, Donation Ludwig, Cologne



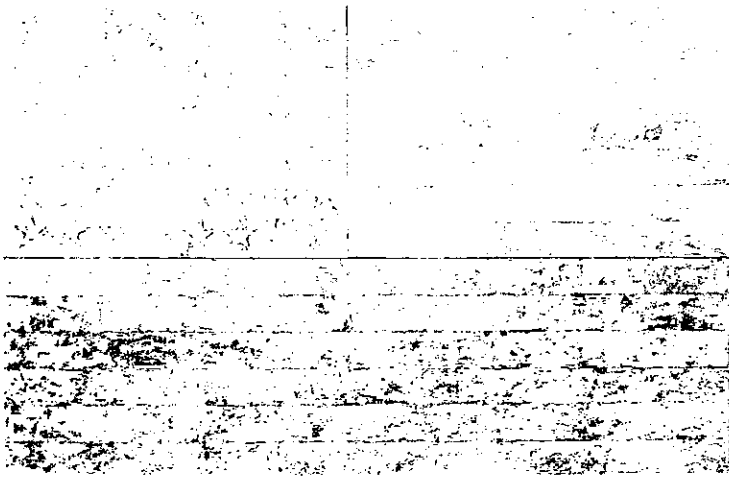
Light Bulb, 1960
 bronze
 10,8 x 15,2 x 10,2 cm
 Collection Irving Blum, New York



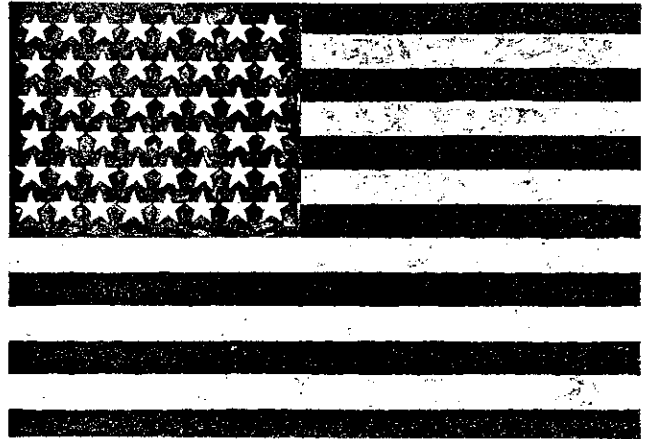
Painted Bronze (Savarin), 1960
 huile sur bronze
 34,3 x 20,3 cm
 Collection de l'artiste

Light Bulb, 1960
 bronze
 10,8 x 15,2 x 10,2 cm
 Collection de l'artiste

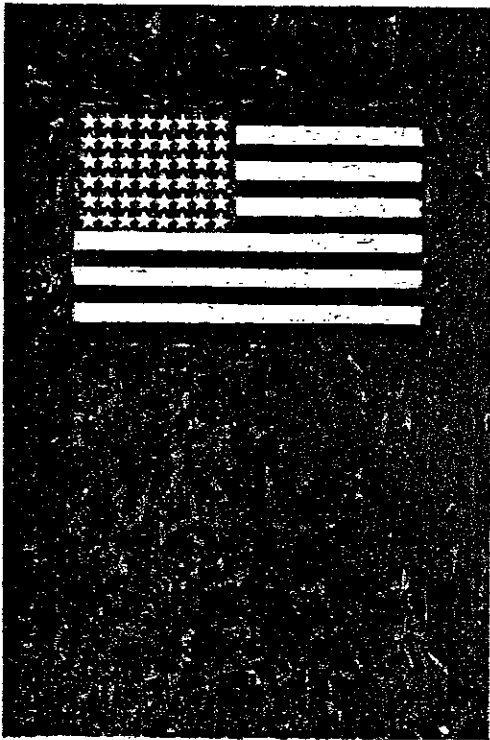
Exposition à la galerie Marcelle Dupuis (Ileana Sonnabend) en novembre-décembre 1962



White Flag, 1955
encaustique et collage sur toile (trois panneaux)
198,9 x 306,7 cm
Collection de l'artiste



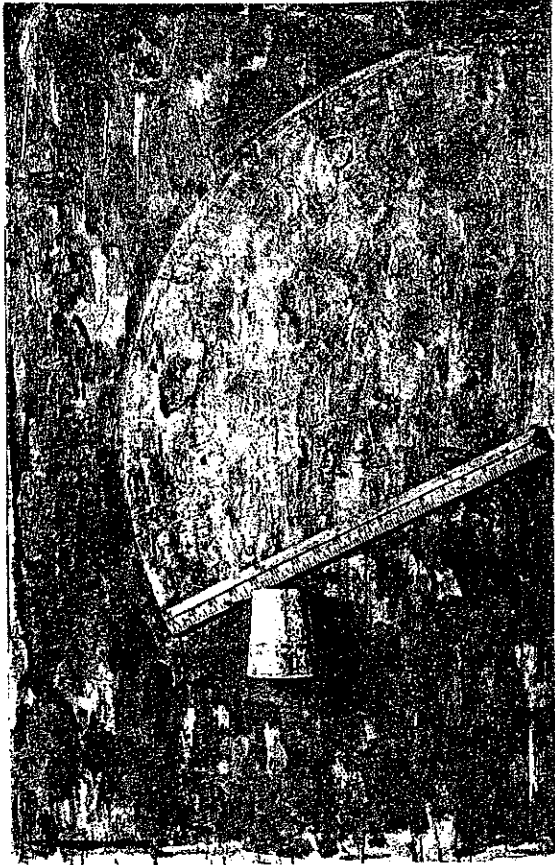
Flag, 1958
encaustique sur toile
105 x 155 cm
Collection Jean-Christophe Castelli, New York



Flag on Orange Field II, 1958
encaustique sur toile
137,1 x 92 cm
Collection privée



Jubilee, 1959
huile et collage sur toile
152,4 x 111,8 cm
Collection Michael et Judy Ovitiz, Los Angeles



