



HAL
open science

George Morrison : histoire d'un aller et retour. Un artiste boursier étasunien en France, 1952-1953

Mathieu Tesson

► **To cite this version:**

Mathieu Tesson. George Morrison : histoire d'un aller et retour. Un artiste boursier étasunien en France, 1952-1953. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04570624

HAL Id: dumas-04570624

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04570624v1>

Submitted on 7 May 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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Mathieu TESSON

George Morrison : histoire d'un aller et retour

Un artiste boursier étasunien en France, 1952-1953



Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Susana GALLEGO-CUESTA]

Membre du jury : M^{me} Éliisa CAPDEVILA

Janvier 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Sommaire

Sommaire	1
Remerciements	4
Avant-propos	6
Note de l'auteur	8
Liste des abréviations utilisées	9
INTRODUCTION : George Morrison, artiste-peintre	11
La présence de George Morrison dans le récit historique de l'art	11
Avant Paris : formation et reconnaissance de George Morrison	19
1) Être un « Américain à Paris » : Un boursier étasunien- type en France ?	26
1.1) La bourse Fulbright : un outil diplomatique aux enjeux multiples.....	26
1.2) Être boursier à Paris : vraie pauvreté ou fausse bohème pour George Morrison ?	30
1.3) Paris et la Côte d'Azur : deux mythes français	34
1.3.1) Le mythe de Paris	34
1.3.2) Le mythe de la Côte d'Azur	37
1.4) Séjour d'étude ou « Grand Tour » ?	39
1.5) George Morrison, artiste étasunien-type à Paris en 1952 ?.....	44
2) Le style pictural de George Morrison en France : continuité et rupture	51
2.1) Le corpus des œuvres	51
2.2) Le papier : espace de liberté au service d'une volonté expérimentale..	52

2.3) Les constructions horizontales : figures géométriques et couleurs vives.....	62
2.4) Les compositions verticales : lyrisme et volume	68
3) L'exposition en France, ou la difficile intégration dans l'avant-garde parisienne	76
3.1) Une exposition témoin de la présence des artistes étasuniens sur la scène artistique française	76
3.1.1) Une exposition dans un contexte d'anti-étasunianisme	76
3.1.2) La mise en place de conditions d'expositions des artistes étasunien·ne·s	80
3.1.3) Le jury de l'exposition, l'art étasunien selon les pro-étasuniens ...	85
3.2) Le choix de <i>Rooftops</i>	94
3.2.1) L'œuvre au sein de la carrière de George Morrison	94
3.2.2) L'œuvre et son contexte	96
3.3) L'exposition de la Galerie Jeanne Bucher	100
CONCLUSION : Un artiste libre hors des catégories	103
EPILOGUE	111
Sources	113
Fonds d'archives	113
Archives Nationales (Site de Pierrefitte, Seine-Saint-Denis, France)....	113
Archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères (Site de La Courneuve, Seine-Saint-Denis, France)	113
Bibliothèque Kandinsky (Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, France).....	114
Sources imprimées publiées	114
Sources en ligne.....	114

Bibliographie de recherches	116
Sur George Morrison	116
Un artiste-étudiant boursier étasunien en France.....	117
La production artistique française en 1952-1953.....	118
Les débats artistiques de la capitale française	120
Références non consultées	121

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance à ma directrice de recherche, Mme Susana Gállego-Cuesta, pour son appui, son écoute et son accompagnement tout au long de cette année de recherches. Je lui adresse aussi mes remerciements pour la compréhension et la bienveillance dont elle a fait preuve à mon égard, et surtout pour m'avoir donné la liberté avec laquelle j'ai pu mener ce travail. Tout cela m'a permis de m'épanouir dans cette tâche.

Merci également à Mme Éliisa Capdevila d'avoir accepté d'apporter des critiques et appréciations à ce mémoire de recherche en faisant partie du jury de soutenance. Son travail et les publications s'y inscrivant m'ont fourni des repères indispensables à l'appréhension de mon sujet dans la direction que j'ai souhaité lui donner.

J'exprime aussi ma gratitude à toutes les personnes qui m'ont permis d'effectuer mes recherches : l'ensemble des équipes de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges-Pompidou, des Archives Nationales à Pierrefitte-sur-Seine, et surtout des Archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères à La Courneuve pour leur gentillesse et leur accueil. Je remercie également M. Arnaud Roujou de Boubée, directeur de Fulbright France, pour l'enthousiasme qu'il a manifesté face à mon travail, et pour m'avoir indiqué l'existence du fond d'archives conservé à La Courneuve m'ayant apporté des éléments déterminants.

Je suis reconnaissant envers Mme Julie Patrois de m'avoir initié et instruit sur l'art des Amériques pendant mes trois années de licence. Ma passion pour eux reste intacte et c'est elle qui m'a guidé vers cette recherche dont je présente le fruit dans ces pages. Je la remercie de continuer à suivre mon parcours et me prodiguer des conseils avisés sur celui-ci.

Je souhaite aussi dire toute ma gratitude envers le personnel de l'École du Louvre, pour leur accueil et leur compréhension tout au long de mon parcours qui s'achève ici. Chacune des personnes qui a fait vivre l'institution m'a permis de grandir et m'épanouir dans un environnement propice en nourrissant mon esprit de connaissances inestimables. Je remercie tout particulièrement celles et ceux qui ont pris la décision de nous accorder un délai dans le rendu de ce travail de recherche face à la situation sanitaire.

Enfin, j'adresse mes remerciements chaleureux à mes ami·e·s et comparses de l'École du Louvre et d'ailleurs. Iels m'ont apporté au long de cette année scolaire particulière la motivation et l'envie de réussir, d'aller au bout. Je remercie plus particulièrement Gabrielle, Jennifer, Constance, Auréanne, Asia, Sophie, Camille, Valentin, Gaspard, Lili et Lucas pour leurs avis, conseils, relectures et leur soutien. Je dois aussi mentionner mes ami·e·s du Cercle des Américanistes Multidisciplinaire Interuniversitaire, Pauline, Achille et Marilou. Iels ont nourri de nombreuses discussions sur mon sujet. Iels m'ont fourni, par ce projet que nous avons créé, une force et une détermination à étudier et transmettre des savoirs constructifs sur les peuples d'Amérique. Enfin, je remercie Mathieu, fidèle acolyte avec qui j'ai partagé l'essentiel de mes journées en bibliothèques lorsqu'elles furent ouvertes. Nous avons pu traverser les épreuves de cette longue année de master 2 ensemble et avancer sur nos mémoires respectifs, se motivant, se donnant des idées et s'accordant des pauses toutes aussi vitales que les moments de travail.

Mes pensées vont aussi vers ma famille, vers Aure-Anne, Margaux, Alexis et Antoine. Pour leur inaltérable soutien je les remercie. Je ne pourrais avoir plus de gratitude pour mon père, qui m'a transmis la curiosité et l'envie de savoir, de comprendre le monde dans lequel je vis. Je conclus ces remerciements avec Élise, pour son soutien indéfectible, ses conseils, ses relectures, ses encouragements et tout ce qu'elle a fait pour moi pendant cette longue année scolaire. Je ne saurais pas assez la remercier d'avoir été à mes côtés à chaque instant.

Avant-propos

J'ai pu prendre connaissance de l'art de George Morrison grâce à son ascendance et son affiliation culturelle autochtone. En Premier cycle à l'École du Louvre¹, j'ai suivi les cours de spécialité d'Arts des Amériques, dirigés par Julie Patrois. Ces cours de spécialité m'ont permis, dès la deuxième année, de découvrir les arts autochtones d'Amérique du Nord. Ainsi, je dispose de connaissances de base sur ses productions, notamment sur l'architecture et la terre cuite. Les cours dispensés par Gwenaèle Guignon nous ont initiés mes camarades et moi à l'art ancien, mais aussi moderne et contemporain autochtone nord-américain. C'est ainsi que ma curiosité est née pour la production moderne et contemporaine autochtone étasunienne. Cela m'a amené à réaliser un premier travail d'étude sur la préservation du patrimoine culturel immatériel des Premières Nations.² J'ai mené en parallèle des recherches personnelles sur les liens entre le Château-musée de Boulogne-sur-Mer et les membres des tribus alaskiennes contemporaines, en vue d'un mémoire qui n'a finalement pas eu lieu. Par la suite, un travail de recherche au musée McCord-Stewart de Montréal sur une collection de paniers autochtones amassée au tournant du XX^e siècle³ a enrichi mon expérience par un travail de recherche appliquée traitant de notions d'identité culturelle et de production culturelle matérielle autochtone. J'ai alors développé un intérêt particulier pour la catégorisation de l'art à travers le cas de la vannerie autochtone nord-américaine. Entre objets touristiques réalisés pour des personnes allochtones et derniers témoins d'un art jugé ancestral par les collectionneurs, les objets étudiés apparaissent porteurs d'un discours complexe et de sens multiples. Ils mêlent plusieurs spectres d'informations entre sciences, cultures, tradition, technicité, entre autres. La question même de l'art autochtone apparaît complexe à toutes les époques, et le débat sur l'art et la modernité en tant que concepts occidentaux est prégnant.

¹ Équivalent à une licence en Histoire de l'art.

² *La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel des peuples autochtones : l'exemple des Premiers Peuples aux États-Unis*, mémoire d'étude en Muséologie à l'École du Louvre, Paris, groupe de recherche : Administration et gestion des musées et du patrimoine, sous la direction de Jérôme Fromageau, 2018.

³ *La collection Molson du Musée McCord : recherche appliquée en vue d'une exposition*, co-écrit avec Alithéia Soulié, mémoire de muséologie, séminaire de muséologie canadienne de l'École du Louvre, Paris, en partenariat avec l'Université de Montréal, sous la direction de Colette Dufresne-Tassé, et la supervision de Caroline Truchon et Guislaine Lemay, 2019.

Ma curiosité et ce vif intérêt m'ont amené désormais à observer et étudier les parcours d'artistes modernes et contemporains issus des communautés autochtones étasuniennes.

Il me semble essentiel de préciser ce parcours personnel, puisqu'il en découle mes motivations à écrire ce mémoire de recherche en Histoire de l'art. Loin d'effacer mon intérêt pour l'art autochtone étasunien, ce mémoire de recherche le questionne en creux. Il se veut le pendant de mon travail de recherche mené sur les mobilités d'artistes autochtones étasuniens en France au XX^e siècle, en Master d'Histoire à l'École des Hautes-Études en Sciences Sociales à Paris. Il est également envisagé en complément – et non en opposition – de la littérature existante sur l'artiste. J'insiste sur ce point. Le·a lecteur·trice doit garder en tête à chaque instant de la lecture que George Morrison est issu de la communauté annishinaabe ojibwe du Nord du Minnesota actuel. Ce travail de recherches sur George Morrison a pour objectif de le situer dans un contexte artistique spécifique. Il ne doit pas en effacer son ascendance autochtone, mais chercher en dehors de cette affiliation culturelle et questionner à terme les notions de catégorisation en Histoire de l'art.

Ce mémoire de recherche vise d'abord à contribuer à diversifier le champ de l'Histoire de l'art du XX^e siècle, en y incluant une figure d'ascendance autochtone étasunienne. Par cela, d'autres étudiant·e·s en France pourront, je l'espère, prendre connaissance de l'art de George Morrison autrement que par l'étude des arts autochtones. Cette recherche a également pour but de fournir un aspect plus historique à la carrière de Morrison et une remise en contexte de celle-ci. Nous ne voulons cependant ni livrer une monographie propre à juger et glorifier son œuvre, ni contribuer à un mouvement qui nierait la participation d'une personne d'ascendance autochtone au récit historique de l'art. Comme en appelle William Jackson Rushing III,⁴ il s'agit de contribuer à donner à Morrison une large audience et un positionnement critique dans l'Histoire de l'art du XX^e siècle. Les apports sont doubles, tant pour l'étude de l'art du XX^e siècle, que pour l'étude de la carrière de George Morrison.

⁴ Voir la citation en exergue p. 10.

Note de l'auteur

Ce mémoire est rédigé suivant les règles de l'écriture inclusive. L'égalité entre les sexes étant une valeur essentielle de notre société, la recherche en sciences sociales doit réfléchir à la manière dont elle y contribue. Ainsi, il nous apparaît essentiel de ne pas invisibiliser les femmes dans ces pages, car elles sont présentes dans chacun des profils abordés : élèves, artistes, immigré·e·s, galeristes, mécènes, etc.

Les références suivantes sont les modèles suivis pour la rédaction de ce travail : *Le manuel de l'écriture inclusive* de Raphaël Haddad⁵, *Le guide de l'écriture* de Mots-Clés⁶ et *La rédaction non-sexiste et inclusive dans la recherche : enjeux et modalités pratiques* de Mathieu Arbogast⁷.

Voici donc les règles appliquées :

- L'utilisation de mots épicènes est privilégiée. Ce sont des termes neutres qui peuvent être employés au masculin ou au féminin de manière invariable (exemple : « artiste »)⁸ ;
- Les termes ne pouvant pas être remplacés par des épicènes sont doublés grâce à un point médian, qui garantit une plus grande fluidité de lecture par sa discrétion (exemple : « étasunien·ne·s ») ;
- Les noms originaux d'organismes, d'ensembles constitués ou de phénomènes, quels qu'ils soient, ne sont pas doublés (exemple : « collection « Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui ») ;
- Les noms de métiers, titres et professions sont féminisés de la manière la plus minimale possible (exemple : auteure, sculptrice, professeure) ;
- Les pronoms iel/iels et celui/celleux sont employés lorsque le genre n'est pas déterminé ou le même pour tous·tes.

⁵ Raphaël Haddad, *Le manuel de l'écriture inclusive*, Mots-Clé, 2016, [en ligne] consulté le 28 septembre 2020, url : https://www.univ-tlse3.fr/medias/fichier/manuel-decriture_1482308453426-pdf.

⁶ Mots-Clés, « L'écriture inclusive », [en ligne] consulté le 28 septembre 2020, url : <https://www.motscles.net/ecriture-inclusive>.

⁷ Mathieu Arbogast, *La rédaction non-sexiste et inclusive dans la recherche : enjeux et modalités pratiques.*, INED, juin 2017, en ligne, consulté le 28 septembre 2020, url : https://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/26649/document_travail_2017_231_ecriture.non.sexiste_genre.fr.pdf.

⁸ Nous considérons le terme « peintre » comme épicène. Nous n'employons donc pas le terme peintresse dans ces pages, mais nous n'avons aucune opposition à celui-ci. En effet, il ne s'agit pas d'un travail d'études sur le genre. Nous ne souhaitons pas mettre en avant le statut de femme artiste car ce n'est pas le sujet du présent travail de recherche. La féminisation du terme « peintre » créerait ici une séparation du groupe entre les deux sexes selon nous, alors que nous envisageons dans ces pages que les peintres puissent être de n'importe quel sexe indistinctement.

Liste des abréviations utilisées

ASL : *Art Students League*

CIA : *Central Intelligence Agency*, services secrets étasuniens

ENSBA : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

ERP : *European Recovery Program*, ou Plan Marshall

MIA : Minneapolis Institute of Art

MMAA : Minnesota Museum of American Art

MNAM : Musée National d'Art Moderne

MoMA : Museum of Modern Art de New York

NMAI : *Smithsonian's National Museum of the American Indian*

PCF : Parti Communiste Français

URSS : Union des Républiques Socialistes Soviétiques

USIS : *United States Information Service*

*« The consistently high quality of Morrison's Art—
provocative, sometimes quirky, often radiantly beautiful, and
always inspiring—is such that it deserves both a wide audience
and a critical place in the history of twentieth-century art. »*

*« La constante qualité supérieure de l'œuvre de Morrison
– provocatrice, parfois excentrique, souvent d'une beauté
éclatante, et toujours exaltante – est telle qu'elle mérite tant une
large audience qu'un positionnement critique dans l'Histoire de
l'art du XX^e siècle. »⁹*

⁹ William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 11.
En anglais dans le texte original, traduction personnelle.

INTRODUCTION : George Morrison, artiste-peintre

William Jackson Rushing III loue en ces mots le travail de George Morrison, un artiste plasticien étasunien à la carrière riche et longue, parcourant la seconde moitié du XX^e siècle. Pour comprendre les mots de l'historien de l'art, il est nécessaire de faire le point sur la réception critique de l'artiste dans le champ universitaire et muséal. Cela permet de comprendre les enjeux du questionnement de la place de Morrison dans le récit historique de l'art du XX^e siècle. Mise en perspective avec son parcours, l'historiographie de l'artiste peut être lue avec un recul indispensable à la construction d'un discours raisonné sur sa carrière.

La présence de George Morrison dans le récit historique de l'art

Les publications traitant de George Morrison ne sont pas très nombreuses. Du vivant de l'artiste (1919-2000), ce sont essentiellement des catalogues d'expositions. Deux publications antérieures à 2000 sont néanmoins à noter. La première est son autobiographie, publiée en 1998 et intitulée *Turning the Feather Around: my life in art*. Elle est co-écrite par Margot Fortunato Galt, docteure en *american studies*.

Le catalogue de la rétrospective qui lui est consacrée en 1990 par le Minnesota Museum of Art¹⁰ de St. Paul¹¹ est la seconde publication notable sur la carrière de l'artiste. Co-écrit par George Morrison et Katherine Van Tassell, chargée des expositions du musée, *Standing in the northern lights: George Morrison, a retrospective* est le premier ouvrage consacré à l'ensemble de la carrière de l'artiste. *Standing in the northern lights* et *Turning the feather around* sont les traductions anglaises des deux noms *anishinaabeg* de Morrison¹². Itinérante dans trois musées de l'état du Minnesota, l'exposition est un hommage au minnésotain Morrison âgé de plus de 70 ans. Morrison est célébré comme un artiste majeur de l'État, avec le *Minnesota Museum of Art*, le *Tweed Museum* de Duluth et le *Plains Art Museum* de Fargo-Moorhead. Les institutions muséales honorent ainsi une figure artistique locale.

¹⁰ Actuel *Minnesota Museum of American Art*.

¹¹ Exposition itinérante dans le Minnesota : *Minnesota Museum of Art*, St. Paul, 6 mai – 24 juin ; *Tweed Museum*, Duluth, 28 juil. – 9 sept. ; *Plains Art Museum*, Fargo-Moorhead, 28 sept. – 25 nov.

¹² Respectivement *Wah-wah-ta-ga-nah-gah-boo* et *Gwe-ki-ge-nah-gah-boo*.

L'exposition reste ainsi un événement régional ou étatique, célébrant le parcours remarquable d'un « enfant du pays ».

La portée de la seconde rétrospective consacrée à Morrison est bien plus grande en 2013. Elle est coorganisée par le *Minnesota Museum of American Art* (MMAA) de St. Paul, *Arts Midwest* à Minneapolis et le *Plains Art Museum* de Fargo dans le Dakota du Nord. L'exposition est en itinérance pendant près de deux ans, parcourant les plus importants musées d'art autochtone du pays : le *Plains Art Museum* de Fargo, le bâtiment du *Smithsonian's National Museum of American Indian* (NMAI) à New York, l'*Eiteljorg Museum of the American Indians and Western Art* à Indianapolis (Indiana) et le *Heard Museum* à Phoenix (Arizona). Le voyage de l'exposition se termine par le *Minnesota History Center* à St. Paul. Avec cette nouvelle rétrospective, la portée de l'exposition est fédérale, faisant de Morrison non plus un artiste minnésotain, mais un artiste autochtone majeur du pays.

Le catalogue de cette exposition est l'ouvrage majeur sur sa carrière et son œuvre. Dirigée par William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm, la publication est co-écrite par Kay WalkingStick. William Jackson Rushing III préside la chaire Eugene Adkins d'histoire de l'art à l'*University of Oklahoma*. Il y détient également la chaire Mary Lou Milner Carver d'art autochtone. Il étudie les liens entre les *american studies*, les *native studies*, l'anthropologie et l'histoire, notamment sur le primitivisme moderne d'inspiration autochtone et sur l'art moderne autochtone nord-américain. Kristin Makhholm est conservatrice du MMAA et PhD en Histoire de l'art. Elle reçoit pour le catalogue d'exposition le *Minnesota Book Award* en 2014. Kay WalkingStick (née en 1935) est une peintre issue du peuple Cherokee¹³. Selon Rushing, l'ouvrage de 2013 est la première analyse historiographique de l'art de Morrison. Selon lui, celle-ci s'ajoute à une bibliographie, des lectures détaillées de certaines œuvres et des nouvelles connaissances sur sa carrière.¹⁴ Vingt-trois ans après *Standing in the Northern Lights*, George Morrison fait donc l'objet d'une présentation plus poussée de la part de l'un des universitaires les plus éminents des États-Unis en matière d'études autochtones nord-américaines, ainsi que d'une exposition d'envergure nationale. Elle n'est néanmoins présentée que dans des musées d'art autochtone.

¹³ Peuple essentiellement présent en Oklahoma aujourd'hui.

¹⁴ William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 11.

Afin de comprendre ce changement d'échelle et de focale d'un artiste minnésotain majeur vers un artiste autochtone à l'importance nationale, il faut aborder l'exposition inaugurale du NMAI en 2004 : *Native Modernism: The Art of George Morrison and Allan Houser*.

Avec cet événement, George Morrison est associé au sculpteur Allan Houser. Les deux artistes sont présentés comme les pères symboliques du modernisme artistique autochtone aux États-Unis.¹⁵ Le choix est fort, puisqu'il s'agit d'un acte manifeste à destination du public étasunien, autochtone comme allochtone. Le catalogue d'exposition est co-écrit par Truman T. Lowe, Walter Richard West Jr., Gerald Vizenor, Navarre Scott Momaday et Gail Tremblay.

Truman Lowe (1944-2019) est un artiste étasunien *ho-chunk*¹⁶ ayant réalisé des sculptures et des installations. Il devient professeur de beaux-arts à l'*University of Wisconsin* et conservateur en art contemporain au NMAI, en poste de 2000 à 2008. Membre des Nations Cheyenne et Arapaho¹⁷, Walter Richard West Jr. (né en 1943) est le directeur et le co-fondateur du NMAI de 1990 à 2007. Il est aussi le fils du peintre et sculpteur « Dick » West. Gerald Robert Vizenor (né en 1934) écrit le chapitre sur George Morrison. C'est un écrivain et universitaire minnésotain d'ascendance ojibwe. Il est directeur des *native american studies* à l'*University of California* à Berkeley. Bien qu'il soit issu de la réserve de White Earth, au nord-ouest du Minnesota, tandis que Morrison vient de la réserve de Grand Portage, au nord-est de l'État, son origine culturelle le rapproche de Morrison, qui est également issu des Ojibweg. Navarre Scott Momaday (né en 1934) est un écrivain renommé issu de la Tribu Kiowa¹⁸ et d'ascendance cherokee, prix Pulitzer de la fiction en 1969 pour *House Made of Dawn* et fils du peintre Alfred Morris Momaday. Il écrit le chapitre sur Allan Houser. Gail Tremblay (née en 1945) est une écrivaine, poétesse et artiste plasticienne réalisant des installations et des objets en vannerie, issue des Nations Mi'kmaw¹⁹ et

¹⁵ Truman T. Lowe (dir.), Walter Richard West Jr., Gerald Vizenor, Navarre Scott Momaday et Gail Tremblay, *Native Modernism: The Art of George Morrison and Allan Houser*, Seattle : University of Washington Press, 2004.

¹⁶ Peuple sioux présent dans les états actuels du Wisconsin, du Minnesota, de l'Iowa et de l'Illinois. Lowe est né parmi la Nation Ho-Chunk du Wisconsin.

¹⁷ Les deux Nations (Cheyenne du sud et Arapaho du sud) forment une seule Tribu reconnue par l'État fédéral, dans l'Oklahoma.

¹⁸ Reconnue par l'État fédéral, elle est établie dans le sud de l'Oklahoma.

¹⁹ Nation algonquienne présente au Canada dans les Provinces de l'Atlantique, la Gaspésie et le Québec canadiens, ainsi que l'État étasunien du Maine.

Onondaga²⁰. Tous-tes les co-auteur-e-s du catalogue de l'exposition inaugurale du NMAI sont donc des figures artistiques et universitaires autochtones importantes.

Momaday est connu pour avoir initié la « renaissance indienne »²¹ aux États-Unis avec *House Made of Dawn*. Il s'agit d'un phénomène littéraire qui voit une augmentation importante des productions autochtones à partir de la fin des années 1960. Vizenor est aussi associé à ce mouvement. Dans *Native American Literatures: An Introduction*,²² Suzanne Lundquist affirme que la « renaissance autochtone nord-américaine » contient trois éléments : la revendication d'une tradition à travers l'expression littéraire ; la découverte et la réappréciation des textes précurseurs des auteurs autochtones ; et un intérêt renouvelé dans l'expression artistique tribale coutumière, qu'il s'agisse de la mythologie, des cérémonies, des rites, ou d'une tradition orale de transmission par la narration. La « renaissance indienne » s'inscrit dans le mouvement de la « renaissance autochtone nord-américaine » décrit ici.

Ainsi, en donnant de la voix aux hérauts de la « renaissance autochtone », le NMAI livre la parole à la revendication d'une tradition et d'une expression artistique autochtone, soulignant l'acte de création du musée des cultures autochtones dans la capitale fédérale étasunienne. En présentant pour son ouverture deux artistes de beaux-arts, défenseurs de la modernité, l'un peintre et sculpteur, l'autre sculpteur et peintre, le NMAI affirme que l'art autochtone est vivant. Il établit qu'il a sa place parmi les beaux-arts, et qu'il peut être original et individuel depuis au moins le milieu du XX^e siècle.

Il y a là une forme d'aboutissement de la « renaissance » de l'art autochtone ayant émergé plus de trente ans auparavant. C'est un art qui a son propre musée national et ses figures fondatrices de la modernité artistique – et culturelle par extension – autochtone. Il y a une association entre l'art « moderne » autochtone et la « renaissance autochtone » qui est faite en 2004 avec ce catalogue d'exposition. Et tout cela se fait par la figure de George Morrison autant que celle d'Allan Houser.