Good Time Charley, 1961
 encaustique sur toile avec objets
 96,5 x 61 x 11,4 cm
 Collection peivée, Miami



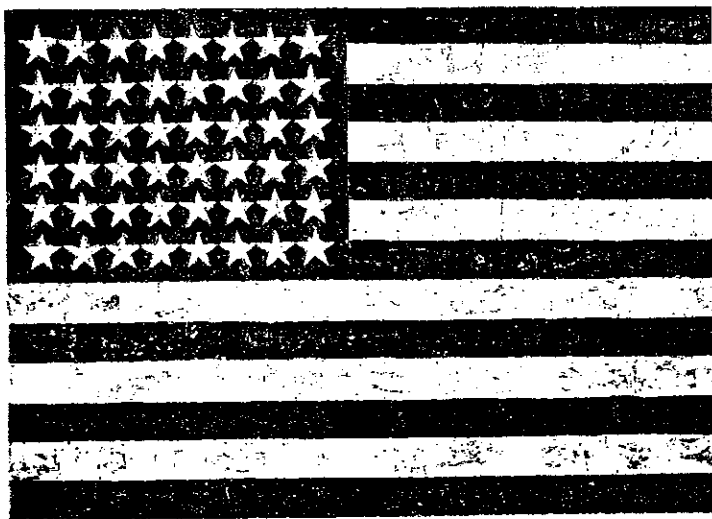
Painting with Ruler and « gray », 1960
 huile et collage sur toile avec objets
 81,3 x 81,3 cm
 Collection Joseph A. Helman



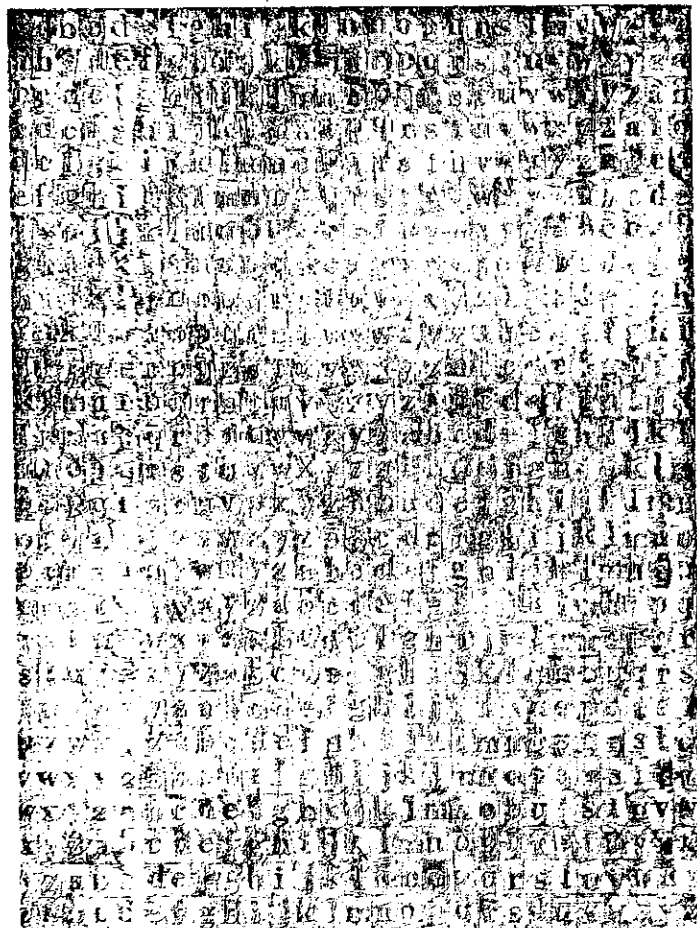
Device, 1961-62
 huile sur toile sur bois
 183 x 123,8 x 11,4 cm
 Dallas Museum of Art, don de The Art Museum League,
 Margaret J. et George V. Charlton, Mr. et Mrs. James B. Francis,
 Dr. and Mrs. Ralph Greenlee, Jr., Mr. et Mrs. James H.W. Jacks,
 Mr. and Mrs. Irvin L. Levy, Mrs. John W. O'Boyle, et Dr. Joanne Stroud
 en l'honneur de Mrs. Eugene Mc Dermott

ANNEXE IV. B/ ŒUVRES DE JOHNS PRÉSENTÉES DANS LES EXPOSITIONS COLLECTIVES LES PLUS REMARQUÉES (1958, 1959-60 ET 1961)

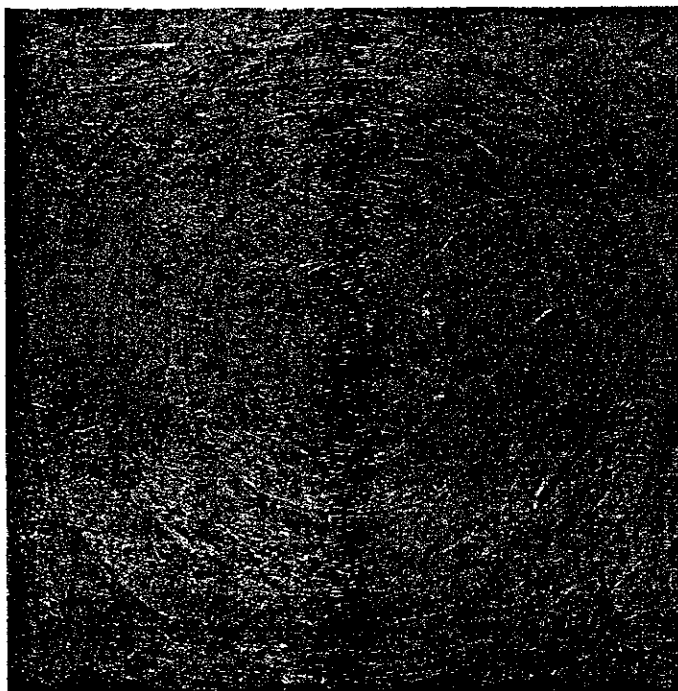
Biennale de Venise de 1958



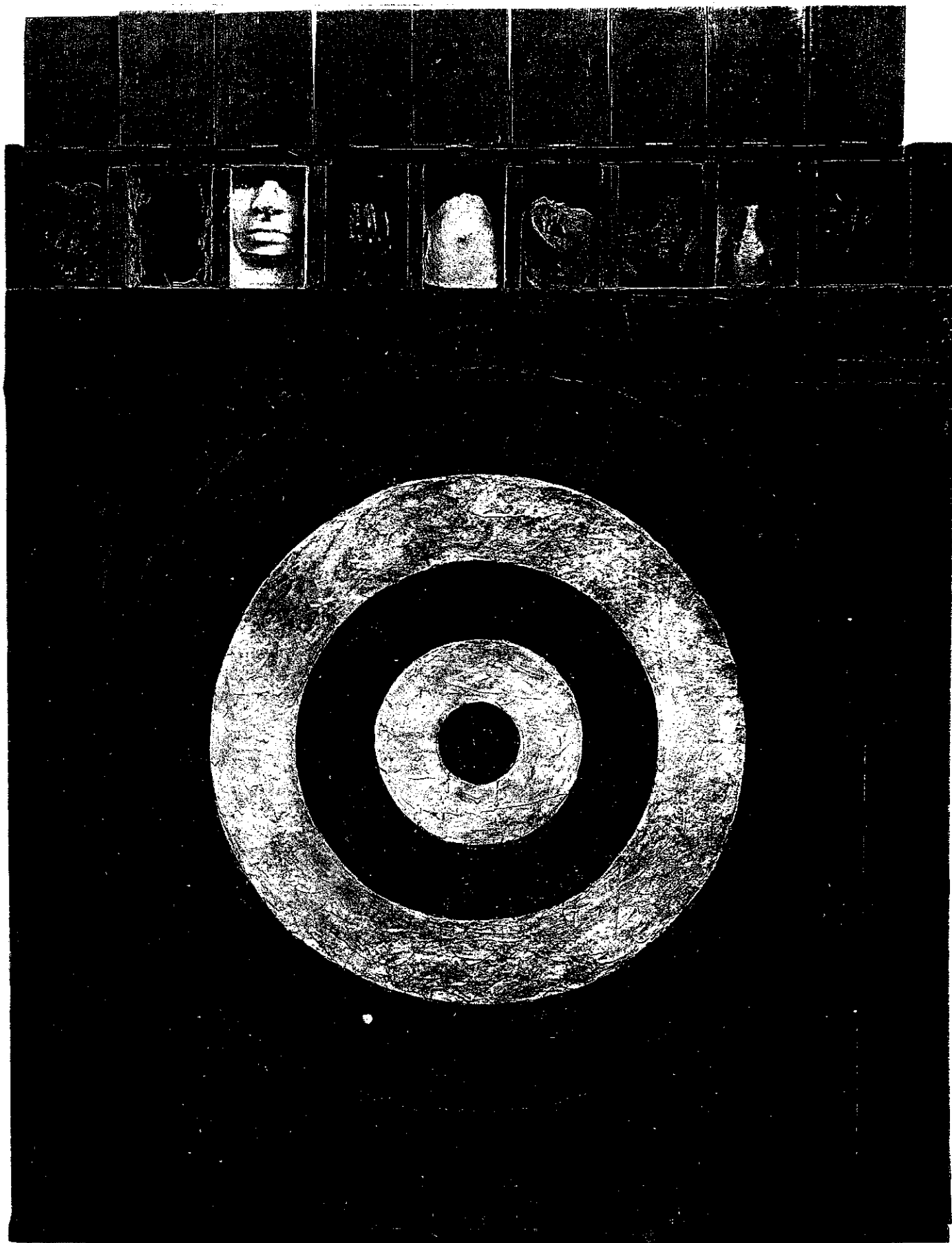
Flag, 1954-55
encaustique, huile et collage sur tissu monté sur contreplaqué (trois panneaux)
107,3 x 154 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Philip Johnson en l'honneur de Alfred H. Barr, Jr.



Gray Alphabets, 1956
cire d'abeille et huile sur papier journal et papier sur toile
166 x 123,8 cm
The Menil Collection, Houston

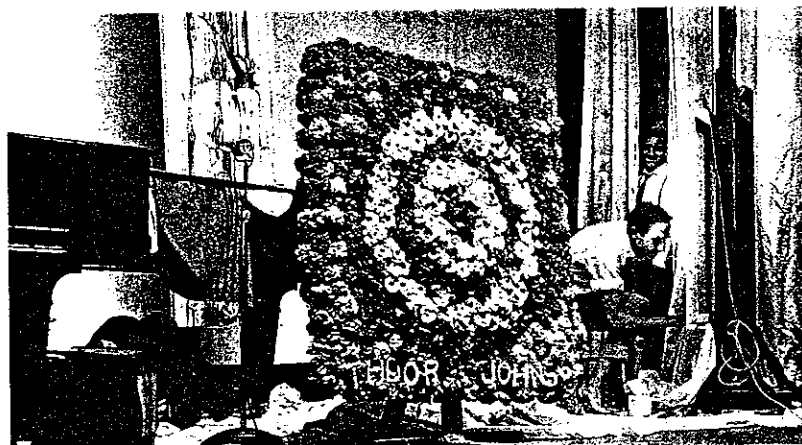


Green Target, 1955
encaustique sur papier journal et tissu sur toile
152,4 x 152,4 cm
The Museum of Modern Art, New York, Fonds Richard S. Zeisler