²⁰ Nation iroquoise dans le comté actuel éponyme, dans l'État de New York.

²¹ Terme proposé par le critique Kenneth Lincoln en 1983 avec *Native American Renaissance* (Berkeley : University of California Press).

²² Suzanne Eversten Lundquist, *Native American Literatures: An Introduction*, New York : Continuum International Publishing Group, 2004, p. 38.

Cette notion de « renaissance » s'étend effectivement plus largement aux peuples autochtones connaissant une « renaissance économique et culturelle »²³ selon A. Robert Lee et Allan Velie dans *Native American Renaissance: Literary Imagination and Achievement* en 2013. Or, cet ouvrage présente justement en couverture la lithographie *Red Cube*, réalisée par Morrison en 1983.²⁴ Près de dix ans après l'exposition inaugurale manifeste du NMAI, le message est passé : Morrison est non seulement le porte-étendard de la modernité artistique autochtone, mais aussi une figure du « renouveau indien aux États-Unis ». Cette dernière expression est le titre de l'ouvrage de Joëlle Rostkowski²⁵ publié en 1986, qui met en évidence le redressement des peuples autochtones tout au long du XX^e siècle, alors qu'ils sont pensés voués à disparaître à la fin du XIX^e siècle. L'avant-propos est rédigé par Scott Momaday. Le redressement dont parle Rostkowski est social, politique, culturel et artistique. Il a vu émerger une identité pan-autochtone s'affirmant vis-à-vis de la nation étasunienne. Il s'est notamment fait de manière militante avec le *Red Power*, dans les années 1960-1970 en lien avec les mouvements pour les droits civiques, mais aussi avec l'*American Indian Movement*.

La notion de « renaissance autochtone » est une notion à la dimension non seulement artistique et culturelle, mais aussi politique, sociale et économique. Les publications autour de George Morrison, porté en figure de cette « renaissance », ont donc une effectivité d'affirmation de la vivacité de l'identité culturelle autochtone aux États-Unis. Le peintre est ainsi mis en avant comme étant un artiste autochtone, puisqu'il est né au sein de la réserve de Grand Portage, dans le Minnesota, de parents autochtones. George Morrison figure ainsi dans de nombreux ouvrages thématiques sur l'art autochtone nord-américain, déjà avant 2004. Une partie lui est notamment consacrée dans le catalogue d'exposition du Heard Museum de Phoenix en Arizona, *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*,

²³ A Robert Lee, et Allan Velie, « Introduction », dans *Native American Renaissance: Literary Imagination and Achievement*, Collection « American Indian Literature and Critical Studies Series », Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 3.

²⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 128.

²⁵ Titulaire du Master d'Études Américaines de l'Université de Cornell, Joëlle Rostkowski est ensuite docteure d'État et enseignante à l'École des Hautes-Études en Sciences Sociales. Elle est aussi directrice de la Galerie Orenda à Paris et consultante à l'UNESCO.

rédigée par Margaret Archuleta²⁶. Morrison est également présent dans *Before and After the Horizon: Anishinaabe Artists of the Great Lakes*²⁷.

Pourtant, si George Morrison est sans conteste une personne d'ascendance autochtone, né parmi les Anishinaabeg Ojibweg²⁸, son art l'est-il également *de facto* ?

Cette question, loin d'être évidente, ne peut être répondue par un travail de recherche de Master d'Histoire de l'art. En effet, la notion d'identité apparaît complexe à traiter, notamment sur les questions de définitions d'identités autochtone, culturelle, artistique, ou personnelle. Elle amène à mobiliser des concepts tels que la tradition et son invention, la culture, et à terme, l'autochtonie. Elle croise entre autres les disciplines de l'Histoire de l'art, l'Histoire, l'anthropologie, la sociologie et la muséologie. Cela paraît d'autant plus délicat que la carrière de Morrison est longue et traverse une période particulièrement mouvementée dans l'Histoire des peuples nord-américains. Toutes les identités peuvent être amenées à se superposer sans s'opposer, se contredire ou évoluer différemment, tant chez l'artiste que chez les différents groupes dans et hors desquels il évolue entre les années 1940 et 2000.

La figure de George Morrison catalyse à ce propos le débat sur la définition d'un artiste autochtone dans les différentes publications, puisqu'il se définissait lui-même comme « un artiste qui, par ailleurs, est autochtone ». ²⁹ Par cette expression espiègle,

²⁶ Margaret Archuleta, et Rennard Strickland (dir.), *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*, New York : The New Press, 1991, p. 98.

²⁷ David W. Penney, Gerald McMaster, et Kevin Gover, *Before and After the Horizon: Anishinaabe Artists of the Great Lakes*, Washington D.C. : Smithsonian Institution's National Museum of the American Indian, 2013.

²⁸ Anishinaabe (avec un g ou un k au pluriel) est l'endonyme du groupe culturel auquel appartient le peuple Ojibwe (avec un g ou un k au pluriel). Ce dernier terme est un exonyme désignant un peuple autochtone présent au Canada et aux États-Unis. *Chippewa*, *Ojibwa* et *Ojibway*, ainsi que les pluriels terminés en s, sont des anglicisations du nom de ce peuple, alors qu'Ojibwé ou Ojiboué (tout comme anichinabé) en sont des francisations.

La confusion entre ces différents termes est issue de la dénomination linguistique de la langue ojibwe, aussi appelée *anishinaabemowin*, ainsi que par le fait que le peuple anishinaabe majoritairement présent sur le sol étasunien est le peuple Ojibwe. Ainsi, dans les publications sur George Morrison, les termes employés ici renvoient au même peuple duquel il est issu, agissant plus ou moins en synonymes par métonymie.

Sources :

- Charles A. Bishop, « Ojibwés », article de l'Encyclopédie canadienne, [en ligne] mis en ligne le 13 août 2008, mis à jour par Zach Parrott et David Joseph Gallant, dernière modification le 26 septembre 2019, consulté le 2 août 2020, url : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ojibwes> ;
- Native Languages of the Americas, « Chippewa (Ojibway, Anishinaabe, Ojibwa) », [en ligne], consulté le 2 août 2020, url : <http://www.native-languages.org/chippewa.htm>.

²⁹ Citation en anglais dans le texte original : « an artist who happens to be Indian », dans George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 183.

il questionne la notion-même d'identité. L'artiste est conscient que son art est en effet dénué de références iconographiques, techniques ou thématiques autochtones nord-américaines évidentes, ou distinctes de celles des allochtones. Cette citation marque ainsi tous ceux qui étudient le peintre. Le débat sur cette identité artistique est prégnant jusque dans le titre d'un article écrit par David Martinez en 2015 pour *American Indian Quarterly* : « This is (not) Indian painting: George Morrison, Minnesota, and his return to a land he never really left »³⁰.

Au regard de l'historiographie, Morrison apparaît donc comme une figure clé de l'identité culturelle autochtone contemporaine. Il permet aux personnes d'ascendance autochtone aux États-Unis de pouvoir affirmer être modernes, à l'image de l'artiste. Ces personnes ont alors la possibilité d'innover et sortir des traditions pouvant être jugées stéréotypées pour développer des identités singulières, complexes et uniques, d'être véritablement, dans le temps et dans l'espace, avec leurs contemporain·e·s allochtones.

Faisant suite à ce développement, nous pouvons partir d'une prudente certitude : George Morrison est un artiste. Il se définit comme tel, et nous nous en tiendrons à ses mots. Le présent travail de recherche se veut donc un essai, choisissant d'aborder l'homme uniquement comme un artiste, mettant entre parenthèses son autochtonie si l'on peut dire, et le discours autour de celle-ci. Les publications abordant l'autochtonie du peintre complèteront volontiers cette étude, qui pose la question plus large : Comment étudier « seulement » un artiste ? Comment remettre un artiste dans son contexte, le sortir de l'isolement des catégories dans lesquelles l'historiographie l'a rangé – ce qui a permis de le visibiliser ici – sans « (re)coloniser » le regard sur son œuvre ? Nous espérons par le présent travail de recherche, apporter *a minima* des éléments de réflexion pour faire avancer cette question, tant par le nouveau point de vue apporté sur la carrière de George Morrison, que par les limites de ce travail qui pourront être relevées.

George Morrison ne figure dans aucun ouvrage sur l'Expressionnisme Abstrait, malgré l'affirmation de son affiliation à ce courant dans les publications présentées ci-avant. Bien que la question soit pertinente à traiter, le sujet n'est pas ici de savoir si

³⁰ *American Indian Quarterly*, N° 39, vol. 1, p. 25-51.

Traduction personnelle : « Il (ne) s'agit (pas) de peinture autochtone : George Morrison, le Minnesota et son retour à la terre qu'il n'a jamais vraiment abandonné ».

l'artiste a été invisibilisé ou non, ou s'il n'a pas sa place dans les diverses publications sur le sujet, tant les biais qui sont à l'œuvre dans la réception critique des artistes sont multiples et tendent au jugement de valeur. Il s'agit ici de retracer son parcours dans le siècle qu'il a traversé, et d'étudier sa carrière dans le contexte artistique contemporain, afin de comprendre sa place dans l'Histoire de l'art du XX^e siècle. En effet, si l'importance de George Morrison n'est plus à prouver, ni dans l'Histoire de l'art du Minnesota, ni dans celle de l'art autochtone des États-Unis, sa place dans celle de l'art du XX^e siècle est encore à interroger. Et cette place ne tient pas nécessairement de son ascendance autochtone, comme nous allons le voir.

Cet exercice classique de la discipline est aisément réalisable en traitant d'un fait précis dans la carrière de George Morrison : son séjour en France de 1952 à 1953. En effet, sur la scène artistique française, qu'il soit considéré comme issu des Premières Nations ou non, Morrison est un étranger et un étasunien. Par ailleurs, la durée relativement courte du séjour à l'échelle d'une vie ou d'une carrière limite chronologiquement le sujet. Ainsi, l'identité de Morrison, ou la façon dont lui ou ses homologues l'envisagent, a peu évolué et est relativement stable sur cette période. Elle a sinon changé de façon soudaine, et reste stable avant et après ce changement.

La question posée ici est donc la suivante : Quelle place le voyage en France de l'artiste George Morrison occupe-t-il dans l'Histoire de l'art des années 1950, et qu'apporte son étude à cette dernière ?

Notre réponse à cette question s'articule en trois points. Dans un premier temps, il s'agit de comprendre les causes et les moyens qui permettent à l'artiste de venir séjourner et de vivre en France, qu'elles soient artistiques, professionnelles, financières, sociales, idéologiques ou politiques. En d'autres termes, il s'agit de replacer George Morrison dans le contexte historique et artistique qu'il occupe et d'analyser sa vie d'expatrié en France. Ensuite, il s'agit d'analyser les productions qu'il a réalisées dans l'Hexagone, afin de déterminer des influences ou un tournant dans son évolution stylistique. Enfin, il s'agit d'étudier sa manifestation sur la scène artistique parisienne, et son positionnement dans le débat artistique parisien de l'époque à travers les expositions auxquelles il participe.

Pour analyser le voyage de George Morrison en France et le mettre en perspective avec son époque, il est nécessaire de comprendre les antécédents de sa pratique artistique pour discerner la nouveauté des constantes. Il faut donc retracer le

parcours de Morrison dans la scène artistique des États-Unis, de ses années de formation à sa reconnaissance artistique à New York.

Avant Paris : formation et reconnaissance de George Morrison³¹

George Morrison naît le 30 septembre 1919 et grandit à Chippewa City, un village anishinaabe ojibwe aujourd'hui disparu, dédié à la pêche sur la rive nord du Lac Supérieur. Son père James est trappeur, bûcheron et guide de chasse. Sa mère Barbara vient de Fort William, actuelle Thunder Bay, en Ontario (Canada). Il passe ainsi les premières années de sa vie dans le nord-est du Minnesota, dans le comté de Cook, aux alentours de Grand Marais, dans la réserve de Grand Portage à la frontière ontarienne. Il aide son père dans son travail, il sculpte des morceaux de bois et dessine d'après des livres au cours de son enfance. Il se rend à l'école à neuf ans avec son frère Bernard dans un pensionnat du *Bureau of Indian Affairs* dans le Wisconsin : l'*Hayward Indian School*. Il reste neuf mois par an loin de sa famille. Ses professeurs reconnaissent et encouragent le développement de son talent artistique.

Dès 1929, Morrison éprouve des difficultés à marcher. Il est envoyé dans le sanatorium autochtone d'Onigum, puis est transféré au *Gillette State Hospital for Crippled Children* de St. Paul. Il est atteint de la tuberculose, comme trois de ses frères et sœurs, et est opéré de la hanche gauche. Pendant quatorze mois, il se remet de son opération. Ayant accès à du matériel et à une bibliothèque, il lit, dessine et sculpte pendant sa convalescence. Il boîte ensuite toute sa vie. Il rentre chez lui en 1931, après sa scolarité.

Vers treize ans, il dessine des vues de la pointe de Grand Marais pour ses voisins et sculpte des souvenirs pour les touristes. Morrison réalise des maisons à oiseaux décorées, des porte-cravates à motif de canoé, des tomahawks, des tambours, et des arcs et flèches en jouet. Le jeune homme rentre à la *Grand Marais High School* en 1934. Il est encouragé par le corps enseignant dans sa pratique artistique. Il devient connu comme « l'artiste du lycée » et réalise les décors du théâtre scolaire, mais aussi les affiches des activités parascolaires et religieuses locales. Il

³¹ Sauf mention en note de bas de page, les données livrées dans cette partie sont issues de : William Jackson Rushing III et Kristin Makholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013 ; et George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998.

À ces données s'ajoutent une observation du corpus des œuvres de Morrison. Ce corpus a été dressé tout au long de la recherche et se veut le plus exhaustif possible.

travaille aussi pour le *Works Progress Administration*. Le 10 juin 1938, il est le premier membre de sa famille diplômé du lycée.

Suivant le conseil de son professeur d'anglais et de la *Consolidated Chippewa Agency*, Morrison se destine donc à des études artistiques. Il étudie alors l'art publicitaire.³² Grâce à une bourse, le jeune peintre en devenir se forme à la *Minneapolis School of Art*³³ de 1938 à 1943. Lors de sa première année scolaire, Morrison suit des cours de dessin, de couleur, et de dessin d'après nature sur modèle nu. Réhospitalisé à la hanche à l'hiver, il ne la termine pas. Par la suite, ses professeurs Frances Cranmer Greenman et Alexander Masley le poussent à devenir peintre de beaux-arts. Greenman introduit Morrison dans le monde social artistique. C'est un portraitiste régionaliste, tandis que Masley est un défenseur du Bauhaus. Ce dernier encourage la liberté et l'expression individuelle des artistes.

George Morrison peint alors des sujets locaux et contemporains, dans la tradition étasunienne du moment. Influencé par Greenman, il emploie par exemple le portrait de société à mi-corps, à l'instar de Grant Wood, avec *Dirt Track Specialist*³⁴ vers 1940, représentant un *driver* de *sulky* de la Minnesota State Fair. Comme la plupart de ses contemporains, dont Jackson Pollock ou Allan Houser, Morrison débute comme peintre régionaliste. Deux paysages réalisés en 1942 nous sont parvenus de cette période : *Mt. Maude*,³⁵ vue rurale d'une vallée, et *Duluth Corner*,³⁶ vue urbaine d'un croisement de deux rues. Avec ces œuvres, le plasticien se place dans la tradition des illustres régionalistes Grant Wood, John Steuart Curry ou Thomas Hart Benton.

Si le sujet reste classique, Morrison innove néanmoins par l'intention, puisqu'il ne crée pas une image rurale fantasmée et patriote, mais une sorte de pastorale apolitique peinte d'après nature. Il se place aussi en rupture avec la tradition picturale en réalisant des empâtements au couteau, montrant un intérêt relativement tôt pour la matière picturale et sa texture. Le processus de création de George Morrison nous semble donc être plus guidé par une démarche impressionniste. En effet, le motif du

³² Gerald Vizenor, « George Morrison. Anishinaabe Expressionism at Red Rock », dans *Native Modernism. The Art of George Morrison and Allan Houser*, Seattle : University of Washington Press, 2004, p. 42.

³³ Aujourd'hui le Minneapolis College of Art and Design.

³⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 1.

³⁵ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 3.

³⁶ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 4.

sujet local contemporain révélant l'intérêt pour la texture, ainsi que le travail d'après nature correspondent à ce courant artistique. Par ailleurs, le choix du motif de la montagne locale peut faire penser à Paul Cézanne et son emblématique montagne Sainte-Victoire. Cézanne est une référence majeure à cette époque pour les jeunes artistes, notamment pour le peintre minnésotain. Morrison justifie la différence de traitement pictural des sujets par une volonté commune de réaction à l'académisme lisse de certains professeurs de ce temps.

En 1943, Morrison part pour New York et poursuit son cursus à l'*Art Students League* (ASL), où il reste jusqu'en 1946. Il étudie sous l'enseignement de l'artiste-peintre russo-étasunien Morris Kantor dès 1944, connu pour ses compositions ensorcelantes et structurées, richement colorées et tendant à l'abstraction. Morrison habite en colocation à Greenwich Village.

Dans la métropole de la côte Est, il se convertit au modernisme tel qu'il y est enseigné. Il effectue sa propre synthèse du cubisme, du surréalisme et de l'expressionnisme. Il observe également les influences non-euro-étasuniennes sur l'art moderne, notamment les réappropriations d'éléments d'origine polynésienne, africaine, inuite ou autochtone nord-américaine. À l'ASL, Morrison fréquente les *Indian Space Painters* Peter Busa et Helen DeMott. Ce sont des peintres blancs se réclamant d'un héritage formel, visuel et esthétique autochtone. Malgré ce nouveau réseau artistique pour George Morrison, celui-ci ne reste que peu sensible au primitivisme de ses homologues selon William Jackson Rushing. A quelques exceptions près cependant, comme en atteste le dessin exubérant et extatique réalisé en 1945-1950³⁷, influencé également par le Surréalisme et le travail de Marcel Duchamp.

Morrison se place dans l'héritage du Surréalisme, puisqu'il lie l'œuvre *Three Figures*³⁸ en 1945 aux rêves et au subconscient. Un dessin de 1945³⁹ révèle également sa compréhension des œuvres d'André Masson, Joan Miró ou Arshile Gorky. Alliant un lavis d'encre translucide, des formes circulaires hachurées et des éléments pictographiques, le peintre livre une image au jeu d'ombres subtil. Avec cette œuvre qui se dégage nettement parmi la production de ses premières années, Morrison nous livre ce qui semble être avant tout un exercice de style, les formes

³⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 17.

³⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 18.

³⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 22.

pictographiques de Miró y sont tout à fait identifiables. Il affirme ainsi son intérêt pour une abstraction surréaliste, régie par la liberté et l'intuition. Cet intérêt se confirme sur la toile avec *Dream of Calamity* en 1945⁴⁰, œuvre en réaction aux bombardements d'Hiroshima et Nagasaki qui laisse transparaître dès le titre une inspiration onirique.

Dès 1943, et jusqu'en 1946, George Morrison nous a également transmis de nombreuses compositions à figuration humaine, souvent d'après modèle-s, à l'encre et / ou graphite sur papier, parfois relevés à l'aquarelle ou la gouache⁴¹. Généralement monochromes noirs, il s'agit de compositions plutôt à une personne, parfois deux ou trois. La majorité sont des nus féminins⁴², mais certaines œuvres figurent des hommes dont trois nus.⁴³ Le fond noir aux deux-tiers ou trois-quarts de la composition est fréquemment utilisé pour traiter la figure humaine en réserve.

George Morrison quitte l'ASL diplômé en 1946, il est alors présenté dans des expositions collectives et reçoit ses premières critiques dans la presse. Sa toile *Still Life* est même primée. Sa première exposition individuelle ne tarde pas, en 1948 à Manhattan, où figure notamment la nature morte *Whalebone*⁴⁴. Il peint des natures mortes depuis le début des années 1940, avec « *Mystery Still Life* »⁴⁵, une composition *Sans titre* représentant sans doute un os de baleine⁴⁶, *Starfish*⁴⁷, et *Driftwood*⁴⁸.

À partir des années 1940, Morrison réalise des peintures surréalistes sur papier, à l'instar de *Sans titre (Green and Brown Whorls)*⁴⁹ en 1949. Les œuvres de Morrison semblent sorties d'un rêve, combinant des formes énigmatiques tantôt anguleuses, tantôt arrondies. Rushing avance que Morrison a pu être influencé par la série *Nighttime, Enigma and Nostalgia* d'Arshile Gorky, réalisée en 1931 et 1934. A l'instar d'Adolph Gottlieb et ses « pictographes » tel *Apparition*, Morrison est en plein dans le mouvement newyorkais de prise de liberté vis-à-vis du Cubisme et du Surréalisme, allant vers les racines de l'Expressionnisme Abstrait. C'est ce que Robert Rosenblum

⁴⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 27.

⁴¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 6 à 21, 29 à 32 et 36. Le dernier date en fait de 1948, mais fait figure d'exception.

⁴² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 8-9, 11-21, 31, 36, soit 15 œuvres.

⁴³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 6-7, 10, 12, 30, 32, soit 6 œuvres. Les nus sont les fig. 10, 12 et 30. À noter que sur ces trois, les deux dernières compositions sont des couples homme-femme, où cette dernière est habillée dans *Sans titre (Two Figures)* (fig. 30).

⁴⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 35.

⁴⁵ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 5.

⁴⁶ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 23.

⁴⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 24.

⁴⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 34.

⁴⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 49.

qualifie de « phase surréaliste » de l'Expressionnisme Abstrait, ou que Lawrence Alloway définit comme le *biomorphic '40s*, influencé par le Surréalisme de Masson et Miró. L'aquarelle *Abstract Composition* en 1950⁵⁰ est représentative de cette phase pour Morrison. Selon Alloway, le biomorphisme émerge à New-York dans le cadre d'un bouillonnement d'idées autour de la nature, l'automatisme et l'inconscient, trois valeurs devenant directrices pour toute la suite de la carrière de Morrison. Lorsqu'il crée, il réalise des formes automatiques, qu'il relie par des lignes. Il lie ensuite les images créées à son subconscient et les interprète. Tout au long de sa carrière, l'artiste accorde une place centrale à l'héritage des Surréalistes qu'il a assimilé de cette façon.

Dans la transition des années 1940 aux années 1950, Morrison réalise également des œuvres graphiques où les éléments organiques se lient de manière plus linéaire. Pour ces œuvres, tel *Sans titre (Quarry Face)*⁵¹ en 1949, la structure supplante la spontanéité. Cette structure se traduit par une grille se superposant à des formes ondulées, évoquant un paysage vallonné ou aquatique. L'héritage surréaliste reste présent, avec au moins neuf « araignées » de Miró en citation. Avec *Quarry Face*, George Morrison exprime la tension qui habite son art, entre ordre et liberté, structure et aléatoire, entre géométrie et formes organiques. Il balance entre les deux « digestions » américaines du Cubisme et du Surréalisme. Une critique dans *Art Digest* le décrit d'ailleurs comme un peintre « de mystères et de tensions » dont les œuvres appellent autant « la sensualité que l'intellect ». *Sun and River*⁵² est une autre toile représentative de l'œuvre de George Morrison. En effet, elle est composée de formes abstraites décomposées d'après nature, le tout agencé de manière intuitive mais attentive.

Jusqu'ici, les œuvres de Morrison dévoilent une composition divisée de façon analytique, mais sans perdre leur référence au réel. Elles évoquent régulièrement des paysages, ou sont des natures mortes, à l'instar de *Spirit of the Ocean* ou *Shell and Starfish*. Leurs intitulés évoquent souvent l'eau, le paysage, ou le vivant, citons notamment *Landscape with Bone Forms, Sky, Earth, and Roots, Amoebic Undulations ; Cellular Organization, ou Dawn and Sea*⁵³.

⁵⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 57.

⁵¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 43.

⁵² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 40.

⁵³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 39.

Dans la continuité de son œuvre, Morrison réalise *Landscape* en 1950⁵⁴. Il s'agit d'une xylographie sur papier de riz japonais. La composition est faite de bandeaux ondulants horizontaux, évoquant l'eau en mouvement ou les montagnes vallonnées. Il imprime à la main chacune des treize éditions de *Landscape* en cinq couleurs.

En s'exprimant sur divers supports et *media* artistiques, Morrison semble devenir un artiste étasunien accompli au début des années 1950. Il a déjà connu une exposition personnelle, et occupe une place dans la vie artistique newyorkaise, exposé par les galeries et musées, et cité par les critiques d'art. C'est un peintre de l'abstraction fortement influencé par sa formation et son initiation au Surréalisme, mais tendant aussi à un agencement soigné de la composition. Il développe son art dans le contexte du succès critique de l'Expressionnisme Abstrait, et fréquente certains de ses porte-flambeaux, dont Jackson Pollock, Willem De Kooning ou Franz Kline. Il décide pourtant de s'installer à Paris en 1952. Il reste en France un an, et rentre à l'automne 1953 aux États-Unis.

⁵⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison (1940-1999), fig. 53-55.

« Il faut cependant dire que les monographies d'artiste dominant encore en histoire de l'art aux Etats-Unis comme en France. Elles sont trop souvent des textes publicitaires qui, de par leur structure, n'arrivent pas à replacer le travail de l'artiste dans les discours et débats contemporains. Au contraire, elles l'enfoncent dans un discours héroïsant, voire même sacralisant. »⁵⁵

⁵⁵ Serge Guilbaut, « Pour en finir avec la dépression lyrique ! », *Critique d'Art*, n° 36, automne 2010, [en ligne] mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 17 décembre 2020, url : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1399>, DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1399>.

1) Être un « *Américain à Paris* » : Un boursier étasunien-type en France ?