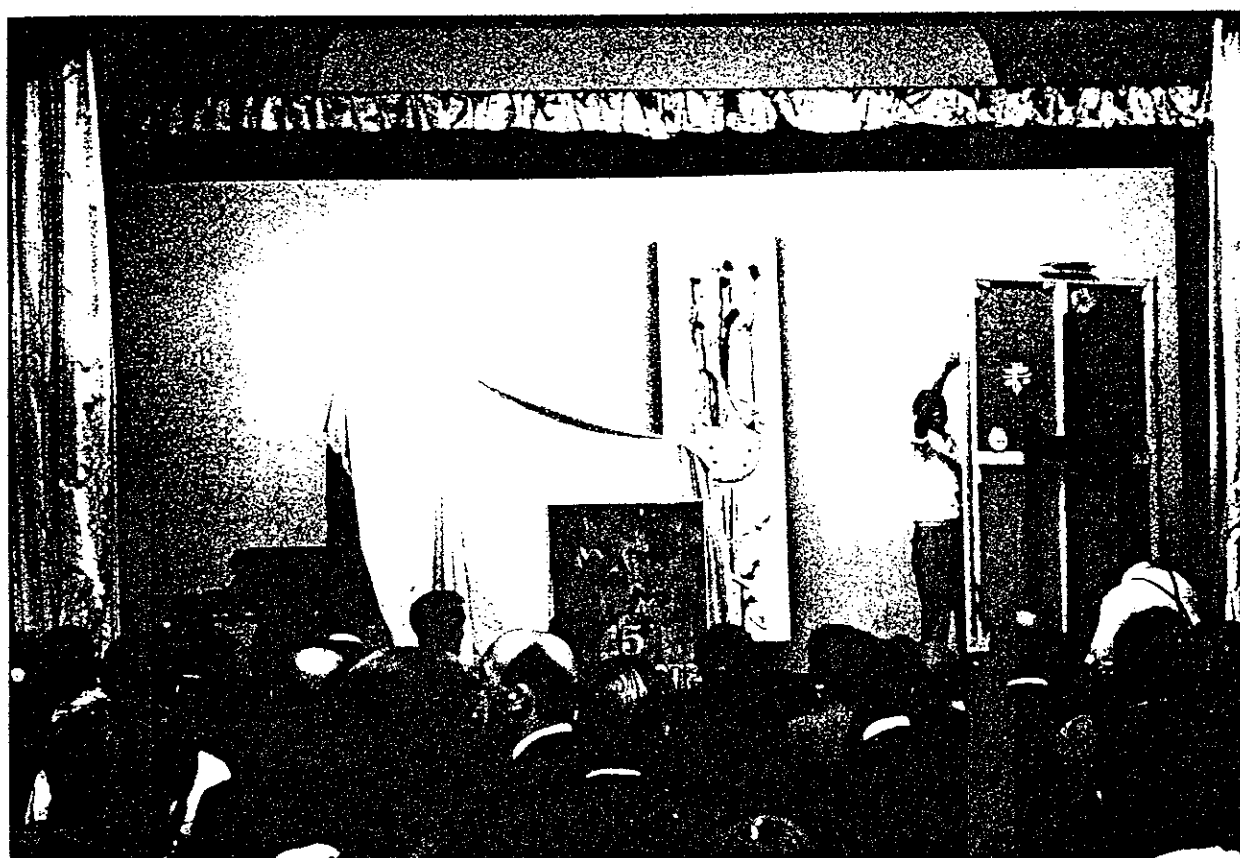


Target with Plaster Casts. 1955
encaustique et collage sur toile avec objets
129,5 x 111,8 x 8,8 cm
Collection David Geffen, Los Angeles

Concert-performance *Variations II*, réalisée par David Tudor, Robert Rauschenberg, Niki de Saint-Phalle et Jean Tinguely, avec des contributions de la part de Jasper Johns, au Théâtre de l'Ambassade des Etats-Unis, Paris, 20 juin 1961.



Cible de Jasper Johns faite avec des fleurs, et le *Tir* de Niki de Saint-Phalle. Jean Tinguely observe Robert Rauschenberg qui peint sur scène un tableau que le public ne voit pas.



Entr'acte de Jasper Johns au milieu de la scène, le *Tir* de Niki de Saint-Phalle apposé au mur du fond, et Robert Rauschenberg en train de peindre. Sur le devant à droite, le tireur d'élite et Jean Tinguely. David Tudor est au piano sous le drapeau.



Robert Rauschenberg caché derrière son tableau, et Niki de Saint-Phalle en arrière-plan, derrière le piano de David Tudor.



Machine-stripleuseuse à plumes de Jean Tinguely qui perd ses plumes au cours du spectacle. A l'arrière-plan, Niki de Saint-Phalle et, au piano, David Tudor.



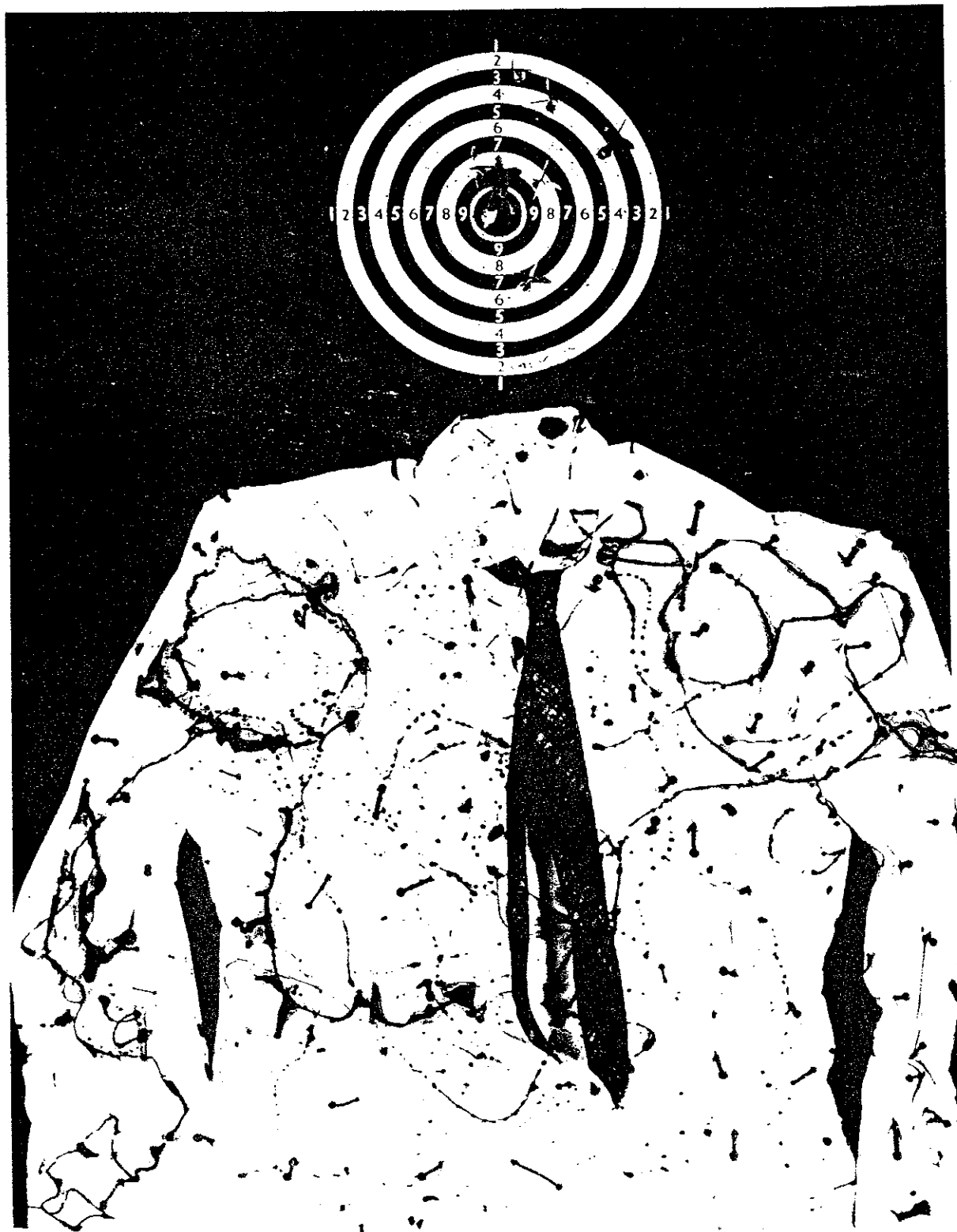
Robert Rauschenberg peignant *First Time Painting*, qui ne sera pas montré aux spectateurs.



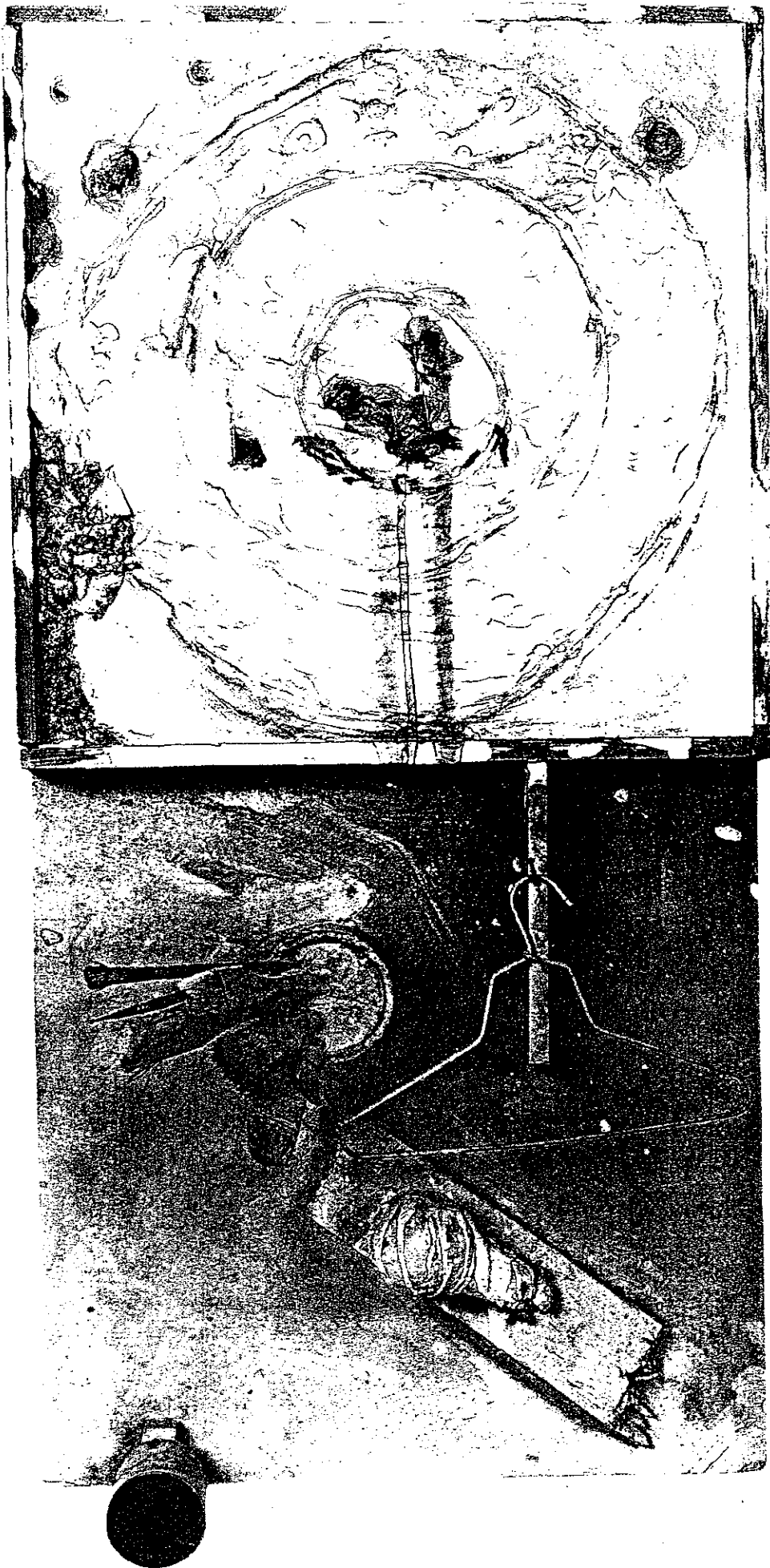
Niki de Saint-Phalle
Tir de l'Ambassade américaine, 1961
 245 x 66 x 22 cm
 JGM Galerie, Paris