1.1) La bourse Fulbright : un outil diplomatique aux enjeux multiples

George Morrison obtient la bourse Fulbright en 1952. C'est grâce à elle que le peintre voyage en France à l'âge de trente-trois ans. Le *Fulbright Scholarship* est une bourse d'étude fondée en 1945 par le sénateur de l'Arkansas J. William Fulbright. Elle est donc relativement récente lorsque Morrison y est admis. Il semble ainsi pertinent d'étudier sa mise en place et les raisons de sa création pour comprendre le contexte général et la teneur de cet échange auquel participe l'artiste.

Membre du parti démocrate, James William Fulbright (1905-1995) est élu à la Chambre des représentants en 1943, et devient membre de la Commission des affaires étrangères. Il fait adopter la même année la *Fulbright Resolution*, qui promeut un appareil international de maintien de la paix, incitant les États-Unis à participer aux futures Nations Unies.⁵⁶ Il devient sénateur en 1945, et membre et président de la Commission des affaires étrangères du Sénat en 1949.⁵⁷ Fulbright dédie sa carrière politique à l'entretien des relations internationales de son pays dans le cadre de la mise en place de la paix. C'est une figure marquante de l'histoire des relations internationales pour les États-Unis.

La Seconde Guerre mondiale s'achevant, le sénateur suggère que les recettes issues de la vente des surplus de l'armée soient réinjectées pour « promouvoir la bienveillance internationale à travers les échanges universitaires dans les domaines de l'éducation, la culture et les sciences »⁵⁸. La loi Fulbright proposée s'inscrit donc directement dans le contexte de l'Après-guerre, dans l'esprit de retour à la paix et de maintien de celle-ci. Le sénateur est motivé par la mise en place de la paix par la compréhension entre les peuples, et utilise pour cela les ressources mises à

⁵⁶ Fulbright France (commission franco-américaine), « Qui sommes-nous ? Le sénateur J. William Fulbright », [en ligne] consulté le 20 août 2020, url : <https://fulbright-france.org/fr/qui-sommes-nous/senateur-j-william-fulbright>.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Fulbright Scholar Program, « About Senator J. William Fulbright », [en ligne] consulté le 23 juin 2020, url : <https://www.cies.org/about-us/about-senator-j-william-fulbright>.

Citation en anglais dans le texte original : « promotion of international good will through the exchange of students in the fields of education, culture and science », traduction personnelle.

disposition par la fin de la guerre. La loi Fulbright est donc symboliquement forte et matériellement possible à mettre en œuvre.

Le président Truman ratifie la loi le 1^{er} août 1946. Votée immédiatement et à l'unanimité par le Congrès,⁵⁹ c'est un amendement au *Surplus Property Act* de 1944.⁶⁰ Le congrès déclare qu'elle vise à « permettre au gouvernement des États-Unis de promouvoir une meilleure compréhension des États-Unis dans les autres pays, et d'accroître la compréhension mutuelle entre le peuple des États-Unis et les peuples des autres pays »⁶¹. La volonté de la loi diffère ici légèrement, puisqu'elle ne sert plus à « promouvoir la bienveillance internationale » mais à « accroître la compréhension mutuelle entre [les] États-Unis et les peuples des autres pays ». En introduisant la notion de pays et de peuples, donc de nations, le programme est vu comme un outil diplomatique bilatéral au service de l'État fédéral, centré sur le pays et promouvant son image à l'international, auprès des autres nations. La loi Fulbright est ainsi un instrument de *soft power* étasunien au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Le programme débute en France en 1948, date de la signature de l'accord culturel entre France et États-Unis.⁶²

Le *Fulbright Scholarship* s'inscrit dans un contexte de coopération étasunienne internationale, notamment avec l'Europe et la France. Cette coopération suit la direction prise par le gouvernement Truman, encore en fonction en 1952. C'est aussi en 1948 qu'est ratifié le *Foreign Assistance Act*, mettant en place l'*European Recovery Program* (ERP), ou « Programme de rétablissement européen », connu sous le nom de Plan Marshall. Ce programme accorde des prêts aux États d'Europe occidentale, en échange d'un montant équivalent de produits étasuniens. Il s'agit d'un outil diplomatique et économique pour le gouvernement fédéral, s'opposant à l'isolationnisme prôné par les Républicains au Congrès. L'ERP est un outil

⁵⁹ Fulbright France (commission franco-américaine), art. cit.

⁶⁰ Bureau of Educational and Cultural Affairs, « An Informal History of the Fulbright Program », [en ligne] consulté le 2 août 2020, url : <https://eca.state.gov/fulbright/about-fulbright/history/early-years>.

⁶¹ Texte de la loi. Citation en anglais dans le texte original : « to enable the Government of the United States to promote a better understanding of the United States in other countries, and to increase mutual understanding between the people of the United States and the people of other countries », traduction personnelle.

Source : Immigration History (projet de l'Immigration and Ethnic History Society), « Fulbright-Hays Act of 1946 », [en ligne], consulté le 1^{er} août 2020, url : <https://immigrationhistory.org/item/smith-mundt-act/>.

⁶² Fulbright France (commission franco-américaine), « Le Programme Fulbright salué par le Sénat américain », [en ligne] mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 1^{er} août 2020, url : <https://fulbright-france.org/fr/programme-fulbright-salue-senat-americain>.

d'endiguement, s'inscrivant dans la doctrine Truman, en incitant à consommer étasunien, tout comme le *Fulbright Scholarship* incite à la coopération universitaire franco-étasunienne et à l'admission d'élèves aux frais d'inscription garantis. Le gouvernement étasunien cherche dans les années d'Après-guerre à établir des liens avec différents pays, dont la France, dans le cadre d'une opposition culturelle contre l'URSS. Ainsi, si le *Foreign Assistance Act* et la loi Fulbright n'ont pas les mêmes champs d'actions ni la même genèse, ils produisent le même effet en France : l'afflux de capitaux étasuniens. Celui-ci se fait directement ou indirectement, puisque l'arrivée d'individus boursiers en France garantit aux écoles et universités une rentrée d'argent sûre dans le contexte économique français instable de l'Après-guerre.

Les échanges artistiques entre France et États-Unis auxquels participe George Morrison après la guerre ne sont donc pas uniquement le fait des milieux artistiques seuls, mais suivent le contexte politique et économique de l'époque. Dans ses travaux de recherches, Éliisa Capdevila met également en parallèle le Plan Marshall avec une autre loi permettant aux artistes des États-Unis d'étudier en France après la Seconde Guerre mondiale : le *G.I. Bill*.⁶³ Il s'agit d'une loi octroyant une bourse aux jeunes vétérans⁶⁴ de la guerre, afin qu'ils reprennent leurs études. L'objectif est de retarder leur arrivée massive sur le marché du travail après la guerre. Son enjeu est donc économique avant tout. À l'instar de la bourse Fulbright, le *G.I. Bill* procède du retour à la paix en permettant à des jeunes vétérans de commencer ou reprendre leurs études, parfois à l'international. Beaucoup d'artistes se rendent en France grâce à ce programme.

La loi Fulbright stipule également que le service d'échange universitaire coopère avec les nations afin d'échanger les personnes, les savoirs et les savoir-faire, mais aussi de partager les développements dans les champs de l'éducation, des arts et des sciences.⁶⁵ L'art est cité comme domaine de disciplines par la loi, ce qui témoigne de l'importance qui lui est accordé dans le programme. La loi doit donc permettre aussi aux personnes boursières comme George Morrison d'acquérir des

⁶³ Éliisa Capdevila, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue historique*, n° 682, p. 390.

⁶⁴ Sur la présence de femmes parmi les bénéficiaires du *G.I. Bill*, voir Khan Academy, « African Americans, women, and the GI Bill », [en ligne] consulté le 5 janvier 2020, url : <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/postwarera/postwar-era/a/african-americans-women-and-the-gi-bill>. Le chiffre de 332 000 femmes éligibles y est avancé, ainsi que 65 000 en bénéficiant effectivement. Nous ignorons s'il y a des artistes se rendant en France parmi elles.

⁶⁵ Immigration History (projet de l'Immigration and Ethnic History Society), art. cit. note n° 61.

connaissances et des compétences, et donc d'améliorer leur pratique artistique. La bourse Fulbright est également vue, dans un second temps, comme bénéfique pour le développement des talents de la nation, notamment artistiques.

Le séjour français de George Morrison prend ainsi place dans un vaste programme de retour à la paix par les échanges universitaires et la coopération internationale, servant à la diplomatie étasunienne dans un contexte d'anti-isolationnisme. Les arts constituent ainsi pour les États-Unis un domaine d'action de la diplomatie internationale. La bourse Fulbright fait de Morrison un ambassadeur étasunien en France en 1952. Ne s'agissant pas d'une bourse spécifiquement artistique, elle fait de George d'abord un étudiant étasunien boursier en France avant d'être un artiste.

Dès 1945, nombreux sont les élèves venu·e·s des États-Unis présent·e·s dans l'Hexagone. Des aides publiques leur sont accordées telles celle du *G.I. Bill* ou la bourse Fulbright, mais aussi privées comme la bourse Rosenwald. Celles-ci constituent des mannes financières pour les établissements français, qui ne peuvent pas refuser cette immigration étudiante étasunienne. La situation économique présente un déséquilibre. D'un côté, les États-Unis ressortent forts de leur victoire militaire après la Seconde Guerre mondiale. De l'autre, la France, zone de front ruinée et affaiblie par l'Occupation et la Libération, nécessite des fonds importants pour la reconstruction et le retour de son activité économique. Pour l'économie française, l'immigration étudiante à laquelle participe George Morrison est donc souhaitée en 1952. Sa venue en France signifie qu'il va s'inscrire dans un établissement français, mais aussi consommer en France pendant un an. Pour le gouvernement étasunien, il est un ambassadeur et le porteur d'un bagage intellectuel enrichi à son retour. Pour le gouvernement français donnant son accord pour de tels programmes universitaires, Morrison est un consommateur et une rentrée d'argent certaine.

L'immigration artistique étasunienne dans l'Hexagone a donc non seulement des enjeux diplomatiques, politiques et idéologiques, mais aussi des enjeux économiques et financiers.

1.2) Être boursier à Paris : vraie pauvreté ou fausse bohème pour George Morrison ?

De manière empirique, nous pouvons penser que par ce déséquilibre entre France et États-Unis, un individu venu d'outre-Atlantique vit aisément en France. Les publications abordant les séjours artistiques étasuniens à Paris entre 1945 et 1960 font toutes le même constat : la vie à Paris reste moins chère qu'à New York.⁶⁶ Pourtant, dans son autobiographie, George Morrison évoque les limites de ses finances. Il fait le récit de sa relative pauvreté plutôt sur la période antiboise de son séjour,⁶⁷ où il se rappelle cuisiner des produits du marché et ne pas avoir les moyens de manger à l'extérieur. Il évoque aussi le manque de moyens pour payer le chauffage dans toutes les pièces et le loyer devenu trop cher à l'approche de l'été de la villa à Antibes, qu'il partage avec sa femme Ada, et d'autres compatriotes artistes.⁶⁸ Si les problèmes de chauffage sont monnaie courante dans les témoignages des années 1945-1960, les récits de la pauvreté des artistes d'origine étasunienne en France le sont tout autant.

George Morrison ne met pas l'accent sur cette pauvreté autant que semblent le faire d'autres de ses homologues et compatriotes. De plus, il ne parle pas de manque de moyens à Paris, mais dans le Sud. Dans le cas de Morrison, il est légitime de s'interroger sur ce récit qu'il livre en 1998 dans son autobiographie : S'agit-il d'une « vraie » relative pauvreté ou d'une « fausse » bohème ? La question se pose puisque le témoignage qui nous parvient de l'expérience de Morrison n'est pas contemporain, mais postérieur de quarante-cinq années. En ce sens il ne s'agit pas d'une source primaire mais secondaire, c'est un souvenir. Ce souvenir peut être embelli, ou exagéré. De plus, il convient dans un travail d'Histoire de l'art de se poser la question des moyens dont disposent les artistes, ce qui permet d'identifier des limites éventuelles, des freins ou au contraire une plus grande aisance dans leur pratique. Les moyens financiers et donc matériels dont dispose le peintre sont en tout cas à questionner dans une période économique difficile.

⁶⁶ Éliisa Capdevila, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue historique*, n° 682, p. 394.

⁶⁷ De décembre 1952 à mai 1953, Morrison loge dans une villa à Antibes en colocation avec sa femme et d'autres artistes.

⁶⁸ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 90.

Il faut donc déterminer pour cela si Morrison est mieux ou moins bien loti qu'un francilien moyen en 1952-1953, mais aussi qu'un français moyen, puisqu'il passe six mois à Antibes. Il est aussi intéressant de comparer sa situation à ses homologues du *G.I. Bill*, puisque dominant dans l'historiographie des artistes étasuniens en France dans les années 1945-1960, ceux résidant à Paris et les bénéficiaires de celui-ci.

L'allocation annuelle octroyée dans le cadre de la bourse Fulbright est de 1 400 dollars en 1952-1953,⁶⁹ soit 490 000 anciens francs⁷⁰. L'échange durant du 1^{er} septembre au 31 août de l'année suivante, la bourse est répartie sur douze mois. Morrison et ses camarades reçoivent donc l'équivalent de 40 833 anciens francs par mois. Le *G.I. Bill*, quant à lui, fournit 75 dollars par mois à ses allocataires en 1950,⁷¹ soit 26 250 anciens francs. Il passe ensuite à 80 dollars par mois autour de 1951,⁷² soit 28 000 anciens francs. L'allocation dont bénéficie Morrison est donc beaucoup plus élevée que pour la plupart de ses compatriotes artistes à Paris, avec environ 30 % de plus si le *G.I. Bill* suit l'inflation.

En 1952, le salaire mensuel net moyen pour un professionnel célibataire qualifié en région parisienne s'élève à 30 810 francs selon les chiffres émis par l'INSEE en 1958, et 22 870 pour un manœuvre célibataire. Ces chiffres passent respectivement à 32 700 et 23 930 francs pour l'année 1953 ; alors qu'ils étaient de 21 160 et 15 900 francs en 1950 ; et 26 420 et 20 040 en 1951.⁷³ Morrison a donc près de 10 000 francs

⁶⁹ United States Educational Commission for France, « Annual Report, United States Educational Commission for France (P.L. 584, 79th Congress, the Fulbright Act) : Program Year 1952, covering exchanges for the academic year, September 1, 1952 – August 31, 1953, Adopted by the Commission, October 5, 1953 », 3 octobre 1953, scellé et émis le 24 novembre 1953, reçu le 10 décembre 1953, Archives Diplomatiques, La Courneuve, FRMAE 2012-0072AC/18 : Rapports annuels d'activité, 1951-1958, p. 8.

Voir Annexe III – Sources imprimées, fig. 1.

⁷⁰ Selon le taux de conversion fixé en septembre 1949 par un alignement monétaire général, un franc équivaut à 350 francs.

Source : Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), *Mouvement économique en France de 1944 à 1957*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958, p. 99-100 [disponible en ligne : <http://www.epsilon.insee.fr:80/jspui/handle/1/45594>, consulté le 3 déc. 2020].

⁷¹ Peter Plagens, « Un rêve par nuit sur la planète », dans Daniel Abadie (dir.), *Sam Francis, les années parisiennes : 1950-1961*, Paris : éditions du Jeu de Paume, RMN, 1995, p. 49.

⁷² Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans Serge Guilbaut et al. (dir.), *Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 67.

Cette donnée n'étant pas sourcée dans le texte, nous avons jugé que l'écart non négligeable de cinq dollars correspondait peut-être à l'inflation dans cette époque particulièrement instable économiquement (voir INSEE, *Op. Cit.*). Par ailleurs, Serge Guilbaut cite plus haut dans le texte l'année 1951.

⁷³ INSEE, *Op. Cit.*, p. 279.

de plus par mois qu'un professionnel célibataire. Face à cette forte augmentation due à l'inflation d'une année à l'autre, il serait plus approprié de connaître les chiffres du *G.I. Bill* pour l'année 1952-1953 qui sont peut-être plus élevés que pour les années précédentes. Il semble néanmoins que face à cette augmentation, l'écart entre les francilien·ne·s et les étudiant·e·s étasunien·ne·s en France diminue d'année en année.

George Morrison est néanmoins peut-être dans une situation financière moins avantageuse que ses homologues de 1950-1951 abondant dans l'historiographie, bien qu'il touche plus d'argent qu'eux. Il ne vit pas seul, il vient en France avec Ada Reed, étudiante en art, et son caniche Kobi,⁷⁴ tandis que la plupart des personnes boursières arrivent seules en France, et se marient d'ailleurs sur place parfois. Nous ignorons si Ada Reed est également boursière. L'artiste a en tout cas justifié à la commission Fulbright qu'il disposait de 1 000 dollars pour que sa femme fasse le voyage avec lui.⁷⁵ Arrivant en 1952, Morrison ne bénéficie pas autant de l'avantage qu'avaient les expatrié·e·s étasunien·ne·s vis-à-vis du marché noir les années passées,⁷⁶ puisque le rationnement prend fin en 1949. Par ailleurs, entre 1949 et 1952, les taux de change restent fixes, mais les prix français progressent plus vite. Or, la bourse Fulbright provenant de la vente des surplus de l'armée, elle est déjà en francs. Les recettes suivent donc potentiellement l'inflation en France. Nous l'ignorons. Parmi les avantages pouvant améliorer les conditions de vie de l'artiste, le statut étudiant lui garantit la gratuité dans les musées.⁷⁷ Il semble par ailleurs qu'il n'ait vendu aucune œuvre en France, puisque toutes celles recensées dans le présent travail de recherche sont aujourd'hui dans des collections étasuniennes, publiques ou privées.⁷⁸ De plus, il n'a apparemment reçu aucune aide financière d'un proche. Il semble d'ailleurs que la majorité des artistes n'ait pas à vivre de son art, puisque les rentes des bourses suffisent à financer leur vie dans la capitale française. Il est difficile d'établir la situation

⁷⁴ Gerald Vizenor, « George Morrison. Anishinaabe Expressionism at Red Rock », dans Truman T. Lowe (dir.), *Native Modernism. The Art of George Morrison and Allan Houser*, Seattle : University of Washington Press, 2004, p. 51.

⁷⁵ United States Educational Commission for France, source imprimée citée note de bas de page n° 69, p. 8-9.

⁷⁶ Élisabeth Capdevila, art. cit., p. 394. Élisabeth Capdevila détaille ces avantages, parmi lesquels une plus forte valeur du dollar étasunien.

⁷⁷ Élisabeth Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 41.

⁷⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison.

financière de George Morrison avec précision. D'autant plus que les récits répandus sont ceux des vétérans du *G.I. Bill* arrivés autour de 1950.

Élisa Capdevila livre le témoignage d'Herbert Gold, écrivain lauréat de la bourse Fulbright. Grâce à son cas, elle met en avant l'écart de l'expérience de l'expatriation entre riches et boursiers. Gold raconte que les bénéficiaires du *G.I. Bill* et de Fulbright vivent ou survivent dans des conditions dégradantes et humiliantes.⁷⁹ La bourse Fulbright n'est pas une bourse de fondation privée comme peut l'être la bourse Guggenheim, qui s'élève à 5 000 dollars pour le séjour de Saul Bellow.⁸⁰ La communauté étudiante artistique étasunienne à Paris semble ainsi scindée entre les personnes vivant dans l'aisance et ceux vivant difficilement à Paris. Les récits des artistes du *G.I. Bill* insistent sur la pauvreté et les mauvaises conditions de logement dans la capitale. Ce récit se fonde dans le moule commun de la bohème artistique. Jeunesse, pauvreté, marginalité et camaraderie sont les quatre clichés principaux de la bohème étasunienne parisienne des années d'Après-guerre.⁸¹ Or, ils ne s'appliquent pas à l'autobiographie de l'artiste minnésotain. Si George Morrison fait le récit d'une relative pauvreté à Antibes, il n'en est pas de même pour Paris, ayant fait le choix d'habiter *extra-muros*.

George Morrison s'inscrit à contrecourant ici, insistant au contraire sur le confort de son appartement francilien. George Morrison emménage avec Ada Reed et Kobi dans un appartement deux-pièces près du pont de Courbevoie. Ils y habitent pendant trois mois. Il se rappelle un appartement agréable, aéré et ensoleillé.⁸² L'immobilier parisien (et français en général) est abordable pour les personnes boursières étasuniennes comme George Morrison.⁸³ Le peintre indique le prix de la villa, qu'il loue de décembre à mai pour 25 000 francs,⁸⁴ soit moins d'un mois de bourse pour une personne environ. Ainsi, il ne fait pas le récit-type de la bohème parisienne de ses compatriotes. En effet, il reconnaît sa bonne situation en termes de logement, et insiste sur sa pauvreté non pas à Paris mais à Antibes, surtout sur sa mobilité qui y est limitée.

George Morrison vit relativement bien en France en 1952-1953, bien qu'il connaisse les problèmes de chauffage encore fréquents à cette époque, il loge assz

⁷⁹ Élisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 87-88.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁸¹ Élisa Capdevila, art. cit., p. 394

⁸² George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 88.

⁸³ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, Northridge : Fine Arts Gallery (California State University), 1979, p. 6.

⁸⁴ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 90.

confortablement, accompagné par Ada et par son chien, et livre un souvenir heureux de son année à l'étranger. Il est dans une situation moins avantageuse vis-à-vis des francilien·ne·s moyen·ne·s que ses compatriotes des années 1945-1951, mais bénéficie d'une stabilisation de la situation économique en France et de l'amélioration des conditions de vie. En 1951, l'économie repart et la société de consommation se développe dans l'Hexagone.⁸⁵ Le récit de sa relative pauvreté semble honnête et ne constitue qu'un récit de bohème légère et heureuse sans souffrance. Dans le cadre de cette bohème, George Morrison se baigne dans la Méditerranée et voit du pays. Il quitte la villa en mai pour visiter l'Italie et l'Espagne. Il se rend notamment à Naples. Il va également à Majorque chez des ami·e·s rencontré·e·s sur une plage.⁸⁶

1.3) Paris et la Côte d'Azur : deux mythes français

1.3.1) Le mythe de Paris

Le désir de bohème des artistes étasunien·ne·s en France connaît plusieurs racines qui s'entremêlent. Il existe un véritable « mythe étasunien de Paris » qui s'est construit au fil des générations, et qui pousse les artistes à venir en France. Cet idéal est renforcé à la Libération par les fêtes et la bienveillance à l'égard des G.I.s.

Cependant, George Morrison n'a pas connu la guerre en Europe. Il n'est pas désireux de revenir dans un pays où il n'est jamais allé. Pour le peintre minnésotain, Paris ne représente pas le souvenir heureux de fête à la Libération. Ce n'est donc pas ce qui le pousse à vivre dans la capitale française. L'esprit de joie lié à celle-ci est plus ancien que la Libération et les témoignages des anciens soldats.

Publié en 1964 seulement, le livre bien connu d'Ernest Hemingway *Paris est une fête* illustre une autre racine du mythe parisien d'Après-guerre. Il correspond à l'immigration étasunienne dans la ville francilienne de la « Génération perdue » d'Hemingway, Henry Miller et Francis Scott Fitzgerald, entre débauche, luxe et bohème heureuse. Cet idéal est plutôt marqué par des figures littéraires mais aussi de la musique.⁸⁷ En venant en France après la guerre, certain·e·s artistes ont la conviction

⁸⁵ Serge Guilbaut, *Op. Cit.*, p. 67.

⁸⁶ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 91.

⁸⁷ Élisabeth Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p.7 et 50.

de revivre l'âge d'or du « Paris de la génération perdue ». ⁸⁸ Entretenu·e·s par cette utopie, les expatrié·e·s sont attiré·e·s par le traditionnel respect pour la figure artistique en France, antagonisme du mépris de certain·e·s de leurs compatriotes d'alors. ⁸⁹ L'artiste parisien·ne a l'image d'une personnalité jouant un rôle dans la société, au sein d'un creuset artistique cosmopolite. La capitale a une aura de ville de bonheur et de liberté autour de 1950. ⁹⁰ C'est le relatif chaos de l'Après-guerre qui permet aux expatrié·e·s de donner corps à cette vie rêvée dans les premières années d'Après-guerre.

Le « mythe de Paris » est aussi celui de la peinture. C'est certainement celui-ci qui donne envie à Morrison d'émigrer en France, plus que l'insouciance de la bohème heureuse renouvelant la « Génération perdue ». Cet idéal est plutôt celui de la bohème des avant-gardes du tournant du XX^e siècle : l'Impressionnisme, le Fauvisme et le Cubisme. Il se vit sur la Rive Gauche, entre Saint-Germain-des-Prés, le quartier Latin et Montparnasse. ⁹¹ Or, les modèles présentés au peintre minnésotain au cours de son cursus sont Paul Cézanne et Pablo Picasso. Ces références sont bien celles qui le suivent en France, comme en atteste ses mémoires, puisqu'il dit avoir vu la « terre de Cézanne » et nagé près de l'atelier de Picasso. ⁹² En parlant de l'île de la Grande Jatte près de laquelle il habite, il témoigne d'un endroit qui n'est plus un parc mais une zone d'industrialisation. Il insiste sur le fait que ce n'est plus la toile de Seurat. ⁹³ C'est une troisième référence à la tradition française d'avant-garde.

Dans la concurrence opposant Paris à New York dans l'art international dans les années d'Après-guerre, la capitale française est qualifiée par plusieurs artistes de « Mecque des Arts ». C'est l'expression employée dans la comédie musicale de 1951 *Un Américain à Paris*, réalisée par Vincente Minelli. Le film est d'ailleurs une adaptation d'une pièce d'un émigré en France de l'entre-deux-guerres, Gershwin, écrite en 1928. Pour le jeune artiste interprété par Gene Kelly dans le film, Paris est « The Mecca of the World for study, for inspiration » ⁹⁴. Il rêve d'être peintre, un nouveau Picasso ou

⁸⁸ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, Northridge : Fine Arts Gallery (California State University), 1979, p. 5.