ANNEXE IV. C/ ŒUVRES D'ARTISTES FRANÇAIS INSPIRÉES PAR JOHNS

Niki de Saint-Phalle

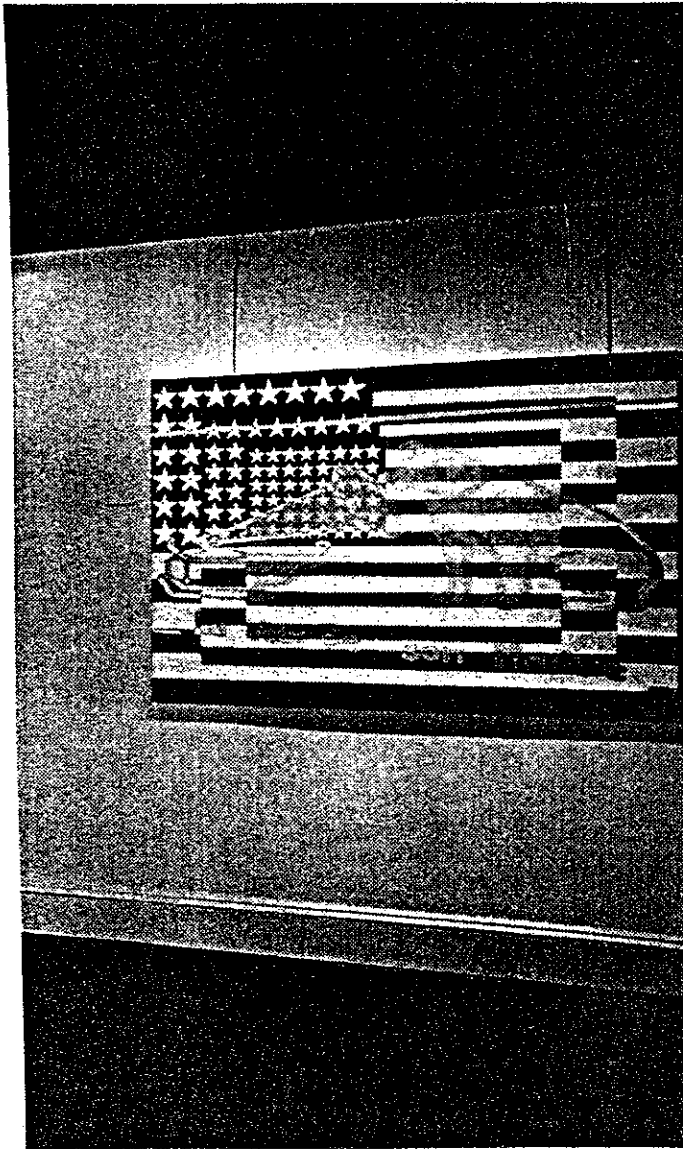


Niki de Saint-Phalle (HYPOTHÈSE)
Portrait of my Lover, 1961
72 x 55 x 7 cm



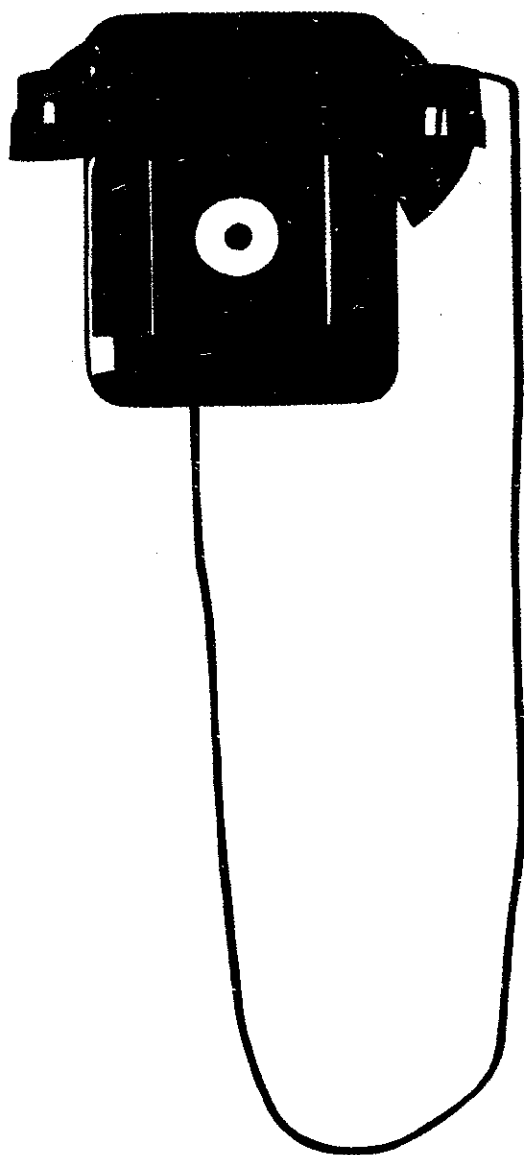
Niki de Saint-Phalle
Tir de Jasper Johns, 1961
117 x 59 x 26 cm

Alain Jacquet



Alain Jacquet
La voix de son maître, ca. 1962-63
(exposée à la Iolas Gallery, New York)