⁸⁹ Elliott Carter, « France Amérique Ltd. », dans Pontus Hulten (dir.), *Paris-New York : 1908-1968*, Paris : Éditions Gallimard & Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991, p. 22.

⁹⁰ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 5.

⁹¹ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 6.

⁹² George Morrison et Margot Fortunato Galt *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 91.

⁹³ *Id.*, p. 88.

⁹⁴ Traduction personnelle : « La Mecque mondiale pour étudier et trouver l'inspiration ».

un nouveau Matisse.⁹⁵ Ce sont d'ailleurs les références auxquelles est formé Morrison par Alexander Masley, professeur à la *Minneapolis School of Art* qui lui montre les œuvres des deux artistes.⁹⁶ Morrison connaît un premier contact avec Picasso en 1941, avec la rétrospective « *Pablo Picasso: Forty Years of his Art* » au *Minneapolis Institute of Arts* (MIA). Elle est organisée par Alfred H. Barr, conservateur du *Museum of Modern Art* (MoMA).⁹⁷ Il est impressionné par l'exposition.⁹⁸ Capdevila rappelle que l'enthousiasme des artistes étasunien·e·s pour l'art européen et parisien, surtout de Matisse et Picasso, est né par les expositions aux États-Unis justement.⁹⁹

L'aura de la « Mecque des arts » n'est pas seulement forte aux États-Unis, mais aussi ailleurs sur le globe, puisque Gérard Sekoto affirme dans *Midi 2* le 26 avril 1991 « lorsque j'étais en Afrique du Sud, j'entendais tellement parler de Paris, comme centre de l'art actuel [...] c'est la liberté que cherche l'artiste ». ¹⁰⁰ La liberté de création est un élément recherché par beaucoup d'artistes immigré·e·s alors.

Le mythe artistique de Paris est perpétré aux États-Unis par les artistes de la génération précédant celle de Morrison. C'est un souvenir transmis aux élèves par les professeur·e·s européen·ne·s réfugié·e·s dès les années 1930 aux États-Unis et renforçant le poids du passé parisien dans les formations qu'ils prodiguent.¹⁰¹ Bien qu'il soit formé par des peintres étasunien·ne·s, George Morrison fréquente les galeries de la 57^e rue, liées aux artistes surréalistes et expressionnistes en exil venu·e·s d'Europe. C'est effectivement aussi à Greenwich Village, lieu où évolue Morrison, que sont les surréalistes français·e·s tel Yves Tanguy, Max Ernst, André Breton et Georges Duthuit.¹⁰² Il est donc amené à les rencontrer par ce biais.¹⁰³ Il est ainsi en contact avec les artistes expatrié·e·s ayant vécu les années d'avant-guerre à

Fanny Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours. 1945-1989, éléments de recherches en cours », *Cahiers du Cap – Création, Arts, Patrimoines*, n°1, *La construction des patrimoines en question(s). Contextes, acteurs, processus*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 161-181.

⁹⁵ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 8.

⁹⁶ Netha Anita Cloether, « George Morrison Chronology.1919-2011 », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 150.

⁹⁷ William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans *Id.*, p. 12, note de bas de page n° 6 p. 171.

⁹⁸ Netha Anita Cloether, chap. cit., p. 150.

⁹⁹ Éliisa Capdevila, *Op Cit.*, p. 40.

¹⁰⁰ Fanny Drugeon, art. cit.

¹⁰¹ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 6, 40.

¹⁰² Claude Lévi-Strauss, « New York post et préfiguratif », dans Pontus Hulten (dir.), *Op. Cit.*, p. 124-125.

¹⁰³ William Jackson Rushing III, *Op. Cit.*, p. 13.

Paris. George Morrison évolue donc dans un milieu artistique favorable à l'épanouissement dans son esprit de l'idéal artistique de la capitale française, qui a certainement entretenu sa curiosité pour y émigrer.

1.3.2) Le mythe de la Côte d'Azur

Le Paris des années 1950 a, en plus de son image idéalisée, une image de carte postale dans un tourisme en plein essor. *Un Américain à Paris* s'inscrit dans et contribue à cette image. Après la guerre, de nombreux touristes affluent en France, notamment des étasunien·ne·s, pour qui la possibilité de voyager s'est accrue vers 1950.¹⁰⁴ Ceux-ci vont préférer des destinations balnéaires, comme la Méditerranée. Se remémorant Antibes, Morrison se rappelle l'attrait touristique de la Côte d'Azur.¹⁰⁵ En 1951 particulièrement, un afflux de touristes étasunien·ne·s arrive en France. Il n'y a donc pas seulement des artistes et des étudiant·e·s étasunien·ne·s en France dans les années 1950.¹⁰⁶

La communauté étasunienne, et plus généralement anglophone semble développer un lien particulier avec le tourisme en France et la Côte d'Azur. Maurice Girodias publie par exemple sa littérature anglophone avec Olympia Press pour une clientèle touristique et saisonnière pendant les beaux jours.¹⁰⁷ En dehors de cette clientèle, celui-ci vend également aux troupes étasuniennes stationnées en Europe, surtout la 6^e flotte, s'approvisionnant sur les ports de la Côte d'Azur.¹⁰⁸ Les célébrités se rendent sur la côte française dans les années d'Après-guerre.

Antibes semble connaître un moment fort au début des années 1950 précisément, puisque John Fitzgerald Kennedy, le président étasunien, y est également. C'est en 1952 que le jazzman Sidney Bechet, expatrié étasunien en France, sort son morceau *Dans les rues d'Antibes* dans son style adapté au public français.¹⁰⁹ Nicolas de Staël, qui lui rend hommage en 1953 avec *Les Musiciens, souvenir de Sidney Bechet*, s'installe également dans la ville de la côte d'Azur, fin

¹⁰⁴ Christopher Endy, *Cold War holidays : American tourism in France*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2004.

¹⁰⁵ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁰⁶ Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans Serge Guilbaut (dir.), *Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 67.

¹⁰⁷ Maurice Girodias, « Deux éditeurs maudits », dans Pontus Hulten (dir.), *Op. Cit.*, p. 43-44.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 44.

¹⁰⁹ À ce sujet, voir Élisabeth Capdevila, « Jazz et polar, les productions hybrides », dans *Op. Cit.*, p. 163-185.

1953-début 1954. En décembre 1952, Morrison saisit l'opportunité qu'il a de s'y rendre lui aussi et y loue une villa pour six mois.

Paris n'est pas le seul lieu artistique en France après la guerre. Le Sud est également un endroit important. En effet, c'est en 1952 que Le Corbusier fait construire son unité d'habitation à Marseille.¹¹⁰ C'est également dans ces années-là que sont présents dans le Sud Picasso et Matisse, les deux plus grandes références artistiques encore en vie de leur temps, autant en France qu'aux États-Unis. À la fin 1949, Fernand Léger s'installe à Biot, village potier voisin d'Antibes. Léger est une autre référence importante pour les artistes étasunien·ne·s en France.

Plusieurs d'entre eux vont d'ailleurs sur la Côte d'Azur à l'instar de Morrison. Sam Francis se rend à Aix-en-Provence l'été 1952 avec Georges Duthuit, puis en 1953 au Jas de Bouffan à Aix chez Mme Matisse et à Menton et Monaco.¹¹¹ Bob Rosenwald va à Antibes avant 1950. Ralph Coburn s'y rend également en 1951-1952 et retourne dans le Sud en 1956-1958. Celui-ci travaille avec Ellsworth Kelly à Sanary-sur-Mer et Paris alternativement.¹¹² Kimber Smith est dans la ville méditerranéenne en même temps que Morrison en 1952-1953.

Morrison n'a passé que trois mois à Paris, contre six sur la Côte d'Azur et plus encore sur les côtes européennes de la Méditerranée en général. Bien qu'il émigre pour atteindre la « Mecque mondiale des arts », il semble développer sur place un attrait plus grand pour le sud de la France et la côte. La plage est un lieu important dans la vie de l'artiste. Cela se manifeste dans son œuvre à travers les natures mortes telles *Starfish*, *Driftwood* ou *Whalebone*. En effet, il prend comme motif des objets trouvés sur la plage. La présence de l'océan se fait sentir dans ses œuvres des années 1940 et 1950, exploitant les objets et les textures de la côte.¹¹³ Il va plus loin dans cette démarche plus tard, d'une part avec les *Wood Collages* en bois trouvé, et d'autre part avec la question centrale de l'horizon dans son œuvre, visible depuis le rivage. Dès 1945, Morrison passe ses étés sur la côte, à Provincetown, dans le Massachussets.¹¹⁴ Il y rencontre sa première femme Ada Reed. Il va aussi à Cape

¹¹⁰ Jean Prouvé, « Influences réciproques : est-ce exact ? », dans Pontus Hulten (dir.), *Op. Cit.*, p. 55.

¹¹¹ Daniel Abadie (dir.), *Sam Francis, les années parisiennes : 1950-1961*, Paris : éditions du Jeu de Paume, RMN, 1995, p. 174-176.

¹¹² Serge Guilbaut, chap. cit., p. 69.

¹¹³ Netha Anita Cloether, chap. cit., p. 151.

¹¹⁴ Truman T. Lowe, « The Emergence of Native Modernism », dans *Native Modernism. The Art of George Morrison and Allan Houser*, Seattle : University of Washington Press, 2004, p. 25.

Cod dans les années 1950 et 1960, où beaucoup d'artistes de « l'École de New York » travaillent l'été.¹¹⁵

La frontière entre séjour artistique et voyage touristique est difficile à percevoir. Certains artistes sont plus des touristes, comme Winslow Eaves qui témoigne auprès de Boudaille qu'il a été impressionné par les châteaux et les cathédrales. Eaves souhaite aussi aller en Italie.¹¹⁶ L'attrait touristique dépasse la France et englobe l'Europe méditerranéenne comme une même destination. Sam Francis va en Espagne et Italie en 1952.¹¹⁷ Les artistes comme Oscar Chelimsky veulent « voir » la France et l'Europe.

Le sculpteur Shinkichi Tajiri affirme aimer les rues de Paris, mais est déçu par les jeunes artistes français, surtout les sculpteur·trice·s.¹¹⁸ Il n'est pas le seul à faire ce constat. Norman Rubington, Jonah Kinigstein et Sidney Geist le font également. Il y a donc peut-être des artistes qui se tournent vers le tourisme, déçus par la scène française. Or, le récit en France de Morrison est plutôt celui d'un touriste, il ne parle pas des cours qu'il suit, et peu de son art. Cela nous amène à nous poser la question suivante : S'il en est officiellement un, le séjour de Morrison dans l'Hexagone est-il réellement un séjour d'étude ?

1.4) Séjour d'étude ou « Grand Tour » ?

Dans le cadre de l'échange Fulbright, George Morrison est inscrit à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) pendant trois mois. Les titulaires de la bourse ont un minimum d'heures de présence à assurer en cours. Pourtant, le minnésotain n'apparaît pas dans les archives de l'institution conservées aux Archives Nationales de France.¹¹⁹ Les sources sont incomplètes sur cette période, ce qui explique certainement l'absence de Morrison dans les documents consultés.

Néanmoins, ce manque peut aussi révéler une situation courante à cette période. En effet, l'assiduité des élèves est peu vérifiée dès 1945. Merle Schipper cite

¹¹⁵ Netha Anita Cloether, chap. cit., p. 151.

¹¹⁶ George Boudaille, « Colonies étrangères à Paris : Pour les américains... Paris est une expérience », *Arts*, 18 août 1950, p. 5, transcrit dans Serge Guilbaut (dir.), *Op. Cit.*, p. 162-163, p. 163.

¹¹⁷ Daniel Abadie (dir.), *Op. Cit.*, p. 174-176.

¹¹⁸ Daniel Abadie (dir.), *Op. Cit.*, p. 174-176.

¹¹⁹ Voir la liste des sources à la fin du corps de texte.

les cas de l'Académie de la Grande Chaumière et l'Académie Julian.¹²⁰ Les institutions peuvent alors prévenir les élèves de la venue d'une figure officielle étasunienne ou exiger leur présence une fois par mois. La situation est alors avantageuse pour les deux parties. Nombreux-ses sont les vétérans prétextant des études artistiques pour revenir à Paris après la guerre vivre une vie de bohème. D'autres sont bien des artistes mais l'académisme du cursus français ne les attire guère. Pour les institutions pourtant, les personnes boursières constituent une rentrée d'argent garantie dans le contexte difficile de l'Après-guerre. Ainsi, Morrison fait peut-être partie de ce type d'artistes, un boursier qui ne vient pas en France pour étudier. Il y recherche autre chose.

Dans le récit qu'il fait de son séjour français, les institutions sont seulement mentionnées. Le peintre s'inscrit à l'École des Beaux-Arts car « cela fait partie de l'accord pour les étudiant-e-s Fulbright ». ¹²¹ Cette tournure de phrase montre bien le détachement de George Morrison pour la formation académique à laquelle il a accès. Ce sont les seuls mots de que nous lui connaissons à l'égard de l'école parisienne. Malgré le fait qu'ils candidatent à des séjours d'étude, les artistes venant des États-Unis cherchent plutôt à trouver le succès à travers les filtres critiques parisiens. ¹²² Le milieu artistique de la capitale française désire alors rester le standard d'accomplissement artistique moderne. ¹²³ La relation donnant-donnant entre les élèves et les institutions parisiennes a aussi cette facette-là, au-delà d'un aspect financier exprimé plus haut.

Le peintre minnésotain se place donc a priori dans la lignée du dilettantisme étasunien d'Après-guerre. Lorsqu'il emménage à Antibes fin décembre, il s'inscrit à l'Université d'Aix-Marseille à Aix-en-Provence simplement dans le but de conserver son statut étudiant. ¹²⁴ Cela confirme cette volonté de ne pas suivre le cursus académique, au profit de vivre une expérience française, et peut-être même européenne, puisque Morrison se rend également en Espagne et en Italie.

¹²⁰ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, Northridge : Fine Arts Gallery (California State University, 1979, p. 5.

¹²¹ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 89.

Traduction personnelle. En anglais dans le texte original : « It was part of the arrangement for Fulbright students ».

¹²² Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans *Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 13.

¹²³ *Id.*

¹²⁴ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 90.

Élisa Capdevila observe une idée de Grand Tour concernant les artistes du *G.I. Bill*,¹²⁵ bien qu'il s'agisse d'un phénomène caractéristique du XVIII^e siècle en Europe. Un rapprochement avec cette notion peut être opéré dans le cas de George Morrison qui nous intéresse ici. Le Grand Tour désigne les tours d'Europe (surtout de l'Italie et la France) réalisés entre le XVI^e et le XIX^e siècle par des jeunes en fin d'étude, des diplomates novices, des « philosophes », ou des collectionneur·se·s et mécènes d'art, à des fins d'instruction, de formation et de divertissement. Il est d'abord européen, puis étasunien.¹²⁶

L'expatriation artistique étasunienne à Paris est récente, elle remonte au XIX^e siècle seulement avec des figures telles que John Singer Sargent ou Edward Hopper. C'est une tradition continue depuis les impressionnistes et Marie Cassatt.¹²⁷ Le *G.I. Bill* marque pour la capitale française une réhabilitation de l'héritage d'éducation des artistes nord-américain·e·s existant depuis le XIX^e siècle.¹²⁸ Le séjour parisien est l'extension naturelle de la formation reçue en écoles étasuniennes, dont le cursus au début des années 1940 est calqué sur celui des Beaux-Arts français.¹²⁹ Or, la bourse Fulbright s'inscrit dans la même dynamique.

Ainsi, George Morrison est un acteur du retour à la tradition d'éducation artistique parisienne. Il est également un jeune en fin d'étude, ayant achevé son cursus à l'ASL, voyageant en Europe à des fins d'instruction, de formation et de divertissement. Attilio Brilli cite notamment le comte d'Essex, affirmant que « la finalité des voyages est d'acquérir une véritable connaissance et de faire d'utiles expériences, en sorte de servir au mieux Sa Majesté ». ¹³⁰ Cette citation résonne avec la loi Fulbright, qui doit permettre aux élèves d'acquérir des savoirs et savoir-faire pour le bénéfice de la nation étasunienne. Arrivant à Paris dans le cadre d'un séjour d'étude, Morrison n'y reste que trois mois avant de rejoindre la Méditerranée. Il passe la fin du printemps et le début de l'été à Naples et Majorque, où il reste un mois. L'artiste est un véritable touriste au cours de cette période méditerranéenne de son séjour, au sens qu'il accomplit un tour

¹²⁵ Élisa Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 6-7.

¹²⁶ Attilio Brilli, *Quand voyager était un art : le roman du Grand Tour*, Paris : Gérard Montfort éd., 2001, p. 1-3.

¹²⁷ Élisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 6-7.

¹²⁸ Élisa Capdevila, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue Historique*, Presses Universitaires de France, n° 682, vol. 2, 2017, p. 386 [disponible en ligne, url : <https://www.cairn.info/revue-historique-2017-2-page-385.htm>, téléchargé le 17/07/2020].

¹²⁹ Élisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 39.

¹³⁰ Attilio Brilli, *Op. Cit.*, p. 4-5.

d'Europe du sud. Les séjours étasuniens à Paris s'accompagnent souvent de voyages en Europe occidentale, dont les motivations ne sont pas toujours professionnelles.¹³¹

Attilio Brilli parle de « pèlerin·e·s laïc·que·s » qui convergent vers une « éternelle matrice et gardienne de la tradition artistique » que constitue l'Italie au XVI^e-XIX^e siècle.¹³² Morrison correspond à cette description, bien que ce ne soit plus l'Italie qui soit « la gardienne de la tradition artistique » au début des années 1950 pour l'étasunien, mais Paris. Au XVIII^e siècle, l'Italie est vue comme un point de rayonnement d'une révolution artistique de portée internationale.¹³³ Avec l'histoire et la réception des avant-gardes, c'est désormais Paris qui est ce point central.

Ce sentiment est vraisemblablement partagé par les compatriotes du peintre. Comme lui, ceux-ci voyagent notamment dans le Sud, en Espagne et en Italie. L'Europe pour les artistes étasunien·ne·s dans les années d'Après-guerre se confond avec la France, avec Paris et avec les pays méditerranéens voisins, comme le montre le récit de Morrison. L'Europe est un lieu constitué de « choses à voir », pour ces « pèlerin·e·s » venus d'outre-Atlantique. L'idée de « Mecque des Arts » souligne cette dimension religieuse ou spirituelle renouvelée au milieu du XX^e siècle. Or, George Morrison partage cette idée de la ville comme capitale internationale des Arts dans son autobiographie. Pour beaucoup d'artistes, venir à Paris est effectuer un voyage sacré aux sources de l'art occidental, une visite du « temple des avant-gardes ». ¹³⁴ En ce sens, tel le Grand Tour, le tour d'Europe de Morrison est un déplacement dans l'espace, une visite et une prise de connaissance des lieux. Il est ponctué de « haltes rituelles » ¹³⁵ fréquentes dans les récits de ses contemporains : les Baléares, Naples, et surtout Paris, sont autant de destinations atteintes par les artistes étasunien·ne·s de cette époque. Certains citent les châteaux français, d'autres Montmartre, mais le Louvre semble être la destination française la plus importante. George et Ada le visitent d'ailleurs parmi d'autres musées, et passent du temps à Montmartre. ¹³⁶ À ces destinations s'ajoute la côte d'Azur qui émerge comme lieu mythique de l'Hexagone,

¹³¹ Élisabeth Capdevila, « De Paris à l'Europe : sur les traces des « Américains à Paris », entre mobilités récréatives et quêtes artistiques en Europe (de l'après-Seconde Guerre mondiale aux années 1960) », *Artl@s Bulletin*, n° 4, vol. 2 : *Art Traceability*, art. 7, 2015-2016, p. 71 [disponible en ligne, url : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/7/>, téléchargé le 17/07/2020].

¹³² Attilio Brilli, *Op. Cit.*, p. 3.

¹³³ Attilio Brilli, *Op. Cit.*, p. 7-8.

¹³⁴ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 39.

¹³⁵ Attilio Brilli, *Op. Cit.*, p. 3.

¹³⁶ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 89.

comme autre espace de la modernité artistique ayant donné notamment sa « lumière » aux peintres.¹³⁷

Le Grand Tour des siècles passés diffère d'un séjour d'étude par un caractère initiatique propre à l'achèvement de son cursus universitaire.¹³⁸ Dans la même logique, les artistes étasunien·ne·s comme George Morrison ne sont pas en Europe pour apprendre, mais pour être initié·e·s. Iels cherchent les maîtres et fuient les responsabilités et la « tyrannie » du corps enseignant en venant à Paris.¹³⁹ Iels ne désirent pas s'inspirer des collections de musées, puisqu'iels ont les mêmes sur leur sol natal, mais iels recherchent bien les vivant·e·s. Si les écoles sont désertées par ces élèves, c'est au profit des ateliers d'artistes,¹⁴⁰ le plus populaire étant certainement celui de Fernand Léger auprès des étasunien·ne·s. Il anime son atelier jusqu'en 1953. Il affirme à son propos : « des centaines d'élèves y sont passés. À la fin, il y en avait de toutes les [origines], des Chinois, des Japonais, des Noirs, des Américains ».¹⁴¹ Morrison ne figure pas sur la liste des étudiants passés dans son atelier recensé·e·s dans *Fernand Léger. Le beau est partout*.¹⁴² Il n'a peut-être pas assisté aux cours de Léger, mais il en a certainement eu des échos par ses camarades.

Les artistes cherchent aussi et surtout l'exaltation du climat intellectuel de la capitale et une atmosphère propice aux arts.¹⁴³ Morrison et ses compatriotes n'assistent donc pas à un séjour d'étude et ne le désirent pas. Iels vont à Paris pour se découvrir en elleux-mêmes.¹⁴⁴ Y séjourner est un rite d'initiation, un rite de passage, marquant la transition pour certains étasunien·ne·s d'élève à artiste accompli·e. La capitale constitue à ce titre dans les années 1945-1950 une instance de légitimation

¹³⁷ À ce sujet, deux ouvrages sont à noter : Norbert Hillaire, *La Côte d'Azur après la modernité*, Nice : Ovidia, 2010 ; ouvrage collectif, *1918-1958 : la Côte d'Azur et la modernité*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997.

¹³⁸ Attilio Brilli, *Op. Cit.*, p. 14.

¹³⁹ George Boudaille, « Colonies étrangères à Paris : Pour les américains... Paris est une expérience », *Arts*, 18 août 1950, p. 5, transcrit dans Serge Guilbaut (dir.), *Op. Cit.*, p. 162-163, p. 162.

¹⁴⁰ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁴¹ Dora Vallier, « La vie fait l'œuvre de Fernand Léger », dans *L'intérieur de l'art*, p. 86. Citation dans Fanny Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours. 1945-1989, éléments de recherches en cours », *Cahiers du Cap – Création, Arts, Patrimoines*, n°1, *La construction des patrimoines en question(s). Contextes, acteurs, processus*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2015.

Le mot « origines » se substitue au mot « races » employé dans le texte original. Il a été remplacé pour des raisons évidentes, puisqu'il est biologiquement établi que l'espèce humaine ne comporte pas plusieurs « races ».

¹⁴² Ariane Coulondre (dir.), *Fernand Léger. Le beau est partout*, Metz : Centre Pompidou-Metz, 2017.

¹⁴³ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁴⁴ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 13.

artistique.¹⁴⁵ Par ailleurs, c'est une époque où l'artiste doit devenir moderne et international-e, la différence culturelle faisant la spécificité.¹⁴⁶ Émigrer à Paris peut alors être vu comme un moyen de devenir une voix artistique importante¹⁴⁷ dans le chaos de l'Après-guerre.

Être un-e artiste accompli-e en 1952 c'est être un-e artiste international-e. Et être un-e artiste international-e, c'est aller en « Europe », c'est-à-dire en France, en Italie et en Espagne. Ce qui est important ce n'est pas d'avoir appris dans les universités et écoles européennes, c'est d'avoir « vu », de « savoir », d'avoir « fait l'expérience » véritablement, et donc finalement de revenir fort de cette initiation. Les lauréat-e-s Fulbright au parcours artistique montrent une forte inclinaison pour l'Italie et Paris, majoritairement plébiscités par rapport aux autres destinations dans les années 1950.¹⁴⁸ Par ailleurs, l'insouciance des *grandtourists* est déjà soulignée dans la presse au XVIII^e siècle,¹⁴⁹ comme peut l'être celui des expatrié-e-s d'Après-guerre.

À bien des égards le séjour de Morrison s'apparente au Grand Tour des siècles précédents. Ainsi, envisager le séjour de Morrison sous cet angle permet-il d'éclairer certains aspects de l'expatriation étasunienne de l'Après-guerre. Mais il est difficile d'établir si Morrison représente un artiste étasunien-type en France au début des années 1950.

1.5) George Morrison, artiste étasunien-type à Paris en 1952 ?

L'immigration annuelle est de 66 400 personnes en moyenne entre 1946 et 1955.¹⁵⁰ Howard Kirchwehm compte 11 000 étasunien-e-s installé-e-s de manière permanente à Paris en 1950. Il y dénombre 2 000 étudiant-e-s.¹⁵¹ Parmi eux, se sont essentiellement des jeunes vétérán-e-s de la Seconde Guerre mondiale. 1 800

¹⁴⁵ Élisabeth Capdevila, « Un Américain à Paris : une célébration des relations culturelles transatlantiques dans l'après-guerre », *Parlement[s], revue d'histoire politique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, n° 29, 2019, p. 90.

¹⁴⁶ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 14-15.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 15.

¹⁴⁸ Élisabeth Capdevila, art. cit., « Des étudiants américains à Paris : un autre regard... », p. 390

¹⁴⁹ Attilio Brilli, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁵⁰ Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans *Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 95, note de bas de page n° 47.

¹⁵¹ Howard Kirchwehm, « 11 000 Americans Here Permanently », *American New Post*, vol. I, n°3, juillet 1950, p. 1 et 4.

Cité dans Élisabeth Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 6.

vétéran·e·s arrivent dans la capitale française grâce au *G.I. Bill* la même année.¹⁵² 417 artistes arrivent en avril grâce à cette loi. Ceux-ci étaient 341 en décembre 1949.¹⁵³ Entre 1946 et 1952, l'ENSBA accueille plus de 100 élèves issu·e·s du *G.I. Bill*. Certain·e·s sont candidat·e·s libres et ne passent pas le concours d'entrée.¹⁵⁴ Cela semble être également le cas des promotions Fulbright. Les quelques nombres exposés ci-avant permettent d'avoir un ordre d'idée sur le phénomène dans lequel George Morrison s'inscrit.

En tant que boursier et élève à Paris en 1952, celui-ci présente certaines caractéristiques partagées au sein de la communauté artistique étasunienne contemporaine dans la capitale. Cette dernière constitue un large bloc homogène, effet notamment du *G.I. Bill* : ce sont majoritairement des hommes, vétérans de la guerre, nés entre 1921 et 1923. Beaucoup ont étudié sur la côte Est étasunienne. Mais ce bloc est morcelé selon la couleur de peau, comme le montre Éliisa Capdevila avec l'exemple de James Baldwin,¹⁵⁵ ou selon le niveau de richesse, comme nous l'avons évoqué plus haut avec le cas d'Herbert Gold rapporté par la même auteure. Morrison apparaît ici comme un autre morceau détaché de ce bloc. Car si c'est un homme ayant étudié sur la côte Est, à l'ASL, il n'en présente pas toutes les caractéristiques-types¹⁵⁶. Tout d'abord, Morrison est légèrement plus vieux, il est né en 1919. Ensuite, démobilisé car atteint de la tuberculose et opéré, il n'a pas fait la guerre en Europe, et ne partage donc pas la camaraderie et le souvenir de la Libération. Ces deux différences jouent peut-être sur son intégration aux réseaux d'amitiés étasuniennes qui se forment en France. S'il affirme avoir rencontré beaucoup d'artistes à Paris, il semble essentiellement ne fréquenter que des lauréat·e·s de la bourse Fulbright, tel Dan Snyder.¹⁵⁷ Il cite également le peintre Arthur Deshaies, qui se marie avec Ruth Dryden, tous deux camarades issu·e·s du même échange.¹⁵⁸ Dans certains récits, des amitiés

¹⁵² Éliisa Capdevila, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue Historique*, Paris : PUF, n° 682, vol. 2, 2017, p. 389 [disponible en ligne, url : <https://www.cairn.info/revue-historique-2017-2-page-385.htm>, téléchargé le 17/07/2020].

¹⁵³ George Boudaille, « Colonies étrangères à Paris : Pour les américains... Paris est une expérience », *Arts*, 18 août 1950, p. 5, transcrit dans Serge Guilbaut (dir.), *Op. Cit.*, p. 162-163, p. 162.

¹⁵⁴ Éliisa Capdevila, art. cit., p. 390.

¹⁵⁵ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁵⁶ Au-delà du fait qu'il soit d'ascendance autochtone.

¹⁵⁷ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 90.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 91.

se forment dès le trajet transatlantique. Cependant, au cours de nos recherches, nous n'avons pas retrouvé la liste des passager·ère·s de la traversée par laquelle arrive George Morrison en France, à bord de la troisième classe du paquebot *Queen Mary* en septembre 1952.¹⁵⁹ Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il se soit lié avec ses camarades de la bourse Fulbright sur le paquebot, ainsi qu'au court de réceptions organisées autour de l'échange.

Morrison ne correspond pas au profil-type de l'artiste étasunien à Paris, mais il n'en est pas pour autant isolé car il appartient au groupe des boursier·ère·s Fulbright.

La promotion 1952-1953 des expatrié·e·s Fulbright en France se compose de 181 à 184 étudiants. Ces deux données diffèrent car elles sont issues de deux sources différentes. La première est avancée à la page 63 du rapport d'activité de l'année 1952-1953 de la commission franco-américaine Fulbright.¹⁶⁰ La seconde est manuscrite, elle conclue les listes établies par la commission dans le but de recenser les boursier·ère·s¹⁶¹. Ces listes sont certainement réalisées plus tôt dans l'année scolaire, peut-être à l'entame du séjour. Trois étudiant·e·s ont ainsi pu abandonner l'échange. En feuilletant les archives de la commission, nous avons pu constater que les cas de décrochage sont fréquents, bien que minoritaires. Malheureusement pour nous, il manque les trois premières fiches statistiques de l'année 1952-1953, correspondant à Paris, Aix-Marseille et Besançon. Impossible donc de savoir sur quelle liste le peintre minnésotain figure-t-il, et donc si elles ont été dressées avant ou après décembre 1952. Dans le rapport d'activité, la liste des appréciations portées à chaque étudiant·e·s¹⁶² indique la mention « Paris » ou « provinces » à côté du nom. Pour Morrison et Snyder il est écrit « provinces ». Ils sont donc comptabilisés parmi les élèves aixois dans les nombres ci-après. Le minnésotain est d'ailleurs qualifié d'artiste « très doué », tandis que son colocataire à Antibes est « jeune et brillant ». Deshaies est dit « très bon ».

¹⁵⁹ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 87.

¹⁶⁰ Archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères, La Courneuve, cote FRMAE 2012-0072AC/18, Rapports annuels d'activité, 1951-1958, United States Educational Commission for France, « Annual Report, United States Educational Commission for France (P.L. 584, 79th Congress, the Fulbright Act) : Program Year 1952, covering exchanges for the academic year, September 1, 1952 – August 31, 1953, Adopted by the Commission, October 5, 1953 », 3 octobre 1953.

¹⁶¹ Archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères, La Courneuve, cote FRMAE 2012-0072AC/81, Fiches Statistiques, Commission franco-américaine Fulbright, Listes des années 1951-1952, 1952-1953 et 1953-1954.

¹⁶² D'après le rapport d'activité, p. 66-70, Morrison figure p. 69, Snyder p. 70.

101¹⁶³ ou 102¹⁶⁴ élèves Fulbright sont dans la capitale, tandis que 10 sont à l'Université d'Aix-Marseille.¹⁶⁵ George Morrison est ainsi représentatif de l'écrasante majorité du groupe avant de choisir de s'installer sur la Côte d'Azur. Le rapport d'activité nous livre d'autres données importantes.¹⁶⁶ Parmi les étudiants·e·s, l'immense majorité apprend la littérature, puisqu'il y a 98 inscrit·e·s. Avec 13 personnes, les beaux-arts sont la quatrième discipline la plus importante, après les sciences politiques qui comptent 18 élèves, et la musique qui en recense 14. Le champ d'étude suivant est l'Histoire, avec 12 individus. Ces quatre disciplines sont sensiblement au même niveau. Morrison fait également figure de cas alternatif, dans le programme Fulbright cette fois-ci. Il est notable cependant que la quasi-totalité des étudiant·e·s évoluent dans le domaine des arts et des lettres, il n'y a que 10 élèves en sciences, qui forment une seule et même catégorie (la sixième) parmi les 13 disciplines aux côtés de la littérature, le théâtre, l'Histoire, la sociologie, la philosophie, la psychologie, les beaux-arts, la musique, l'histoire de l'art, les sciences politiques, le droit et l'économie.

Malgré l'absence des listes statistiques dressées pour Paris, le nombre d'artistes du programme Fulbright admis à l'ENSBA semble fixe, puisque 11 élèves sont listés en 1951-1952 et 1953-1954. Presque tous les inscrit·e·s en beaux-arts sont donc à Paris à l'ENSBA. Sur les mêmes années, le nombre de lauréat·e·s à Aix-Marseille est de 5 et 7. Le choix de Morrison et Snyder d'aller dans le Sud est donc presque unique dans le groupe des artistes de leur promotion. Le rapport nous apprend également que le programme recense 105 hommes pour 76 femmes. Il y a plus d'hommes que de femmes, mais l'écart reste très certainement plus réduit que pour le *G.I. Bill*. La commission dénombre à ce propos 61 vétéran·e·s, laissant 120 non-vétéran·e·s parmi lesquels Morrison. Ce dernier fait également partie des 103 étudiants·e·s de plus de vingt-cinq ans, et des 40 qui sont marié·e·s.¹⁶⁷

Parmi les autres différences que nous pouvons relever dans le cas de George Morrison, nous avons mentionné le fait qu'il vit avec sa femme Ada Reed, ce qui le

¹⁶³ D'après les listes statistiques.

¹⁶⁴ D'après le rapport d'activité, p. 64

Voir Annexe III – Sources imprimées, fig. 3.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Id.*, p. 63.

Voir Annexe III – Sources imprimées, fig. 4.

¹⁶⁷ *Id.*, p. 64.

distingue de la plupart de ses compatriotes venus seul·e·s en France. Ceux-ci sont nombreux à se marier sur place. Cela intègre parfois le récit de la bohème heureuse parisienne, à l'image d'*Un Américain à Paris*. Enfin, en termes de conditions de logement, Morrison n'est pas non plus le boursier étasunien-type. Il ne loge pas rive gauche, comme la plupart des élèves artistes, mais à Courbevoie. Sans être majoritaire, le choix de la banlieue est fréquent chez les artistes étasunien·ne·s. Nous pouvons citer notamment à ce titre Paul Keene et quatre compatriotes qui logent à Soisy-sous-Montmorency, au nord de Courbevoie.¹⁶⁸ Plusieurs artistes optent pour la colocation, mais ce n'est pas le choix de George Morrison et Ada Reed à Paris. En revanche, le couple partage la villa à Antibes avec Dan Snyder et sa femme.¹⁶⁹ George Morrison présente un profil alternatif de la communauté artistique étasunienne en France, différent du·de la vétérane du *G.I. Bill*, sans être isolé dans la communauté.

Morrison s'inscrit donc tout de même dans la « seconde occupation de Paris » entre 1946 et 1953.¹⁷⁰ Éliisa Capdevila définit 1953-1956 comme la fin de ce phénomène. Chronologiquement, le séjour de Morrison est donc à contre-temps car il est tardif dans le phénomène observé. L'année 1953 correspond à la fin du *G.I. Bill* pour presque tous les étudiant·e·s boursier·ère·s et de nombreux·ses étudiant·e·s étasunien·ne·s sont déjà rentré·e·s.¹⁷¹ D'ailleurs, à la différence des récipiendaires du *G.I. Bill*, George Morrison reçoit une bourse pour une durée d'un an seulement. Il ne peut donc pas envisager un séjour à long terme en France à moins de compter sur un mécénat ou un succès commercial à Paris.¹⁷² D'autres bourses sont disponibles pour les artistes des États-Unis, tel la bourse Rosenwald ou la bourse Guggenheim, mais elles sont issues de fonds privés, tandis que le *G.I. Bill* et la bourse Fulbright sont le fruit de lois fédérales. Elles ne sont pas créées spécifiquement pour les artistes et ne mettent pas les mêmes moyens à la disposition de ceux-ci.

S'il est succinct, le témoignage de Morrison sur Paris est relativement commun¹⁷³ : George et Ada prennent part aux activités des étudiant·e·s parisien·ne·s, visitant musées, galeries et librairies. Les deux artistes fréquentent le quartier latin entre la cathédrale Notre-Dame et Saint-Germain-des-Prés, mais aussi Montmartre

¹⁶⁸ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 73-74.

¹⁶⁹ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁷⁰ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p.16

¹⁷¹ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 93.

¹⁷² Éliisa Capdevila, art. cit., p. 394.

¹⁷³ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 88-90.

où, d'après lui, beaucoup d'artistes sortent. Morrison se rappelle aussi la rudesse du climat froid de l'hiver à Paris. Ce sont autant d'éléments retrouvés dans les récits des séjours étasuniens contemporains. Morrison est peu productif en 1952. Comme de nombreux·ses artistes étasunien·ne·s venus en France après la Seconde Guerre mondiale, il consacre certainement le début de son séjour à visiter les musées et expositions alors en cours. Tandis que le profil de Morrison est alternatif, son expérience de Paris est plus canonique et représentative de celle de ses compatriotes, tout comme ses motivations. La singularité de l'expérience de George Morrison réside dans le temps très limité qu'il passe à Paris, seulement trois mois. Elle est d'autant plus forte dans l'attrait pour le Sud qu'il développe en hiver, hors-saison, et vit longtemps à Antibes. Il ne s'agit pas seulement d'une halte saisonnière, d'une étape du séjour. Si Morrison vient pour le mythe de Paris capitale des arts, il montre une préférence pour le Sud et sa côte méditerranéenne, au climat plus clément.

Ainsi, le profil de George Morrison est un profil alternatif, légèrement à contre-courant de l'expatriation artistique étasunienne en France. Les motivations de son séjour sont les mêmes que pour d'autres : pour son gouvernement, Morrison est un ambassadeur culturel prenant part à une volonté diplomatique de rayonnement et d'influence culturelle. Mais ce n'est pas ce qui le pousse à venir en France. Comme ses pairs, Morrison est attiré par la « capitale internationale des arts », par le mythe de Paris. Il représente pour les institutions et l'économie française un apport de capitaux et un consommateur bienvenu dans le contexte difficile de relance après la guerre. Néanmoins, il reste un artiste et un boursier, aux moyens limités mais jouissant d'une relative liberté lui permettant de vivre une bohème heureuse. La masse diversifiée des artistes expatrié·e·s étasunien·ne·s est unie dans sa même expérience de Paris, plus ou moins décevante. Dilettantisme et tourisme caractérisent celle-ci. Le peintre minnésotain ne vit ainsi pas un séjour d'étude, comme beaucoup de ses compatriotes, mais participe à un rite d'initiation et de passage du même ordre que le Grand Tour. Cette expérience lui permet de passer de jeune artiste en formation à artiste accompli, fort de son expérience internationale de pèlerinage dans ce qui est vu comme une ville, un pays et un continent source de l'art moderne. Pour Morrison cette dernière ne se révèle pas tant être Paris, mais plutôt le sud de la France, « la terre de Cézanne » comme il l'appelle, où sont Matisse et Picasso en ces années-là.

Il semble ainsi avoir été plus inspiré dans la deuxième partie de son séjour que la première, ayant plus dessiné et peint dès décembre 1952. Nous allons maintenant nous intéresser à la production artistique de George Morrison en France, afin de déterminer si son style a évolué et s'est transformé avec cette expérience française. En d'autres termes, nous nous demandons ci-après comment son art a évolué en France, dans ce cadre nouveau pour lui, et grâce à quels éléments.

2) Le style pictural de George Morrison en France : continuité et rupture

2.1) Le corpus des œuvres

Pour ce travail, nous avons rassemblé un corpus de dix-neuf œuvres réalisées en 1952-1953 par George Morrison.¹⁷⁴ La plupart des œuvres, sur papier, sont signées avec son nom, la date et la mention du lieu en France. Les autres ont pu être rapprochées de manière formelle et grâce à la palette similaire employée. Parmi le corpus, en nous fiant à la signature de l'artiste, nous pouvons affirmer qu'au moins quinze sont réalisées en France. Trois sont réalisées à Paris : *Sans titre (Paris)*, *Black and White Patterned Forms* et *Collage with French Printed Paper. Geometric Vertical Forms*, sept compositions *sans titres*, *Construction in Fantasy*, *Construction*, *Abstract* et *Antibes* sont réalisés à Antibes. *Man with Suspenders and Head of a Man* intègre également le corpus. Daté de 1952, le dessin intègre le don réalisé en 1996 par l'artiste, avec *White Patterned Forms*, *Collage with French Printed Paper* et *Geometric Vertical Forms*, au Minnesota Museum of Art, actuel MMAA.¹⁷⁵ Trois œuvres de 1953 rejoignent également le corpus. Il s'agit de *Red Construction*, *Luminous Landscape*, et *Composition*. Le peintre rentre aux États-Unis à la fin de l'année 1953. Ces œuvres ont donc plus de chance d'avoir été réalisées en France. De plus, la palette lumineuse de *Luminous Landscape* est proche de *Construction* et de *Sans titre (Cap d'Antibes)*¹⁷⁶, tandis que la structure en registres se rapproche d'*Abstract*. *Red Construction* se rapproche par le titre de *Construction* et *Construction in Fantasy*, tandis que *Composition* fait écho dans son élaboration à *Antibes* et à l'œuvre *sans titre* à l'encre, crayon et gouache sur papier de 27 x 21 cm¹⁷⁷.

En Europe, George Morrison utilise essentiellement le papier comme support. Le choix du papier après la Seconde Guerre mondiale s'explique souvent pour raisons financières.¹⁷⁸ Il réalise des compositions à l'encre et au lavis, mais aussi à la

¹⁷⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 67-85.

¹⁷⁵ Les numéros d'inventaire commencent par « 96.10. » et sont plus ou moins classés par ordre chronologique. Or le dessin présente le numéro le plus élevé pour l'année 1952.

¹⁷⁶ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 73.

¹⁷⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 81.

¹⁷⁸ Patrick-Gilles Persin, *L'Envolée lyrique, Paris : 1945-1956*, Paris : Musée du Luxembourg, Milan : Skira editore, 2006, p. 17.

gouache.¹⁷⁹ Il s'inscrit ainsi dans la vogue générale de ses pairs en France. Les peintres sur papier manient alors la gouache, l'aquarelle, le pastel ou l'encre de Chine.¹⁸⁰ L'artiste étasunien réalise une composition par dessin automatique, au début du processus de création de l'œuvre. Au fur et à mesure de sa conception, la réalisation se fait plus formelle, tout est organisé et connecté, à la manière de « sections cubistes » affirme-t-il. Morrison joue aussi avec les textures.¹⁸¹ Il explique réaliser peu de peinture à l'huile pour des raisons logistiques, car elle est compliquée à transporter.¹⁸² L'art de Morrison en France est un art intime, personnel. Il est difficile d'être affirmatif sur cet art qui ne semble pas destiné à être exposé et n'est donc potentiellement pas dans un état fini, bien qu'il réalise souvent des œuvres d'une traite. La frontière entre achèvement et *non finito* est mince, d'autant que cet effet peut être voulu. À l'inverse, la finitude de l'œuvre peut ne présenter aucun intérêt pour l'artiste s'il ne désire pas l'exposer.

Parmi les dix-neuf œuvres de Morrison en France regroupées ici, douze sont des formats verticaux, et sept sont donc horizontales. Pour la période parisienne, il n'y a que des compositions sur des feuilles orientées en portrait. Ces œuvres sont essentiellement conservées dans le Minnesota, au MMAA ou à la Minnesota Historical Society de St. Paul, au MIA, au Walker Art Center de Minneapolis ou dans des collections privées.

2.2) Le papier : espace de liberté au service d'une volonté expérimentale

*Sans titre (Paris)*¹⁸³ est une composition verticale au trait noir réalisée à l'encre ou à la mine graphite, rehaussée de lavis rouges-roses d'aquarelle. Ce type de production n'est pas nouveau chez l'artiste. Nous pouvons retrouver la même technique en 1951 avec *Abstract Watercolor*¹⁸⁴. *Paris* s'inscrit ainsi dans la lignée d'une série d'œuvres antérieures réalisées par George Morrison, entamée par l'œuvre

¹⁷⁹ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 90.

¹⁸⁰ Patrick-Gilles Persin, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁸¹ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁸² George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 90.

¹⁸³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 67.

¹⁸⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 59.

sans titre de 1948 acquise en 2016 par le MIA¹⁸⁵. La mise en œuvre de la composition ne change pas : en premier lieu, Morrison réalise un rectangle sur la feuille dans laquelle l'œuvre est circonscrite. Ensuite, l'artiste plasticien trace aléatoirement des lignes directrices pour sa composition. L'intersection de ces lignes délimite des sections dites « cubistes » formant une « grille ». Certaines d'entre elles sont alors remplies de lavis d'encre, d'aquarelle, au crayon de couleur ou au pastel. D'autres sections sont ensuite comblées par des hachures. Ces dernières peuvent se superposer à la couleur. L'artiste rééquilibre enfin la composition par de nouveaux traits transversaux à l'encre. Pour *Paris* comme pour d'autres œuvres, il est possible que l'artiste ait commencé par peindre des taches de couleur avant d'appliquer les traits à l'encre, ou qu'il ait initialement tracé une structure au graphite avant de la reprendre au propre une fois les couleurs posées et séchées.

La composition est dynamisée par le choix de l'artiste d'osciller entre le respect du cerne noir et la libération vis-à-vis de celui-ci dans l'application des plages de couleur. De plus, l'alternance de l'encre et du graphite dans les hachures créent une impression de relief à l'œuvre abstraite. L'œuvre monochrome de 1948 rend cela particulièrement visible. En 1949, *Sans titre (Quarry Face)*¹⁸⁶ varie en employant le pastel dans un format horizontal. *Quarry Face* et *Abstract Watercolor* diffèrent de *Paris* par leur palette plus riche et variée bleue, jaune et rouge. C'est peut-être pour des raisons matérielles que la palette de Morrison se trouve réduite à une seule couleur ici. Néanmoins, cela permet une application beaucoup plus sensible de l'aquarelle rouge, et une œuvre plus lumineuse, notamment grâce à la zone centrale laissée en réserve. L'artiste va plus loin dans la décomposition et la fragmentation de la « grille cubiste », qui devient plus complexe, moins faite de lignes droites horizontales ou verticales.

Il livre ici une œuvre plus subtile et délicate, d'une force évocatrice plus forte que les précédentes, notamment par cette couleur rouge et cette luminosité. Bien que l'œuvre soit sans titre, comme c'est le cas pour les compositions abstraites du peintre depuis 1945¹⁸⁷ au moins, la mention de Paris comme lieu de création en bordure inférieure peut renforcer l'aspect évocateur de cette composition. Celle-ci peut ainsi faire penser à la vie nocturne parisienne revenue après la guerre, avec le rouge des

¹⁸⁵ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 37.

¹⁸⁶ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 43.

¹⁸⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 22.

enseignes lumineuses de néon, ou la couleur du Moulin-Rouge alors en rénovation, au pied de la butte Montmartre où Morrison passe du temps. Le rouge de la fête parisienne de l'entre-deux-guerres avec laquelle les étasunien·ne·s et les français·es veulent renouer peut être évoqué par cette œuvre. L'espace central en réserve serait la rue où de part et d'autre s'élèvent des établissements parisiens, dans une vue en raccourci comme celle de la gouache *Rooftops*¹⁸⁸. Les évocations de paysages sont fréquentes dans les compositions abstraites de George Morrison.

*Collage with French Printed Paper*¹⁸⁹ est également réalisé dans la capitale. Il se distingue beaucoup plus des œuvres précédentes du corpus que *Paris*. En effet, il s'agit du plus ancien collage connu de l'artiste, et le seul employant du papier journal.

Pour les œuvres peintes, le procédé de création de l'œuvre est légèrement différent qu'en dessin. Morrison commence par peindre des plages de couleur aléatoirement, peut-être chacune liée à la précédente par automatisme. Il a certainement également utilisé l'aquarelle ici. Une fois les couleurs posées et sèches, l'artiste souligne la structure de l'œuvre par un réseau de traits noirs épais, respectant non rigoureusement les contours des formes créées par les couleurs. D'autres traits sont ajoutés en travers là aussi. Les traits noirs retracent certainement une structure esquissée au crayon à papier avant la mise en couleur, mais nous ne pouvons pas l'affirmer. Le procédé de création se retrouve dans plusieurs œuvres précédentes chez le peintre, telles l'œuvre *sans titre* de 1948 conservée au MMAA¹⁹⁰, *Abstract Composition* en 1950¹⁹¹ ou l'œuvre *sans titre* réalisée en 1951¹⁹². Certaines intersections du trait noir forment des nœuds avec un épais point noir. Les deux dernières œuvres citées en parallèle en présentent également. Ces nœuds montrent une appropriation personnelle pour Morrison des « araignées » de Miró, qu'il cite pour la première fois en 1945 avec une œuvre abstraite *sans titre*¹⁹³. Le réseau de traits noirs peut évoquer un filet de pêche, comme le suggère le Minnesota Institute of Art¹⁹⁴ dans sa notice de *Composition*, œuvre de 1945¹⁹⁵. L'effet de filet de pêche est plus

¹⁸⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 63.

¹⁸⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 70.

¹⁹⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 38.

¹⁹¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 57.

¹⁹² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 60.

¹⁹³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 22.

¹⁹⁴ En ligne, consulté le 5 mai 2020, url : <https://collections.artsmia.org/art/129614/composition-george-morrison>.

¹⁹⁵ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 28.

flagrant encore dans le collage de 1952 avec l'emploi des points noirs évoquant des nœuds de corde. L'analogie avec le filet de pêche est cohérente avec l'histoire personnelle de Morrison, né dans un village de pêcheur sur la rive nord du Lac Supérieur. Ce « filet de pêche » permet en tout cas à l'artiste de créer des compositions intuitives et dynamiques, mais maîtrisées, à l'image de ce réseau à la fois lâche et tendu, jouant sur les courbes et les droites. Comme dans *Paris, Collage with French Printed Paper* laisse en réserve la partie centrale.