Peter Stämpfli



Inter, 1963
151 x 82 cm
Collection particulière, Paris

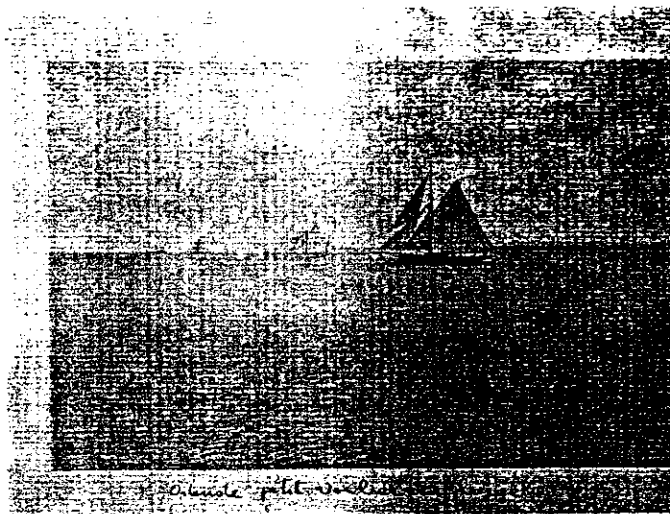
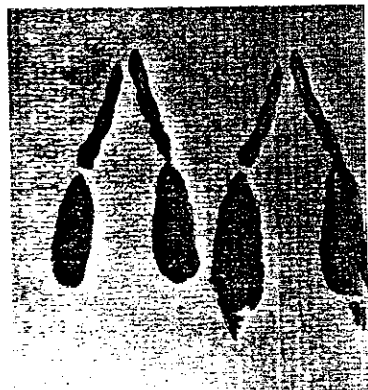
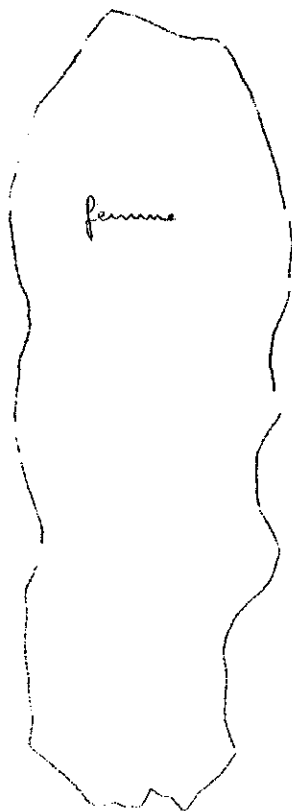
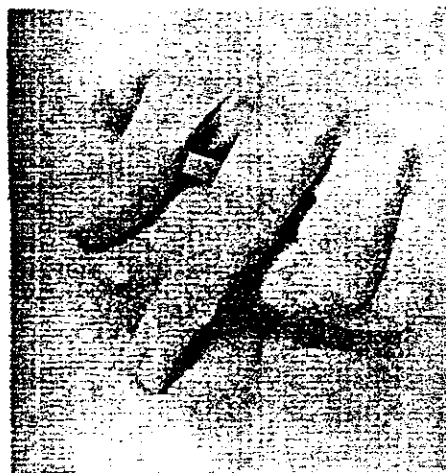
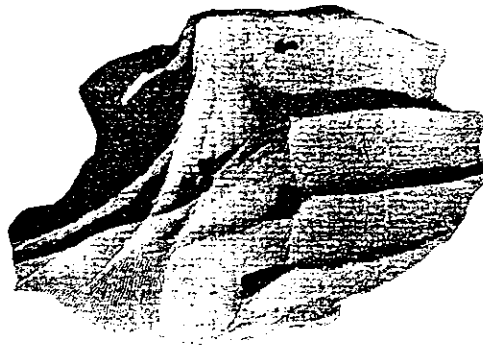
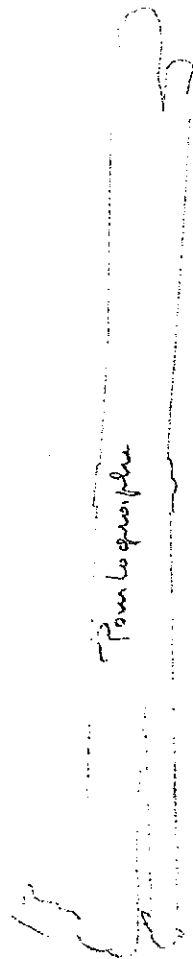