Le processus de création est innovant ici pour l'artiste, car ce ne sont pas les zones de couleur qui créent la composition de base, mais le papier journal collé. En effet, dans cette œuvre singulière dans la carrière de Morrison, trois morceaux de papier déchirés sont posés sur la feuille avant la mise en couleur. L'artiste a pu découper ces éléments à la main aléatoirement, ou selon une composition esquissée au crayon, rien n'est moins sûr. Deux de ces morceaux sont entièrement recouverts de peinture claire rose, rouge, verte, jaune et bleue-grise. Le troisième morceau de journal, à droite sur la composition, est partiellement laissé en réserve. Il y est écrit une publicité pour la marque de cosmétiques Tho-Radia. La marque apparaît dans les réclames de plusieurs journaux à l'époque, notamment régulièrement dans *l'Aurore*.¹⁹⁶

L'effet de texture créé sur la couche de peinture est un autre élément remarquable de la composition : sur les deux couches picturales recouvrant totalement le papier collé, un effet gaufré apparaît. Il semble obtenu au moyen d'une sorte de rouleau estampeur avant séchage des couleurs. Enfin, la partie inférieure de l'œuvre est complétée d'une plage de couleur en « U », vert-noir à gauche, rouge carmin à droite. Cette partie tranche par sa noirceur, elle est beaucoup plus sombre que les autres éléments du collage. Elle peut faire figure en ce sens d'élément introducteur dans la composition, dans un avant-plan virtuel, entre des rideaux de théâtre dévoilant la scène par leur forme triangulaire, et un socle accueillant l'œuvre par leur présence au registre inférieur. De plus, la partie rouge présente des tracés noirs de peinture très gestuels, ce qui est rare dans les œuvres très maîtrisées de Morrison. *Collage with French Printed Paper* montre à plusieurs égards une volonté d'expérimentation inédite pour l'artiste arrivé à Paris, explorant des textures, des rendus et des techniques

¹⁹⁶ Voir par exemple : « THO-RADIA aujourd'hui vous conseille », *L'Aurore : organe de la résistance républicaine*, 6 octobre 1950, Paris, p. 2b [numérisé par la BnF, mis en ligne le 2 décembre 2019, consulté le 2 janvier 2021, url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41272043/f2.item>].

nouvelles. Cette volonté d'expérimentation se confirme dans d'autres œuvres dès 1952.

La troisième œuvre parisienne de George Morrison est *Black and White Patterned Forms*¹⁹⁷. Elle est réalisée en novembre 1952 et se distingue des autres créations de l'artiste de manière radicale. Le seul élément présent représentatif de l'art du peintre est le tracé de la grille cubiste au sein d'un rectangle délimité.

L'œuvre est en noir et blanc. Elle ne présente aucune couleur. Or, les dernières œuvres que Morrison a réalisées en noir et blanc remontent à 1948, avec *Nude*¹⁹⁸ et l'œuvre *sans titre* comparée à *Paris* ci-avant. Mais leur traitement est complètement différent. La première œuvre est figurative et présente une femme par des contours ondulants. La seconde n'utilise que le trait.

Black and White Patterned Forms est une œuvre abstraite réalisée à l'encre. Le contour des formes est net et droit, la composition présente une alternance de formes noires en aplat et blanches en réserve. Il n'y a aucun trait si ce n'est celui formé par les contours des formes géométriques suggérant la « grille cubiste ». Les formes jouent en positif et négatif par des fausses symétries selon quatre axes verticaux. La symétrie peut être au sein d'une même forme noire ou blanche, mais aussi entre les parties, blanches d'un côté de l'axe et noires de l'autre. L'ensemble des formes sur le côté droit sont blanches, créant un déséquilibre de la composition et suggérant un aspect non fini, ou un prolongement de la symétrie hors du cadre. Certaines formes sont arrondies. Les autres présentent des angles très aigus, ce qui est nouveau dans l'œuvre de Morrison. C'est la première fois qu'il présente une composition aux formes aussi géométriques et régulières, avec un nouveau motif de dents de scie. C'est aussi la première fois qu'il livre une œuvre aussi nette et unie en termes de textures, sans hachure ni saccade, sans d'autres traits que ceux qui pourraient être vus dans les contours des formes.

Une influence extérieure a certainement guidé Morrison dans cette œuvre proposant un changement radical. La découpe nette, la clarté et la platitude de la composition suggèrent une connaissance par l'artiste des papiers découpés de Matisse, publiés à partir de 1947¹⁹⁹. Ceux-ci sont alors exposés et circulent en France lorsque Morrison est à Paris. Il pourrait s'agir également d'une inspiration potentielle

¹⁹⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 68.

¹⁹⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 36.

¹⁹⁹ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 1.

pour l'art africain trouvée dans le « primitivisme » moderne et ses images à visée « totémique ». Une troisième hypothèse est plausible : la fascination des Surréalistes pour les motifs jugés décoratifs de la sculpture en relief océanienne. Ces trois hypothèses sont avancées par William Rushing.²⁰⁰ Par son jeu de symétrie géométrique entre noirs et blancs, l'œuvre peut évoquer l'art océanien des *tapa*, tissus d'écorce battue peints. Si Morrison s'en est inspiré, il a certainement pu en observer au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie au Palais de la Porte Dorée²⁰¹. Une quatrième influence potentielle est celle des tenant-e-s de l'abstraction géométrique, assez représentés en France après la Seconde Guerre mondiale. Cette possible source d'inspiration est développée dans l'œuvre suivante, *Geometric Vertical Forms*.

Ainsi, en deux mois à Paris, le peintre étasunien montre une forte capacité d'innovation et de renouvellement de son œuvre. Affirmer que le milieu parisien a permis cette évolution serait un raccourci contestable cependant. Peut-être est-ce plutôt le fait « d'être » dans la « capitale des arts » comme il la qualifie qui le pousse à innover et chercher de nouvelles références. Peut-être également est-il tout simplement influencé par son cursus à l'ENSBA. Aucune archive ne permet de confirmer son dilettantisme, mais il a pu participer à des cours, bien qu'il ne le mentionne pas dans son autobiographie. En l'absence d'archives pour étayer cette thèse, nous ne pouvons pas déterminer si certaines œuvres comme *Black and White Patterned Forms* ou *Geometric Vertical Forms* sont des exercices réalisés dans le cadre de cours à l'ENSBA. En effet, l'art géométrique est alors plus académique que l'abstraction qui s'y oppose au début des années 1950. La bourse de Morrison lui donne aussi une nouvelle sécurité financière. Or, cette sécurité financière est initialement prévue pour qu'il puisse suivre les cours en France, ce qu'il ne semble pas faire si nous nous en tenons au récit de son autobiographie. Une œuvre de 1952 ne va pas dans ce sens : *Man with Suspenders and Head of a Man*²⁰². C'est un dessin à l'encre figuratif, représentant un homme de trois-quarts dos tourné vers la gauche. En-dessous figurent également sa tête réalisée au trait plus épais, ainsi qu'une main et un profil légèrement esquissés. La ressemblance et la posture semblable des deux

²⁰⁰ William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 17.

²⁰¹ Musée aujourd'hui fermé. Ses collections ont été transmises à l'actuel Musée du quai Branly - Jacques Chirac. Le Palais de la Porte Dorée accueille quant à lui le Musée national de l'Histoire de l'Immigration.

²⁰² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 71.

éléments principaux signalent que l'artiste a dessiné d'après modèle lors d'une séance de pose. Si l'œuvre a été réalisée pendant le séjour du minnésotain dans l'Hexagone, peut-être celle-ci est-elle le témoin d'un cours auquel il aurait assisté. Cette œuvre reste un cas unique de figuration humaine après 1948, mis à part *Artist and Model*, peint en 1951²⁰³, qui diffère totalement de la présente composition par son traitement, son sujet et la technique employée. La dernière représentation réaliste d'un homme qu'il a laissée est *Model Dressed as Bohemian*²⁰⁴, esquissé en 1946.

George Morrison a également le temps de développer son art librement, puisqu'il n'a pas à être assidu en cours comme nous l'avons expliqué plus haut. Il peut donc plus librement explorer le champ des possibles artistiques qui s'offrent à lui et s'éloigner du style qui lui a permis d'être reçu dans les milieux artistiques new-yorkais. La liberté dont il jouit est d'autant plus grande qu'il n'a pas à exposer ou vendre en France pour y vivre, à l'instar de ses compatriotes. Le format du papier qui s'impose à lui pour des raisons pratiques et financières est aussi celui qui lui permet cette liberté de création. Nous ne pouvons affirmer si le peintre étasunien cherchait cette liberté en France comme d'autres de ses compatriotes ont pu le revendiquer.²⁰⁵ Pourtant, nous pouvons en déduire qu'il l'a trouvée. Si plusieurs artistes cherchent aussi une liberté politique et sociale vis-à-vis du maccarthysme, de l'homophobie ou de la ségrégation²⁰⁶, la liberté de Morrison est plutôt d'ordre financier et artistique ici. Les mots d'Al Held résonnent particulièrement avec cette analyse de l'œuvre géométrique réalisée en novembre 1952 :

« Paris était une école d'association libre, sans cours, et [on bénéficiait]
d'une bourse d'étude suffisante ». ²⁰⁷

Dès son arrivée à Antibes en décembre 1952, l'artiste-peintre minnésotain reste sur la même lignée avec *Geometric Vertical Forms*²⁰⁸. Le traitement du motif est très net. Dans cette composition toujours monochrome noire à l'encre, la « grille cubiste » est complètement abandonnée. Pour la première fois dans l'œuvre de Morrison, il n'y

²⁰³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 62.

²⁰⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 32.

²⁰⁵ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, cat. d'exp. à la Fine Arts Gallery de la California State University à Northridge, du 22 oct. au 30 nov. 1979, 1979, p. 6.

²⁰⁶ Élisabeth Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 10.

²⁰⁷ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 6.

Citation en anglais dans le texte original : « Paris was a free-association graduate school with no classes, and [one was] on a complete scholarship », traduction personnelle.

²⁰⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 69.

a ni rectangle circonscrivant le motif, ni fond, ni application en *all-over*. Sa prise de liberté avec son style est plus grande encore. Les éléments géométriques flottent sur la feuille librement. Il y en a trois grands et verticaux, sensiblement de même hauteur et largeur.

Le premier à gauche est composé d'un massif central aux côtés latéraux concaves, prolongé par une pointe élancée en haut et deux autres en bas. Sa surface est hachurée finement, à l'exception d'un large point noir central. Le second élément se divise en deux parties, l'une au-dessus, l'autre en-dessous. La partie supérieure est bombée, parée de deux pointes et s'amincit en allant vers le centre. Elle a deux côtés latéraux convexes et le bord supérieur concave. Elle est également percée d'un point blanc laissé en réserve, de dimensions proches du point noir de la première figure. La partie inférieure se bombe en symétrie. Elle présente cependant un creusement inférieur, non pas concave, mais en trapèze et est percée d'un triangle élancé tête bêche. Elle a trois pieds car elle présente un autre triangle fin tête bêche en appendice. L'espace laissé en partie supérieure au-dessus de cet appendice présente quatre petites figures géométriques très élancées : deux pointes, une « aiguille » composée d'une pointe vers le bas surmontée d'un cercle, toutes trois griffonnées, et un « sablier » noir formé par deux pointes l'une contre l'autre. La troisième figure géométrique se divise également en deux parties, qui ne sont pas symétriques. La partie haute est massive, c'est un rectangle aux hachures verticales larges présentant en partie inférieure deux triangles rectangles hachurés, obliquement pour celui de gauche et horizontalement pour celui de droite. La partie basse est faite de deux pieds fins semblant supporter fragilement la partie supérieure. Deux formes géométriques prennent place entre eux, un triangle hachuré horizontalement, collé au pied gauche, un second au côté bombé prolonge le pied droit et est hachuré horizontalement. Le pied gauche s'achève par un cercle noir en lavis. Chacun des sept pieds soutenant la composition est au même niveau malgré le flottement général des figures. Cela confère à la composition une grande stabilité.

Par leur flottement sur la feuille et les hachures régulières en remplissage, l'œuvre a des allures de dessin technique ou industriel. Tantôt hachurées, tantôt remplies à l'aplac noir, les formes ressemblent à des coupes transversales d'objets métalliques, suggérant une vue du dessus. La composition présente un certain dynamisme par l'attachement que porte Morrison au remplissage des différentes

figures par des motifs distincts. Ces dernières font penser de manière plus évidente aux papiers découpés de Matisse.

Comme *Black and White Patterned Forms*, *Geometric Vertical Forms* témoigne d'un jeu rigoureux de symétrie et d'asymétrie autour d'un axe cette fois-ci horizontal. Les formes y sont également acérées avec des angles aigus alternant avec des courbes généreuses. Le jeu de composition se fait aussi par les échos entre les quatre cercles de taille égale la formant, en partie centrale à gauche, en partie basse à droite et en partie haute au milieu. La forte assise donnée à la composition par la mise au même niveau et la hauteur régulière des figures contribue à unifier celle-ci. Avec cette œuvre, Morrison trouve des moyens de maintenir sans monotonie une solidarité et une cohérence à sa composition malgré l'abandon de la « grille cubiste », du cadre et du *all-over*. Néanmoins, l'artiste reste dans son style, puisqu'il livre une version personnelle de l'abstraction géométrique, plus souple. Certaines formes sont déjà présentes dans son œuvre, telle les contours concaves que nous pouvons retrouver dans des œuvres comme *Structural Landscape (Highway)*²⁰⁹ ou *Painting #12, Pacific*²¹⁰, réalisées avant septembre 1952. Les motifs de cercles se détachant sur une forme pleine y figurent également.

Par cet abandon de la couleur et du trait noir aléatoire et foisonnant, *White Patterned Forms* et *Geometric Vertical Forms* témoignent d'un intérêt total pour la forme géométrique, inédit par son importance dans la carrière de l'artiste. Les tenants de l'abstraction géométrique ont une forte tendance à théoriser leur pratique picturale, sur les formes et les couleurs, développant un véritable langage de la peinture à portée universelle. C'est notamment le cas d'Auguste Herbin, qui donne des conférences, met au point un « alphabet plastique » et rédige un manifeste du Salon des réalités nouvelles. Herbin proscrit le curvilinéaire en 1948. Jean Dewasne publie quant à lui le *Traité d'une peinture plane* en 1949,²¹¹ prenant position contre l'art informel de Michel Tapié²¹². L'année suivante, il crée et anime l'Atelier de l'Art Abstrait avec Edgard Pillet. Si les conférences publiques qu'il y fonde ont lieu d'octobre 1950 à juin 1952 seulement, des échos parviennent certainement au minnésotain par ses

²⁰⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 64.

²¹⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 65.

²¹¹ Sara Smah, « Jean Dewasne : Théorie et pratiques », dans Patrice Deparpe (dir.), *Jean Dewasne*, Paris : Somogy éditions d'art, 2014, p. 117.

²¹² Théorie présentée ci-après.

camarades ayant fréquenté l'atelier. En effet, ce dernier est créé à la demande de l'ambassade étasunienne.²¹³ Ainsi, plusieurs élèves étasunien·ne·s y assistent.

La gouache *Ochre, Green and Black Forms*²¹⁴ en 1959 témoigne d'une influence certaine de Dewasne sur le peintre minnésotain. Le premier est très porté sur la théorie visuelle des couleurs. Or, la palette employée est identique dans une de ses œuvres à celle de Morrison. Le vert, le jaune et le noir présentent le même principe d'entremêlement. L'œuvre *sans titre*²¹⁵ de Jean Dewasne est tirée en lithographie à part de *Préface à un livre futur* en 1959 également. Le français illustre l'ouvrage²¹⁶ de Lautréamont en 1949-1950 pour l'éditeur J. Christian Sørensen alors qu'il est au Danemark.²¹⁷ *Ochre, Green and Black Forms* peut être une réponse à Dewasne dans un esprit plus mouvementé, dans la veine « expressionniste » d'un Clyfford Still. Le théoricien de la peinture abstraite géométrique préconise d'utiliser « des formes contigües que nous pourrions alternativement considérer les unes après les autres, tantôt comme négatives, tantôt comme positives. ». Ce commentaire s'applique particulièrement bien à *Black and White Patterned Forms*. Le peintre minnésotain a donc pu appliquer des théories de Dewasne dans son art.²¹⁸ Au début des années 1950, Dewasne réalise des compositions colorées s'entremêlant, fortement inspirées des papiers découpés de Matisse.

Morrison s'est certainement intéressé aux théories de l'abstraction géométrique foisonnant en France dès sa présence là-bas en 1952, comme le suggère *Geometric Vertical Forms* et *Black and White Patterned Forms*. Il est un grand lecteur et s'intéresse aux théories de l'art dès sa formation aux États-Unis. L'abstraction géométrique est alors aussi qualifiée d'abstrait « froid ». Les deux compositions que nous avons vues sont par leur netteté beaucoup plus froides que ce que les réalisations antérieures de l'artiste.

²¹³ Lydia Harambourg, « Jean Dewasne : l'aventure d'une peinture plane », dans Patrice Deparpe (dir.), *Op. Cit.*, p. 21-23.

²¹⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 127.

²¹⁵ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 2.

²¹⁶ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 3.

²¹⁷ Céline Berchiche, « 1949, Dewasne et Hvidovre : Trois saisons danoises », dans Patrice Deparpe (dir.), *Op. Cit.*, p. 191.

²¹⁸ Sara Smah, chap. cit., p. 119.

2.3) Les constructions horizontales : figures géométriques et couleurs vives

Une autre œuvre réalisée en décembre 1952 nous est parvenue et tranche par son traitement des compositions qui lui sont contemporaines. C'est une gouache *sans titre*²¹⁹. Elle n'a pas la netteté des deux compositions précédentes, bien qu'elle soit contemporaine. À l'instar de *Geometric Vertical Forms*, il se dégage des figures géométriques grises et blanches sur le fond de la feuille brune. Trois cercles gris sont présents aux côtés de fins triangles rectangles et d'autres « sabliers ». Quelques formes présentent aussi des côtés concaves. La plupart des éléments sont fins et acérés.

Le procédé de création est plus classique pour l'artiste, qui appose une série de traits noirs à l'encre après avoir mis en place ses figures colorées aléatoirement. L'aspect saccadé et tremblant de l'art de Morrison est visible, livrant avec les formes acérées une image beaucoup plus agressive et angoissante. La « grille cubiste » est présente dans cette composition *sans titre*, lui donnant des airs de nature morte de ce courant des années 1910. Par un effet de juxtaposition des figures, la peinture a une force évocatrice importante. Nous sommes tentés de reconnaître dans chacune d'elles des objets, des choses, et cherchons à y voir une nature morte abstraite.

Avec cette œuvre, nous voyons coexister les figures nouvelles dans le répertoire de Morrison de *Geometric Vertical Forms* et l'ossature au trait saccadé habituelle. Les trois cercles à des hauteurs différentes sont employés ici aussi. L'œuvre est donc peut-être réalisée avant *Geometric Vertical Forms* et marque une transition entre l'art antérieur et cette composition.

Réalisée en 1953, l'huile sur papier *Sans titre (Cap d'Antibes)* est particulièrement comparable à cette gouache. Le traitement sensible du peintre n'y est pas rendu par une série de traits d'encre vifs, mais par une peinture montrant un certain grain. Sur le fond blanc qui semble appliqué en dernier se détachent des figures pleines aux formes arrondies concaves et convexes. Ces formes sont jaunes, rouges et noires. Elles peuvent faire penser aux figures employées par d'autres artistes de l'art abstrait en France, telle Anna-Eva Bergman.²²⁰ C'est en 1952 que celle-ci met au

²¹⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 72.

²²⁰ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 4

point un langage abstrait de formes stéréotypées évoquant pierres, planètes, montagnes, stèles, tombeaux ou barques. Ce vocabulaire est lié à la mythologie scandinave par l'origine norvégienne de l'artiste et reste très évocateur d'éléments réels malgré son abstraction. Bergman peint elle aussi des évocations de paysages qui ne sont pas réalisées sur le motif.²²¹ Peut-être qu'à l'instar de Bergman qui cherche à repeindre la Norvège, Morrison cherche-t-il à retrouver les rives de son Lac Supérieur natal, inspiré par le milieu méditerranéen. Les deux artistes livrent leur vision personnelle par la peinture de figures flottant dans un espace neutre.²²² Morrison multiplie cependant les figures dans *Cap d'Antibes*, qui s'inscrit dans la suite de *Geometric Vertical Forms*. Celles-ci peuvent également être issues du vocabulaire des sculpteurs Jean Arp et Constantin Brancusi, qui font partie du groupe des « illustres anciens » aux côtés de Picasso, Matisse et Léger. Généralement, les sculpteur·trice·s étasunien·ne·s en France cherchent à les rencontrer. Leur sculpture se caractérise par des formes arrondies et lisses, très curvilinéaires ou plus organiques.

De telles figures sont déjà employées par Morrison aux États-Unis, avec son style des années 1940 qualifié de « biomorphique ». Les œuvres comme *Sans titre (Pink, Black, Grey)* en 1950²²³ se rapprochent tant par le traitement de la matière picturale en grain que par l'emploi de formes arrondies. Cette surface granuleuse est loin d'être nouvelle dans la carrière du peintre. Les recherches sur cette matérialité le poussent trois ans plus tôt à réaliser les lithographies *Landscape*.²²⁴ La clarté de la composition est nouvelle ici, avec les éléments bien distincts, moins ronds et clairement découpés sur le fond texturé blanc épais. L'effet de découpage des figures dans la lignée de Matisse est renforcé par la reprise du contour des figures au cerne blanc épais, créant l'impression d'un pochoir.

Ces figures flottantes représentent certainement une nature morte en raccourci très simplifiée. La figure grise élancée au centre de la moitié gauche de l'œuvre a été rapprochée d'une sculpture aviaire par William Rushing.²²⁵ Ce type de figure peut être une citation d'Eduardo Chillida, sculpteur basque espagnol qui livre des réalisations

²²¹ Fondation Hartung-Bergman, « Anna-Eva Bergman (1909-1987) », [en ligne] consulté le 3 janvier 2020, url : <http://www.fondationhartungbergman.fr/sitehaeb/Anna-Eva-Bergman,36?lang=fr>.

²²² Fondation Hartung-Bergman, « Œuvres », [en ligne] consulté le 3 janvier 2021, url : <http://fondationhartungbergman.fr/wpaeb/oeuvres-3/>.

²²³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 51.

²²⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 53-55.

²²⁵ William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 18.

en métal aux volumes fins. La ressemblance avec *El espíritu de los pájaros*²²⁶, réalisé en 1952, est assez forte. Malgré qu'il soit sculpteur et que Morrison soit peintre et dessinateur à cet instant de sa carrière, les deux artistes présentent des caractéristiques de composition similaires. Comme de nombreux autres artistes contemporains, ils sont intéressés par la matérialité de leurs œuvres²²⁷, rendue par un certain grain. De plus, Chillida suggère, par un conflit entre lignes et formes, l'intersection de plans invisibles. Morrison, comme d'autres, cherche également à suggérer des éléments invisibles prenant part à la composition, soit par le *all-over* comme nous l'avons expliqué pour *Black and White Patterned Forms*, soit par une illusion de relief créée par la suggestion d'une intersection et d'un entremêlement, comme nous allons le voir par la suite.²²⁸

Cap d'Antibes peut également être mise en lien avec les œuvres de Fernand Léger, surtout de son art céramique réalisé début des années 1950. Dans son atelier à Biot, près d'Antibes, il réalise ses premières rondes-bosses vers 1951, reprenant les motifs de fleurs et de fruits issus de ses tableaux.²²⁹ Morrison a peut-être vu à Antibes *La Fleur polychrome* réalisée par Léger en 1952, faite de ciment et plâtre peints²³⁰. Le blanc est très présent, faisant un cerne plus épais que les zones colorées, comme dans la composition de Morrison où le fond blanc domine. Le peintre joue peut-être ici entre le motif et la citation des objets sculptés reprenant les natures mortes de Léger.

Léger n'est pas le seul artiste en France à employer un cerne blanc plus épais que ses figures. Artiste figuratif, Charles Lapicque réalise des compositions présentant cette caractéristique en 1952-1953. Dans des peintures telles que *Régates vent arrière* en 1952 ou *Le Roi Arthur* en 1953²³¹, les formes de couleurs sont séparées par une épaisse ossature blanche. Morrison a peut-être eu connaissance de l'œuvre de Lapicque en visitant la Galerie La Hune, où il expose, du 28 octobre au 7 novembre 1952, « La Mer, dessins, lithographies et gouaches ». Morrison ayant certainement

²²⁶ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 5.

Titre traduit en français : « L'esprit des oiseaux I ».

²²⁷ James Johnson Sweeney, « Eduardo Chillida », *Derrière le miroir*, n° 124 « Chillida », Paris : Maeght éditeur, mars 1961, p. 1-8, retranscrit dans Daniel Abadie (dir.), *Eduardo Chillida*, Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001, p. 33.

²²⁸ James Johnson Sweeney, chap. cit., p. 26.

²²⁹ Arnaud Dercelles, « Mur et architecture : un nouvel espace pour le peintre », Ariane Coulondre (dir.), *Fernand Léger. Le beau est partout*, Metz : Centre Pompidou-Metz, 2017, p. 236.

²³⁰ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 6.

²³¹ Voir Annexe II – Œuvres mises en parallèle, fig. 7.

Nous pouvons également citer les œuvres *Portrait de Nicolas Fouquet* (1953), *Paysage dans l'Atlas saharien* (1951), *La Vieille écluse* (1952), *Bois de hêtres rouges au bord de la mer* (1948).

visité les expositions de la capitale dans les premiers temps de son séjour, il a pu être intéressé par le thème de celle-ci qui lui est cher.

À Antibes, la palette employée par Morrison se fait plus lumineuse, le blanc, le jaune et le rouge prennent une certaine importance. Le peintre installé dans le Sud réalise alors plusieurs compositions peintes dans ces couleurs qui s'ajoutent au gris. Les œuvres *Construction*, *Construction in Fantasy*, *Red Construction*, *Luminous Landscape* et *Abstract* en attestent.

Pour *Luminous Landscape*²³², le même traitement granuleux se retrouve. Le fond blanc est toujours employé, créant une grille en cerne épais séparant les figures sur la moitié inférieure de la composition. Cela s'observait déjà entre quelques figures de *Cap d'Antibes*. Dans ce paysage abstrait, Morrison revient à une composition en registres des couleurs comme il le faisait déjà aux États-Unis. En témoignent *Painting #12, Pacific*²³³ ou les compositions *sans titre* de 1950²³⁴. Le registre supérieur est blanc ou gris-blanc, et occupe un tiers de la composition. Le registre médian forme une bande jaune dorée à l'épaisseur variable. Il peut évoquer la lumière conique d'un phare balayant le ciel. Sous celui-ci se retrouve un autre registre blanc. Ces deux registres blancs peuvent représenter le ciel et / ou la mer. Le registre inférieur est composé de plus de figures, il peut évoquer la côte antiboise rocheuse, ou une table au premier plan portant des objets divers également. L'effet des registres est ici brisé par le cerne blanc liant verticalement l'ensemble.

La composition d'*Abstract*²³⁵ est semblable, avec un registre médian plutôt jaune pâle cette fois-ci, ceint également de deux registres blancs. Le tiers inférieur de la composition présente plus de formes, tantôt grises, tantôt roses, tantôt jaunes dorées. Des éléments de paysages sont potentiellement évoqués par cette organisation en registre, le disque jaune au registre supérieur identifiant le soleil, les deux registres blancs évoquant le ciel et la mer s'y reflétant. Les formes concaves, convexes et pointues se retrouvent dans la composition. Dans cette version du format vertical jaune, rouge, blanc et gris, le cerne blanc est absent et la matière picturale est plus lisse. L'œuvre est ainsi plus proche de *Black and White Patterned Forms* et des papiers découpés.

²³² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 78.

²³³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 65.

²³⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 51-52.

²³⁵ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 79.

*Construction*²³⁶ est une autre gouache lumineuse. Comme *Cap d'Antibes*, elle présente un traitement pictural granuleux. Si le blanc reste important, il ne s'agit plus d'un fond à proprement parler. Les figures blanches et grises s'imbriquent sans être sur différents plans. L'élément central jaune semble quant à lui être en avant de l'image abstraite. Il est le seul constituant un registre. Le jaune a une importance supérieure dans les compositions horizontales du peintre minnésotain à Antibes. En effet, alors que le rouge et le gris s'entremêlent sans hiérarchie, le jaune est systématiquement regroupé sur un même plan, dans une même figure ou entre figures toutes conjointes.

Cette composition se distingue par l'emploi du trait rouge, alors que Morrison en utilise habituellement un noir. L'artiste combine ici les figures isolées curvilinéaires et la « grille cubiste » dans un même espace pictural. Il apporte ainsi à son œuvre préliminaire les nouveaux éléments explorés séparément : éléments isolés, géométrisme curvilinéaire et palette lumineuse. Il canalise ainsi sa « grille cubiste » issue du dessin automatique et renouvelle sa composition par l'apport des nouveaux éléments de son art en France. L'impression de découpage est présente, autant que le grain de la peinture. La composition est une fois de plus ponctuée de cercles à différents niveaux.

L'élément jaune central peut évoquer d'autres œuvres de Jean Dewasne : les *Antisculptures*. Il commence à les réaliser à la fin des années 1940. Ce sont des éléments de carrosserie peints, dressés comme des sculptures.²³⁷ La première antisculpture est le *Tombeau d'Anton Webern*²³⁸, réalisée en 1951 et exposée à la galerie Denise René en 1953.²³⁹ Cette influence des *Antisculptures* est également visible dans *Orange, Red, Blue and Grey Forms* en 1955²⁴⁰.

Un aspect industriel est visible dans cette œuvre de Morrison, donnant une impression de tôle découpée ou d'ossature métallique. Nous avons évoqué le même sentiment dans *Geometric Vertical Forms*. Dans certaines œuvres du peintre et dessinateur en France, il y a quelque chose de moins organique que les paysages, plus de l'ordre d'un pays en reconstruction et en industrialisation. Le titre *Construction* employé à trois reprises pour les formats horizontaux et renforce cet aspect relevant

²³⁶ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 77.

²³⁷ Lydia Harambourg, « Jean Dewasne : l'aventure d'une peinture plane », dans Patrice Deparpe (dir.), *Jean Dewasne*, Paris : Somogy éditions d'art, 2014, p. 33.

²³⁸ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 8.

²³⁹ Ariane Coulondre, « L'art et la science chez Jean Dewasne, lien intime et enjeu majeur », dans *Id.*, p. 151.

²⁴⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 93.

plus de l'ordre de l'humain que de la nature. Cela semble nouveau dans l'œuvre de Morrison qui peint plutôt des paysages et des images abstraites évoquant le vivant ou l'élément aquatique, notamment la mer ou la côte. Peut-être est-il marqué par l'artificialisation du littoral méditerranéen sous l'effet du tourisme balnéaire et de la reprise économique.

Une influence de Fernand Léger sur son art est ainsi possible sur cet aspect aussi. Léger est alors engagé en faveur du monde ouvrier avant les années 1950.²⁴¹ Il peint *Les Constructeurs* en 1950²⁴². Dans cette œuvre, l'entremêlement des poutres métalliques jaunes, grises, rouges et blanches est presque abstrait. Il a peut-être influencé le peintre étasunien. Le projet de l'œuvre est alors bien connu et abondamment commenté par le maître auprès de ses élèves parmi lesquels sont de nombreux·ses étasunien·ne·s. Une autre œuvre de Morrison est semblable à *Construction : Structures Against the Sky*²⁴³. Son titre peut évoquer l'œuvre de Léger, qui présente une structure de poutres métalliques contre le ciel bleu. L'application de plages de couleur ne correspondant pas au cerne noir délimitant les figures est une autre caractéristique de la peinture de Léger présente. Cependant, l'absence de contexte sur cette œuvre ne nous permet pas de nous avancer davantage.

Les Constructeurs a peut-être également influencé *Construction in Fantasy*²⁴⁴, qui présente d'avantage une évocation de suspension dans les airs à l'instar des ouvriers. Cet effet est obtenu par la multiplication des traits fins verticaux. La « grille cubiste » à l'encre présente ici une structure intéressante, très portée sur l'empilement des figures qu'elle crée. Seulement quelques-unes sont colorées, en rouge, jaune, noir et bleu. La rareté de ces éléments aquarellés confère à l'ossature une grande légèreté et une impression aérienne renforçant le côté suspendu dans les airs.

Enfin, *Red Construction*²⁴⁵ tranche avec ses semblables, puisque le jaune y est absent. L'œuvre témoigne d'un fort retour du cerne noir de la grille cubiste, qui divise la composition comme un vitrail. Le style curvilinéaire et les éléments acérés sont accentués. Formes rouges et grises s'entremêlent toujours, mais il figure bien des registres, supérieur pour le blanc, inférieur pour le gris et central pour le rouge. La

²⁴¹ Cécile Pichon-Bonin, « Un peintre dans la cité : Fernand Léger et l'engagement politique », dans Ariane Coulondre (dir.), *Op. Cit.*, p. 252.

²⁴² Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 9.

²⁴³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 66.

²⁴⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 75.

²⁴⁵ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 76.

gouache est employée ici mais dans un rendu relativement lisse, ce qui appuie l'impression d'un vitrail. La suppression du jaune vif confère à la structure un aspect plus menaçant et froid. Nous ne savons pas si la gouache est peinte à Antibes ou aux États-Unis, mais l'absence du jaune peut représenter pour Morrison son départ de la Méditerranée et son retour aux rives du Lac Supérieur et ses rochers rouges, qu'il oppose à la lumière jaune de la Côte d'Azur. Des petits cercles ponctuent là encore la composition. Disposés à différentes hauteurs, ils brisent la linéarité des œuvres que Morrison réalise. Ils peuvent évoquer des personnages ou plus globalement une présence dans ces univers abstraits néanmoins très évocateurs.

Dans le style curvilinéaire de ses compositions horizontales évoquant des natures mortes, Morrison est peut-être influencé par les œuvres d'Alfred Manessier en France, tel *L'Hiver*, huile sur toile peinte en 1950²⁴⁶. Il reprend ce principe d'éléments juxtaposés sur un fond texturé, surtout dans *Cap d'Antibes*. Si la plupart des œuvres abstraites de Morrison ont été mises en avant comme évoquant des paysages, il y a une confusion peut-être volontaire entre évocation de paysage et évocation de natures mortes ici. Nous ne pouvons affirmer si celle-ci est nouvelle, elle est en tout cas plus marquée en France, par l'emploi de ces figures plus évocatrices d'objets réels.

2.4) Les compositions verticales : lyrisme et volume

Les formats verticaux de Morrison à Antibes se distinguent nettement des horizontaux sur la même période. Ils constituent également un ensemble cohérent, illustrant les recherches de l'artiste sur l'organisation de ses œuvres, bien que certaines s'en détachent plus que d'autres. Nous avons recensé dans le corpus sept œuvres de format vertical réalisées à Antibes en 1953. Cinq sont *sans titre*, une s'intitule *Composition* et une *Antibes*.

*Sans titre (Cap d'Antibes)*²⁴⁷ est une œuvre réalisée relativement tôt dans le séjour antibois de Morrison. Il l'a datée précisément de janvier 1953. La composition se développe dans l'habituel cadre rectangulaire tracé sur la feuille par le peintre. Le dessin *sans titre* est au format portrait. Il s'inscrit dans la lignée des œuvres réalisées depuis le début du séjour français de l'artiste, puisqu'il est assez sombre, à l'encre noire sur fond brun foncé. L'image abstraite est construite par des lignes courbes

²⁴⁶ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 10.

²⁴⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 74.

verticales traversant toute la composition. D'autres traits horizontaux complètent la « grille cubiste » présentant un aspect ramolli, « coulant ». Cet effet est renforcé par le fond texturé en lavis d'encre brune ou d'aquarelle bavant largement sur les limites créées par le cadre rectangulaire initial. Cela confère à l'image une impression de lithographie ratée. Cet aspect de l'œuvre montre que Morrison questionne l'espace pictural et le cadre initialement tracé, et surtout ce que l'artiste peut suggérer sur le contenu du hors-cadre. Comme dans *Black and White Patterned Forms*, il donne l'illusion aux spectateur·trice·s dans une œuvre pourtant abstraite qu'ils n'ont sous leurs yeux qu'un détail d'un espace abstrait plus large. Cet effet est renforcé ici par certains segments sortant largement du cadre.

L'œuvre tranche par rapport aux réalisations que nous avons abordées ci-avant par un aspect liquide, beaucoup plus lyrique et moins évocateur d'une réalité extérieure qu'intérieure. En effet, l'aspect organique et tombant de l'image abstraite lui donne un caractère plus humain, moins froid. L'œuvre suggère une certaine tristesse dans sa palette sombre et un espace saturé en couleurs débordant de son cadre. Le drame atteint son paroxysme dans les figures noires profondes délimitées par les traits de la « grille cubiste ». Ces figures sont une « lyricisation » des *Geometric Vertical Forms*. Morrison livre ici un dessin plus en phase avec les attentes de l'abstraction lyrique « chaude » triomphant alors à Paris, dans la lignée du « nuagisme » de Sam Francis, l'un des seul·e·s étasunien·ne·s connaissant le succès à Paris. Le peintre minnésotain reste fidèle à son style, en continuant d'explorer les possibilités de la grille.

Les formats verticaux sont presque tous moins géométriques que les formats horizontaux de Morrison. L'effet coulant et liquide est prégnant dans ces peintures et dessins abstraits. Cet aspect tombant est déjà visible dans le filet noir lâche organisant *Collage with French Printed Paper*.

Dans une composition *sans titre* de 1953²⁴⁸, il n'y a pas de cadre rectangulaire, mais l'impression de débordement est obtenue par une zone centrale du motif remplie à la gouache grise. Le grain de la peinture est visible ici également. Des traits en croissant de lune surmontent certains traits verticaux débordant. Morrison semble avoir opéré une fragmentation cubiste de la figure centrale des *Geometric Vertical Forms*, aux extrémités inférieure et supérieure concaves. Plusieurs cercles ponctuent à nouveau l'organisation abstraite du motif. Certains sont colorés en gris-bleu. Ce

²⁴⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 81.

dernier n'est pas en *all-over* mais crée une figure centrale flottante instable. Certains traits s'arrêtent néanmoins sur les bords de la feuille et semblent se prolonger au-delà virtuellement. L'ossature à l'encre est relevée par des taches rouges, qui suggèrent un liquide coulant sur l'ossature du motif abstrait.

Le peintre continue ses recherches plastiques avec *Composition*²⁴⁹, où le motif s'organise en éléments fins et sculpturaux curvilinéaires à la Chillida. Les contours en sont absents ici. L'artiste abandonne le trait une fois de plus, mais ne passe pas par des figures de couleur. Il utilise cette fois-ci uniquement des hachures et ne réalise ainsi que le remplissage des figures de la « grille », qui semble avoir disparue. Celles-ci sont parfois relevées de taches jaunes ou vertes. Par l'absence des contours, l'élément central ne paraît plus tombant mais aérien et fragile. Le traitement en hachures livre un motif friable, qui semble s'effacer. Il peut également faire penser avec ces fines hachures à une image réalisée en broderie sur la feuille, transcrivant une certaine délicatesse.

Réalisée en avril 1953, *Antibes*²⁵⁰ présente également un élément central en grille décomposée et complexifiée. Alors à la fin de son séjour antibois, Morrison synthétise ici les éléments de ses œuvres françaises. Le motif flotte sur la feuille, sans fond ni cadre rectangulaire ni *all-over*. Des recherches sur le grain et la texture sont visibles dans l'application de la couleur en petites touches comme des grains noirs et rouges. Comme dans *Collage with French Printed Paper*, elle semble appliquée au rouleau estampeur. Des lavis noirs et gris complètent la mise en couleur et donnent « du corps » à la figure, ils rappellent l'œuvre *Sans titre (Cap d'Antibes)* verticale et son fond brun « bavant ». Deux cercles apportent une présence au motif imbriqué. Le trait noir de la « grille cubiste » est très curvilinéaire, à l'image des compositions *Construction* et *Red Construction*. Néanmoins, elle se termine par les formes de croissant de lune vues dans la dernière œuvre commentée précédemment. Enfin, Morrison revient à une simplicité chromatique plus grande encore qu'à l'entame de son séjour avec *Sans titre (Paris)*, avec un motif au trait noir ponctué de touches rouges. La mise en parallèle des deux œuvres met en évidence l'évolution stylistique de George Morrison au cours de son séjour.

²⁴⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 82.

²⁵⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 83.

Aucune figure n'est véritablement mise en couleur ici, mais des taches d'encre noire ou rouge sont appliquées par touches espacées. L'effet granuleux est plus délicat et sensible. Par cet équilibre des différents éléments de son art, *Antibes* apparaît certainement comme l'œuvre la plus originale et personnelle à la fois de George Morrison dans le Sud. Les verticales dominant la composition créent une impression de découpage d'un objet quelconque en facettes.

Cet effet d'objet taillé en facettes est plus grand encore dans une autre composition *sans titre*²⁵¹. Il s'agit d'une composition au trait à l'encre noire sur un fond d'aquarelle orange. La première étape pour le peintre est la réalisation de cet arrière-plan. La peinture, répartie de manière inégale, crée un fond pouvant évoquer un élément terreux par un rendu granuleux, fréquent comme nous l'avons vu. Il peut aussi faire écho au « nuagisme » de Sam Francis. La composition à l'encre est la deuxième étape de la réalisation. Morrison trace ici des traits tremblants créant une forme beaucoup plus régulière que les autres compositions verticales. La grille crée elle-même un rectangle et compose une figure centrale. Cette dernière est scindée en de nombreuses verticales, tandis que d'autres traits la dynamisent. Elle peut évoquer ici par ses nombreuses facettes une section d'écorce. Gerald Vizenor y voit plutôt des formes verticales suggérant des personnes, avec têtes, épaules, torses et hanches qui s'y distinguent.²⁵² La confusion entre les évocations du motif est certainement volontaire chez l'artiste, qui suit à la base de toute œuvre un processus aléatoire avant d'identifier des éléments. D'autres touches orange et orange-brunes s'ajoutent à cette figure et en accentuent le relief.

Enfin, l'artiste recrée un cadre supplémentaire autour de cette figure grâce à un écran ovale apparaissant en négatif. En effet, Morrison repeint en orange l'extérieur du dessin en entourant la figure noire et remplissant l'extérieur de ce cerne. Le tout s'inscrit dans un rectangle, laissant une marge sur les bords de la feuille. L'artiste joue ici avec la notion de cadre qu'il questionne en France, tour à tour en supprimant ou en jouant avec le *all-over*, le cadre rectangulaire ou l'absence de fond comme nous l'avons vu. Il crée ici un cadre ovale pour une figure déjà limitée dans un rectangle virtuel, dans l'œuvre elle-même circonscrite dans un rectangle. Le tout dans une

²⁵¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 80.

²⁵² Gerald Vizenor, « George Morrison. Anishinaabe Expressionism at Red Rock », dans Truman T. Lowe (dir.), *Native Modernism. The Art of George Morrison and Allan Houser*, Seattle : University of Washington Press, 2004, p. 51.

palette terreuse ocrée caractéristique de son travail à Antibes. Cette organisation de l'œuvre est certainement une citation d'une œuvre de Piet Mondrian : *Ocean 5*²⁵³. Cette œuvre connaît plusieurs versions. Elle appartient à une série réalisée à partir de 1909-1911 de variations sur le thème de la mer, intégrant une construction cubiste à partir de 1911-1912 lorsque Mondrian est à Paris. Les éléments cubistes intégrés sont alors le format ovale et l'ossature en grille.²⁵⁴ L'œuvre de Mondrian représente le scintillement sur l'eau des rayons du soleil. Or, la mer et le rivage sont les thèmes de prédilection de l'artiste originaire des rives du Lac Supérieur. En allant à Antibes, il semble poursuivre une quête du rivage, qui prend des teintes ocrées jaunes, rouges et blanches. Cette recherche le pousse peut-être à s'informer sur la série de Mondrian qu'il étudie certainement plus en détail comme le montre cette œuvre. Morrison retourne *Ocean 5* à la verticale et se l'approprie dans son propre style, restant fidèle à la palette et à la composition formelle de la gouache originale. Il a peut-être pris connaissance des esquisses du néerlandais, qui réalisait déjà cette composition à la verticale comme le montre *Scaffold: Study for Tableau III*²⁵⁵. Piet Mondrian est alors une référence moins commune que peuvent l'être Matisse, Léger ou d'autres pour les artistes à Paris.

Deux autres œuvres d'avril 1953 témoignent de l'aboutissement des recherches picturales de Morrison en Europe. La couleur y est réintroduite avec vivacité. Le peintre étasunien cherche cependant toujours un rendu très sculptural. Il s'agit de deux œuvres *sans titre*.

La première est une gouache conservée au Whitney Museum of American Art²⁵⁶. Elle présente un effet granuleux accentué par rapport aux compositions déjà citées. La palette rouge, grise et jaune est utilisée, avec une variation sur la teinte du jaune une fois de plus, qui est plus proche du vert ici. Les aires de couleur sont également remplies en hachures et saccades, sans contour. La partie supérieure de l'élément rouge et noir est acérée et curvilinéaire, et rappelle encore la sculpture de Chillida. Ces éléments curvilinéaires de l'art de Morrison, tantôt épais en peinture, tantôt fins à l'encre, peuvent évoquer des serres de rapaces dans leur forme caractéristique, en lien avec la sculpture de Chillida.

²⁵³ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 11.

²⁵⁴ Notice de l'œuvre sur le site de la Collection Peggy Guggenheim, [en ligne] consultée le 6 janvier 2021, url : <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/ocean-5/>.

²⁵⁵ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 12.

²⁵⁶ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 85.

L'organisation rappelle quant à elle les formats horizontaux peints par Morrison, avec un registre jaune ceint de deux blancs en réserve, et le rouge et le noir se mêlant dans le tiers droit. Morrison semble avoir pivoté la feuille d'un quart de tour ici. Une autre option serait que la signature n'est pas dans le bon sens, et que la composition serait en fait au format paysage. L'orientation des œuvres semble être parfois problématique pour la présentation de l'artiste, à l'image de *Sans titre (New York)*²⁵⁷, qui apparaît au format horizontal sur le site du musée, et vertical dans le catalogue de l'exposition de 2013. Les œuvres sur papier de Morrison n'ont peut-être pas toujours d'orientation, ou bien l'artiste décide-t-il de celle-ci une fois achevée. Le processus de création étant aléatoire, nous pouvons imaginer que le dessinateur tourne sa feuille lorsqu'il y réalise ses figures et traits. Rien ne permet d'affirmer ou d'infirmer cela, le seul élément pouvant suggérer le sens de l'œuvre étant une signature. Or, les feuilles pouvaient faire partie d'un carnet, et la signature peut être posée par l'artiste de manière postérieure (cela pose également la question de la confiance accordée à ces signatures comme éléments de datation). La volonté d'en faire des images de totems en lien avec l'autochtonie de Morrison a pu amener à présenter l'œuvre à la verticale. Par cette pièce, comme par celle *sans titre* citant *Ocean 5* de Mondrian, le minnésotain apparaît comme un artiste jouant avec le sens de lecture de ses compositions.

L'œuvre du Whitney Museum of American Art présente, tant par son grain que ses figures curvilinéaires ou en facette, un aspect très sculptural et une illusion de volume ou de mouvement. Certains éléments de couleurs sont posés en bande rectiligne, ils renvoient ainsi à des plans s'entremêlant ou se superposant. Tant par cela que par le caractère hasardeux des figures évoquant des assemblages, l'œuvre peut renvoyer à la sculpture telle que la réalise certain·e·s contemporain·e·s. Plusieurs artistes ont alors tendance à récupérer des déchets et les assembler après les avoir peints de la même couleur. Iels créent ainsi des figures surréalistes étonnantes d'une grande poésie.

Sans titre (Antibes – 1953 – April) est réalisée en avril 1953 également. Elle présente cependant un aspect complètement différent. En effet, il s'agit d'une aquarelle aux nuances de vert, noir, gris, jaune, rose, rouge et orange. Ce sont ces couleurs chatoyantes et joyeuses qui renvoient à l'art de Fernand Léger dans cette œuvre. Ces blocs aux formes organiques peuvent rappeler *Projet décoratif pour un*

²⁵⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 88.

*centre d'aviation populaire*²⁵⁸ peint en 1940 et conservé au Musée National d'Art Moderne. Pour ce projet, le biomorphisme s'accroît dans l'œuvre de Léger.²⁵⁹ Les formes nuageuses se nouent comme dans l'œuvre de Morrison. L'effet texturé des compositions de Léger transparaît aussi dans l'œuvre ici, conférant un effet métallique lumineux. L'effet d'entremêlement des blocs colorés est quant à lui potentiellement tiré des *Grands Plongeurs noirs* de 1944²⁶⁰. Les figures s'entremêlent, laissant la réserve les séparer, alors qu'elles sont délimitées par le cerne noir chez Léger. La toile de ce dernier tend vers l'abstraction, avec des silhouettes devenant des rubans de couleur pures et contrastées,²⁶¹ elle affirme la planéité du support. Plutôt qu'un paysage, Morrison retranscrit peut-être ici une danse abstraite de couleurs.

Les figures de couleur unie sont imbriquées mais séparées par un cerne blanc laissé en réserve dans l'œuvre. Le parallèle avec *Le Roi Arthur* de Charles Lapicque est encore plus flagrant ici. Les formes de couleur employées présentent une texture sensible obtenue par la technique employée. Elles ont ainsi un aspect lisse et brillant pouvant évoquer les sculptures polies de Jean Arp, organiques et en torsion. Arp fait alors partie des « grands maîtres » recherchés en France par l'expatriation artistique étasunienne.

George Morrison semble chercher en France à créer une peinture abstraite, restituant une impression de volume sans passer par des modes illusionnistes de perspective, de superposition des plans ou d'éclairage. Pour cela, il s'inspire directement de la sculpture qu'il peut observer en France et crée des compositions suggérant un entremêlement de figures grâce aux formes de couleur à la base de ses créations. Il invoque ainsi les biais de l'esprit humain qui souhaite relier les éléments d'une composition entre eux. Cette œuvre présente en cela un aboutissement avec une structuration d'une grande maîtrise et d'une sensibilité nouvelle. Les figures présentent plutôt cette fois-ci une évocation des côtes rocheuses polies par la mer, tandis que l'ultime cercle rose orangé qui couronne le massif coloré représente un soleil. Morrison semble avoir réussi au terme de son séjour antibois sa quête du

²⁵⁸ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 13.

²⁵⁹ Arnaud Dercelles, « Mur et architecture : un nouvel espace pour le peintre », Ariane Coulondre (dir.), *Fernand Léger. Le beau est partout*, Metz : Centre Pompidou-Metz, 2017, p. 232.

²⁶⁰ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 14.

Les Plongeurs polychromes (huile sur toile, 1942-1946, 277,5 x 186 cm, Musée national Fernand Léger) et *Les Acrobates en gris* (huile sur toile, 183 x 147 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris) peuvent être d'autres influences.

²⁶¹ Corine Pencenat, « Cirque et danse : l'apogée du spectacle populaire », dans Ariane Coulondre (dir.), *Op. Cit.*, p. 190.

paysage abstrait. Ce paysage évoque la mer ensoleillée, ou plutôt le rivage. Il peut s'agir pour le peintre minnésotain d'une quête du paysage de sa jeunesse, celui du Lac Supérieur, qu'il cherche à retrouver dans son subconscient dans une démarche surréaliste.