Chaussure de luxe, 1963
184 x 193 cm

Joël Kermarrec

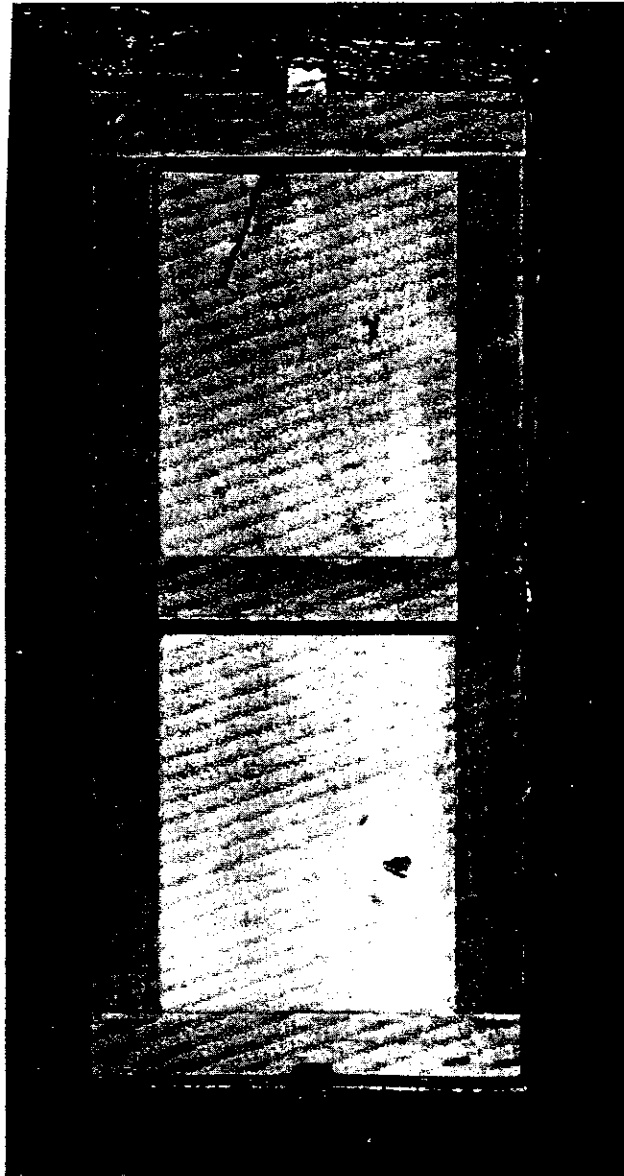


Mon pantalon, 1973-75



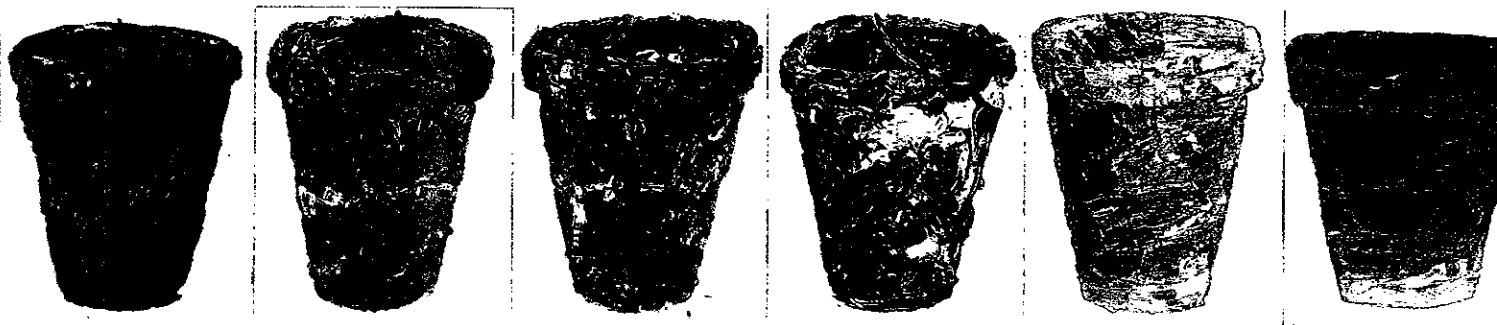
Joël Kermarrec
Ostende et le pantographe, ca. 1973-75

Ben (HYPOTHÈSE)



Voile retournée, 1962
60,5 x 26 cm

Gasiorowski



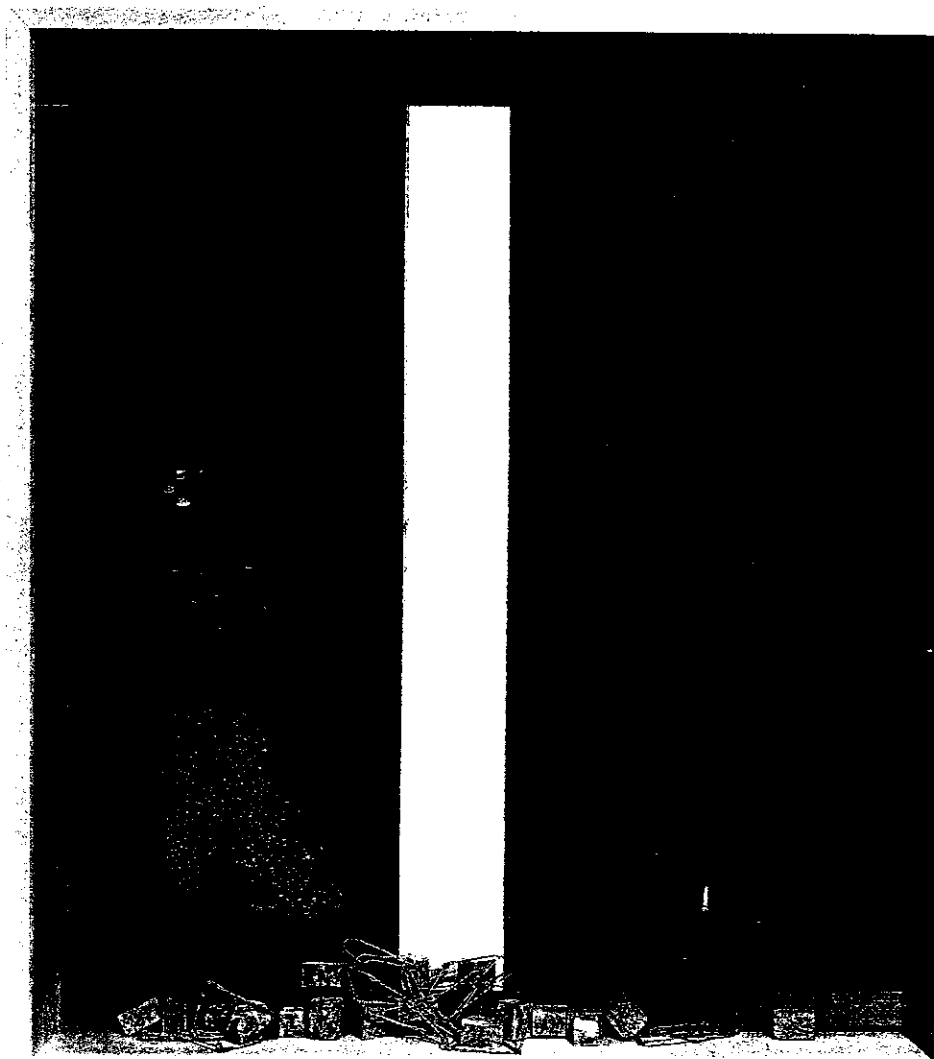
« Les régressions : retour à un stade antérieur de développement affectif et mental »
Les pots de fleurs, 1973
37,4 x 30,5 cm

Bertrand Lavier



Sicli NC 2, 1980

Hervé Télémaque



Allez, fétiche, 1994
(série du Marc de café)

Alain Robbe-Grillet



Alain Robbe-Grillet
La cible, en hommage à Jasper Johns, février 1978
32 x 24 cm
collage de papier journal, laque et vernis à parquet sur papier