3) L'exposition en France, ou la difficile intégration dans l'avant-garde parisienne

3.1) Une exposition témoin de la présence des artistes étasuniens sur la scène artistique française

3.1.1) Une exposition dans un contexte d'anti-étasunianisme

Si les artistes étasunien·ne·s vivant à Paris sont relativement nombreux, leur présence sur la scène artistique de la capitale semble assez timide.²⁶² Ce sont plutôt les peintres resté·e·s au pays qui sont exposé·e·s. C'est notamment le cas de l'exposition croisée entre sept étasuniens et six parisien·ne·s, respectivement Willem De Kooning, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Alfred Russell et Mark Tobey, et Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Francis Picabia, Greta Sauer et Wols. Elle a lieu en novembre 1948 à la Galerie du Montparnasse. En 1951, Nina Dausset organise l'exposition « Véhémences confrontées », présentant la peinture non-figurative étasunienne, française et italienne. Pollock, De Kooning et Russell sont exposés. En 1952, Paul Facchetti organise à son Studio 17 rue de Lille, la première exposition personnelle de Jackson Pollock à Paris. Beaucoup d'artistes étasunien·ne·s y assistent.²⁶³

Certains étasunien·ne·s parisien·ne·s figurent dans des expositions et événements de groupe comme le Salon des Réalités Nouvelles. Claire Falkenstein figure dans l'édition de 1948. Les premières années de la « seconde occupation » de Paris ne comportent pas d'exposition d'artistes étasunien·ne·s seul·e·s, ni individuelle ni groupée. Organisée par le galeriste Raymond Creuze, une des premières a lieu en 1949.²⁶⁴ Il montre alors au public parisien des élèves des maîtres Fernand Léger et Ossip Zadkine. Il expose également l'artiste Kenneth Noland au printemps.²⁶⁵ La même année, le marchand Rumeau expose les *peintres du G.I. Bill* à la Galerie Saint-Placide.²⁶⁶ En 1950, l'United States Information Service (USIS) soutient une exposition

²⁶² Éliisa Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 145.

²⁶³ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, Northridge : Fine Arts Gallery (California State University), 1979, p. 8 et note de bas de page n°10 p. 12.

²⁶⁴ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 7.

²⁶⁵ Karen Wilkin, *Kenneth Noland*, Paris : Cercle d'Art, 1994, p. 8.

²⁶⁶ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 7.

itinérante sur elleux. Cependant, la plupart d'entre elleux cherchent à exposer dans les galeries, alors même que les marchand·e·s d'art sont frileux face à la nouvelle et jeune peinture étasunienne.²⁶⁷ En effet, peu de galeristes désirent l'exposer. Malgré la frilosité générale de ceux-ci, quelques artistes réussissent ainsi à avoir des représentations personnelles dans la capitale. Ces rares événements témoignent d'un certain attrait de la part d'un nombre très limité de professionnels pour les artistes étasunien·ne·s vers 1950.²⁶⁸

Les premières expositions individuelles d'artistes étasunien·ne·s établi·e·s en France depuis la Libération se font en 1949-1951. Ce sont aussi souvent les premières expositions personnelles de ces artistes. Lorsque Morrison s'installe à Paris, c'est Sam Francis qui connaît sa première exposition individuelle Galerie du Dragon. En 1952 également, le Studio Facchetti expose l'artiste dans *Un Art Autre*.²⁶⁹ Dans le même temps, la Galerie de France regroupe plusieurs artistes dans *Regards groupés sur la peinture américaine*.²⁷⁰ Les étasunien·ne·s sont donc relativement exposé·e·s à Paris en 1952, tant individuellement que collectivement.

George Morrison n'expose pas à Paris en 1952. Il y arrive en septembre et il paraît d'autant plus difficile d'avoir une représentation publique en quatre mois qu'il s'est certainement concentré sur la visite de la capitale, ses expositions et ses collections. En 1953, le minnésotain n'expose pas individuellement malgré son âge plus avancé et le succès qu'il a déjà connu à New York. Il n'est pas présenté au Salon des Réalités Nouvelles. Alors à Antibes, il n'expose pas non plus au Salon des Artistes contemporains de Marseille, qui ouvre le 18 janvier 1953 et où figurent 252 œuvres.²⁷¹ Il participe cependant à deux événements, l'un à la galerie Craven, l'autre à la galerie Jeanne-Bucher.

La première est celle qui nous intéresse ici. C'est *a priori* sa première présentation au public parisien, alors que le peintre est en France depuis sept mois et a 33 ans. Elle a lieu du 24 avril au 7 mai 1953, à la galerie Craven, située au 5 rue des Beaux-Arts dans le 6^e arrondissement, et s'intitule « Peintres Américains en France ».

²⁶⁷ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 7.

²⁶⁸ Nous pouvons notamment citer la Galerie Arnaud, qui expose Ellsworth Kelly et Jack Youngerman en 1951, ou Seymour Broadman à la Galerie de Mai.

²⁶⁹ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 8 et note de bas de page n°10 p. 12.

²⁷⁰ *Id.*, p. 8.

²⁷¹ Coupures de presses conservées à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges-Pompidou.

C'est une exposition collective réunissant 31 artistes.²⁷² Iels sont sélectionné·e·s parmi 124 étasunien·ne·s, initialement programmé·e·s pour une autre exposition qui est avortée.

L'événement initial est organisé par Georges Wildenstein à la galerie des Beaux-Arts. Prévus du 11 février au 3 mars 1953,²⁷³ c'est une exposition-concours de 340 œuvres, unique dans son envergure pour la représentation des artistes originaires des États-Unis et résidant en France. Trois jurés doivent déterminer les gagnant·e·s : Jean Cassou, René Huyghe et Édouard Georg. Né en 1897, le premier est poète, romancier, critique et historien de l'art. Ancien Inspecteur des Monuments Historiques, il est nommé en octobre 1945 directeur du Musée National d'Art Moderne (MNAM). Le deuxième est né en 1906. Il est historien de l'art, ancien conservateur au Louvre et professeur au Collège de France dès 1950 en psychologie des arts plastiques. Le troisième est président de la Société des peintres et graveurs de France depuis 1945. Il enseigne également la gravure à l'ENSBA et la peinture à l'Académie de la Grande Chaumière. Il est né en 1893. René Huyghe et Jean Cassou étaient acteurs dans la Résistance. Ce sont là des figures d'institutions françaises importantes qui doivent juger les œuvres étasuniennes. Le jury symbolise ainsi une posture française officielle vis-à-vis de l'art étasunien en France. Néanmoins, jugeant les œuvres d'une qualité insuffisante, Cassou, Huyghe et Georg annulent l'exposition-concours. Pourtant, le MNAM expose la même année, d'avril à juin, « 12 peintres et sculpteurs américains contemporains ». L'exposition ne figure que des artistes résidant dans leur pays, bien que nombre de leurs homologues aient choisi d'émigrer vers ou de passer par Paris. L'exposition est co-organisée par le MoMA. Les actions de Jean Cassou sont perçues comme du mépris envers les artistes étasunien·ne·s en France, puisqu'il décide après avoir refusé l'exposition de pléthore d'entre elleux, d'accepter douze peintres et sculpteurs restés au pays.

²⁷² Figurent aux côtés de George Morrison : Rod Abrahamson, Norman Bluhm, Charles Boccs, Léon Bukzin, Lawrence Calcagno, Norman Carton, Bernard Childs, Edward Clark, William N. Copley, Paul Crotto, Victor De Carlo, Arthur Deshaies, Arthur Elias, Claire Falkenstein, Curtis P. Fields Jr., Sam Francis, Ruth Franken, Léon Coldin, E. Hodara, John Levee, Isadore Levy, Mil Lubroth, Eline McKnight, Bernard Pfriem, Wallace Reiss, Norman Rubington, Donn Steward, Frank Vavruska, Hugh Weiss et Léo W. Zimmerman.

Source : Galerie Craven, *Peintres Américains en France*, Paris : Galerie Craven, n. p.

²⁷³ Galerie Craven, *Peintres Américains en France*, Paris : Galerie Craven, n. p.

La réaction est évidente : les refusé·e·s fustigent ce constat. Iels accusent un chauvinisme excessif et un complot de la Central Intelligence Agency (CIA).²⁷⁴ En effet, alors conservateur du MNAM, Cassou est en lien avec le Congress for Cultural Freedom, organe de propagande culturelle anticommuniste créé en 1950 dans un contexte général de politique étasunienne d'endiguement en Europe. Les suspicions (avérées en 1966) d'un financement de l'association par les services secrets étasuniens sont alors vives à Paris. Les exposants du MNAM sont qualifiés par certains journaux des « Douze apôtres de Dulles ». ²⁷⁵ Ce nom fait référence aux frères Dulles menant la même politique, et en particulier à Allen, directeur de la CIA. Son frère, John Foster Dulles, est secrétaire d'État²⁷⁶ du président Eisenhower depuis janvier 1953. Il met en place la politique de *roll back*, ou « refoulement », qui va plus loin que l'endiguement de Truman face au communisme. Cassou aurait ainsi refusé l'exposition de Wildenstein sous l'influence de l'organisation gouvernementale étasunienne.

Face au refus de Cassou, Huyghe et Georg, un mécontentement est également exprimé sur le sol étasunien dans un article du *Time magazine* daté du 4 mai 1953. La revue titre celui-ci « Go West, Young Men ». La rupture semble ainsi consommée, l'article enjoignant les jeunes artistes à rester aux États-Unis face à l'accueil négatif de la population française.²⁷⁷ Le refus des 124 artistes initialement prévu·e·s s'inscrit dans un contexte de tensions politiques, idéologiques et culturelles entre France et États-Unis en pleine Guerre Froide. Il en résulte une opposition symbolique forte entre les douze restés au pays, et les 124 ayant choisi d'émigrer, plusieurs d'entre eux fuyant d'ailleurs le maccarthysme et cherchant la liberté. L'amertume est palpable chez plusieurs artistes voyant dans ce refus la censure qu'ils ont fui les rattraper.

Sur cette exposition avortée de 1953, John Craven était notamment la thèse d'une interférence des services secrets.²⁷⁸ Il organise alors une nouvelle exposition dans sa galerie. Morrison y participe. Le 2 avril 1953, le jury rend son verdict et sélectionne seulement 35 peintures sur les 340 soumises initialement à la Galerie des

²⁷⁴ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 8.

²⁷⁵ Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War*, New York, The New Press, 1999, p. 269.

²⁷⁶ Équivalent du ministre des Affaires étrangères.

²⁷⁷ Élixa Capdevila, « Expatriates ou Ex-Patriotes : le débat sur l'expatriation américaine durant la Guerre Froide (années 1950-1960) », [en ligne] consulté le 25 septembre 2020, url : <https://arcade.stanford.edu/content/expatriates-ou-ex-patriotes%C2%A0-le-d%C3%A9bat-sur-l'expatriation-am%C3%A9ricaine-durant-la-guerre-froide>.

²⁷⁸ Merle Schipper, *Op. Cit.*, note de bas de page n°14, p.12.

Beaux-Arts.²⁷⁹ Les artistes doublement recalé·e·s veulent un temps organiser un « salon des refusé·e·s » dans un café.²⁸⁰ Craven reçoit des menaces téléphoniques et l'arrachage des affiches est également attesté.²⁸¹ Ces faits illustrent le contexte de tension et d'animosité vis-à-vis des artistes étasunien·ne·s en France et de leur exposition, et donc des difficultés qu'ils rencontrent pour montrer publiquement leur travail.

Une partie du monde de l'art parisien est alors anti-étasunien·ne·s, comme le souligne Élisabeth Capdevila. La méfiance envers les artistes venus d'outre-Atlantique est un sentiment global, qui ne se limite d'ailleurs ni à elleux, ni au milieu artistique.²⁸² Nous ne savons pas si Morrison a subi directement ce sentiment d'opposition français. Cela dit, d'autres événements attestent que son séjour est en plein dans ce contexte, comme le montre la réception de l'exposition « L'œuvre du XX^e siècle », organisée au MNAM par James Johnson Sweeney en mai-juin 1952. Bien qu'aucun artiste originaire des États-Unis n'y soit admis, elle est jugée « trop américaine ».²⁸³ Conservateur étasunien, Sweeney est nommé la même année directeur du Solomon R. Guggenheim Museum à New York. Sa nationalité explique certainement cette critique anti-étasunienne.

3.1.2) La mise en place de conditions d'expositions des artistes étasunien·ne·s

À la suite de l'annulation de l'exposition de Wildenstein est créé le *Committee for American Artists in France*. Il a pour objectif la réalisation d'une exposition de peinture étasunienne par les artistes elleux-mêmes.²⁸⁴ La création du comité est donc une déclaration d'autodétermination des artistes étasunien·ne·s en France, désirant prendre en main leur réception à Paris, déçu·e·s par les officiels français. Le comité fonctionne sur le système de vote. La volonté d'autodétermination et « d'indépendance » artistique se traduit dans le vocabulaire employé en avant-propos

²⁷⁹ Galerie Craven, *Op. Cit.*, n. p.

²⁸⁰ Merle Schipper, *Op. Cit.*, p. 8.

²⁸¹ *Id.*, p.12.

²⁸² Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 60.

²⁸³ Robert Lebel, « Paris-New York et retour avec Marcel Duchamp, dada et surréalisme », dans Pontus Hulten (dir.), *Paris-New York : 1908-1968*, Paris : Éditions Gallimard & Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991, p. 117-118.

²⁸⁴ Galerie Craven, *Peintres Américains en France*, Paris : Galerie Craven, n. p.

du catalogue de l'exposition. Le comité écrit :

« Cette exposition « Peintres Américains en France » est le fruit des efforts combinés du comité et des artistes qui le représentent, travaillant uniquement sur leurs ressources propres et comme un groupe indépendant. ». ²⁸⁵

La création du comité n'est pas une première pour la communauté étasunienne. En effet, les artistes Sidney Geist, Al Held, Jules Olitski, Seymour Boardman et Haywood Bill Rivers ouvrent la Galerie Huit au 8 rue Saint-Julien-le-Pauvre, dans l'ancien atelier de Robert Rosenwald, en 1950. C'est une galerie coopérative au fonctionnement démocratique elle aussi. Elle ne suit aucune ligne esthétique, mais définit une constitution après des débats. ²⁸⁶ L'objectif des co-fondateurs est de fournir un espace d'exposition à Paris pour leurs jeunes compatriotes peinant à se rendre visibles sur la scène artistique parisienne. ²⁸⁷ Les co-fondateurs, Oscar Chelimsky, Carme d'Avino, Shinkichi Tajiri et Hugh Weiss s'y présentent notamment. ²⁸⁸ Cependant, la galerie ferme en 1952. ²⁸⁹ Le comité quant à lui est dissout le 14 mai 1953, à la fin de l'exposition. Son action se limite donc à la seule exposition de la galerie Craven. Il y a dans ces deux organisations une même volonté de la part des artistes étasunien-ne-s de combattre l'anti-étasunianisme ambiant en prenant en main leur carrière.

Six artistes signent l'avant-propos du *Committee for American Artists in France* : Lawrence Calcagno, Don Fink, Bert C. Gore, Raymond P. Harris, Wallace Reiss et William Waldren.

Né en 1913 à San Francisco, Lawrence Calcagno est le chef de file de la protestation étasunienne à Paris en 1953, puisqu'il répond au magazine *Time* et au jury français par une lettre envoyée au même journal. ²⁹⁰ Il est également de dix ans l'aîné des autres. Dans sa lettre, il loue les étudiant-e-s étasunien-ne-s en tant

²⁸⁵ Galerie Craven, *Op. Cit.*, n. p.

²⁸⁶ Élisabeth Capdevila, *Des Américains à Paris : Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 76-77.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans *Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 67.

²⁸⁹ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, cat. d'exp. à la Fine Arts Gallery de la California State University à Northridge, du 22 oct. au 30 nov. 1979, 1979, p. 7.

²⁹⁰ Élisabeth Capdevila, « Expatriates ou Ex-Patriotes : le débat sur l'expatriation américaine durant la Guerre Froide (années 1950-1960) », [en ligne] consulté le 25 septembre 2020, url : <https://arcade.stanford.edu/content/expatriates-ou-ex-patriotes%C2%A0-le-d%C3%A9bat-sur-le-expatriation-am%C3%A9ricaine-durant-la-guerre-froide>.

qu'ambassadeur·rice·s en France. Lawrence Calcagno se forme à la California School of Fine Arts de 1947 à 1950, date à laquelle il rejoint Paris grâce au *G.I. Bill*. Il est inscrit à l'Académie de la Grande Chaumière. Don Fink est un peintre né en 1923, à Duluth, dans le Minnesota. Il se forme à l'ASL, puis en France à l'Académie Julian.²⁹¹ Il s'installe à Paris en 1952.²⁹² William Waldren est né à New York en 1924. Il étudie à l'Académie Julian grâce au *G.I. Bill*.²⁹³ Les cinq artistes accompagnant Calcagno ont laissé peu de traces de leurs séjours à Paris. Wallace Reiss est né en 1925.²⁹⁴ Il est un camarade de la bourse Fulbright de Morrison. Il est qualifié dans le rapport d'activité de la commission franco-américaine d'« *excellent artist* ».

Grâce à l'action de Calcagno et des autres, le *Committee for American Artists* bénéficie de l'appui de John Craven, leur fournissant sans frais sa galerie. Le projet initial avait d'ailleurs également le soutien de l'USIS et de l'*American Artists' and Students' Center*.²⁹⁵ Le projet de Craven présente quant à lui de nombreux souscripteur·trice·s. Il y a notamment les académies de la Grande Chaumière et Julian, accueillant de nombreux étudiant·e·s étasunien·ne·s à Paris. Figurent aussi la *Cunard Steamship Company Limited*, la *Holland-America Line S.A.* et l'*United States Line*, entreprises maritimes gérant les voyages transatlantiques des artistes émigrant en France. *Transatco* en est certainement une autre. Compagnie aérienne transatlantique, *Trans World Airlines* s'y ajoute. Il y a également l'*American Express Company*, certainement car il s'agit de la principale entreprise sollicitée pour le change. Autre souscripteur, J. Walter Thompson est une entreprise publicitaire.²⁹⁶ Enfin, La Coupole, La Rotonde, Le Sélect et Le Dôme sont également parmi les souscripteur·trice·s. Ce sont les quatre cafés les plus importants du quartier artistique de Montparnasse. Ils ont beaucoup d'expatrié·e·s étasunien·ne·s parmi leurs

²⁹¹ AskART.com, « Artist Biography & Facts : Don Fink », [en ligne] consulté le 5 janvier 2021, url : https://www.askart.com/artist/Don_Fink/100929/Don_Fink.aspx.

²⁹² Daniel Simhon Fine Arts, « Don Fink, Untitled Composition, 1956 », sur le site Trocadéro, [en ligne] consulté le 5 janvier 2021, url : <https://www.trocadero.com/stores/simhond/items/579506/Don-Fink-Untitled-Composition-1956>.

²⁹³ Andrew Sherratt, « William H. Waldren: Self-taught archaeologist devoted to the exploration of Majorcan prehistory », *The Independent*, 20 décembre 2003, [consultable en ligne, consulté le 5 janvier 2021, url : <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/william-h-waldren-37714.html>].

²⁹⁴ Smithsonian American Art Museum, « Wallace Reiss », sur le site du Smithsonian American Art Museum, [en ligne] consulté le 5 janvier 2021, url : <https://americanart.si.edu/artist/wallace-reiss-3999>.

²⁹⁵ Éliisa Capdevila, art. cit.

²⁹⁶ Nous n'avons pas pu consulter la référence suivante : Clark Eric Hultquist, « American in Paris: The J. Walter Thompson Company in France, 1927-1968 », *Entreprise and Society*, n° 4, vol. 3, 2003, p. 471-501.

client·e·s. Craven et le comité ont ainsi réussi à réunir de nombreux acteurs gravitant dans le monde artistique étasunien à Paris.

Des particulier·ère·s figurent également parmi les soutiens. C. Van Evera est certainement la peintre étasunienne Caroline Van Evera (1889-1987), voyageant en Europe et en Afrique du Nord entre 1950 et 1956.²⁹⁷ Elle est à l'origine de la fondation Dewitt (son frère)²⁹⁸ et Caroline Van Evera en 1959, qui soutient des projets d'éducation et culturel.²⁹⁹ Il s'agit donc certainement d'une figure de la philanthropie déjà en 1953, qui soutient une bourse d'étude permettant à des artistes de venir en France. Le couple Abell se compose de George Abell (1898-1986) et Jane Kendall Abell (1909-1980). Iels habitent à Paris en 1953.³⁰⁰ Lui est une personnalité mondaine, chroniqueur de presse pour *Time* et *Life* et poète.³⁰¹ Il réalise certainement les reportages relatant la vie de bohème parisienne des artistes expatrié·e·s à Paris. Jane est collectionneuse et mécène d'artistes étasunien·ne·s.³⁰² A. Gattegno est certainement Albert Gattegno (1902-1984), né en Grèce et mort à Paris.³⁰³ Caroline Hill est une peintre active de 1935 à 1983.³⁰⁴ Louis-Henry Prost est certainement un imprimeur ou un éditeur parisien.³⁰⁵ Aucune information supplémentaire n'a été trouvée ni sur elleux, ni sur John Minchen, sa femme, et Miss Theo Pringos. Toutes

²⁹⁷ AskART.com, « Artist Biography & Facts: Caroline Van Evera », [en ligne], consulté le 6 janvier 2021, url : https://www.askart.com/artist/Caroline_Van_Evera/114742/Caroline_Van_Evera.aspx.

²⁹⁸ My Scholarship Central, « Equifax & Van Evera Foundation », [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://stlouisgraduates.academicworks.com/donors/equifax-van-evera-foundation>.

²⁹⁹ Cause IQ, « Dewitt and Caroline Van Evera Foundation », [en ligne], consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.causeiq.com/organizations/dewitt-and-caroline-van-evera-foundation,876117907/>.
Foundation Directory Online, « DeWitt & Caroline Van Evera Foundation », [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://fconline.foundationcenter.org/fdo-grantmaker-profile/?key=VANE001>.

³⁰⁰ Anne Monahan, *Horace Pippin, American Modern*, New Haven (Connecticut) & Londres : Yale University press, 2020, p. 195.

³⁰¹ Tyler Abell, *The Abell Book of Art and Verse*, 2019.

N.H. « George Abell dies, was protocol aide », *The Baltimore Sun*, 4 décembre 1986, p. 66 [Visible en ligne, mis en ligne le 3 mai 2020, consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.newspapers.com/clip/50157351/obituary-for-george-abell-aged-59/>].

³⁰² Anne Monahan, *Op. Cit.*, p. 189-196.

Elle est également nommée Jane Mason, Jane Hamilton, Jane Gingrich, née Jane Lee (?).

Find A Grave, « Jane Lee Kendall Gingrich », consulté le 6 janvier 2021, url : <https://fr.findagrave.com/memorial/83165883/jane-lee-gingrich>.

³⁰³ Geni, « Albert Gattegno », [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.geni.com/people/Albert-Gattegno/6000000008326908348>.

³⁰⁴ Nicolas Hill, et al., *Caroline Hill, 1935-83: A Complete Catalogue of Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings and Fabric Design (Catalogue Raisonné)*, Londres : The Caroline Hill Catalogue Fund, 1985.

³⁰⁵ Drouot Paris, « Collection Balsan. Prost (Louis Henry) », Vente « Livres et autographes » du 12 mars 2014, Salle 7, Drouot-Richelieu, Paris, Lot n° 163, [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.drouot.com/lot/publicShow/3740764>.

ces personnalités sont certainement rassemblées par le comité en vue de l'exposition. Il a certainement également sollicité Craven pour qu'il mette à disposition sa galerie.

John Craven est le pseudonyme de Louis Conte pendant la Seconde Guerre mondiale. Né à Digne en 1912, il est photographe depuis ses quatorze ans. Il devient reporter photographique autodidacte et émigre aux États-Unis à dix-huit ans,³⁰⁶ et rejoint alors son frère à New York. Il y travaille pour les studios de cinéma, avant de repartir et devenir officier de liaison au quartier général des Forces britanniques en France en 1940. Devenu colonel au sein des services secrets, qu'il quitte en 1945, il conserve son pseudonyme pour sa galerie éponyme ouverte en 1950.³⁰⁷

En tant que galeriste et commissaire d'exposition, Craven n'est pas qu'un amateur et un marchand, mais un promoteur d'art. En tant que reporter, il est spécialiste des États-Unis, et s'intéresse au modèle étasunien de manière critique.³⁰⁸ Liant ces deux fonctions en 1953, il promeut ainsi ce qu'il considère comme un art avant-gardiste : l'art étasunien. C'est certainement les dix années qu'il passe aux États-Unis qui font de Craven une personnalité ouverte à l'exposition des artistes étasuniens à Paris, s'opposant à l'anti-étasunianisme médiatiquement dominant.

À l'instar de John Craven, plusieurs personnalités catalysent la représentation artistique étasunienne à Paris. Ces personnalités sont souvent liées au pays américain par des trajectoires personnelles ou des amitiés particulières. Par exemple, l'ouverture de la galerie Arnaud sur la rive Gauche est due à John Koenig, peintre de Seattle qui s'associe à l'algérois Jean-Robert Arnaud. Koenig aide alors Kelly et Youngerman à obtenir une première exposition individuelle à Paris et dans leur carrière. La Galerie Arnaud soutient l'abstraction internationale en 1950, alors que celle-ci est attaquée de toutes parts.³⁰⁹ L'exemple de Paul Facchetti peut aussi être évoqué à nouveau.

Par leur fonction propre d'exposition et de commercialisation, les galeries prennent d'avantage d'importance dans la révélation et la consécration artistique après la Guerre. Elles deviennent incontournables pour les artistes contemporains, tant pour

³⁰⁶ Jean-Marie Dunoyer, « Hommage à John Craven », *Le Monde*, jeudi 9 août 1984, p. 13.

³⁰⁷ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, collection Histoire Contemporaine, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 199.

³⁰⁸ Dominique Versavel, « John Craven (1912-1981), chantre du développement industriel ? », communication au Colloque « Art, industrie et société au temps de la reconstruction et de la croissance d'après-guerre », 5-12 juin 2019 au Centre Culturel International de Cerisy, [programme en ligne, consulté le 24 septembre 2020, url : <https://cerisy-colloques.fr/artindustriesociete2019/#Dominique-VERSAVEL>].

³⁰⁹ Serge Guilbaut, chap. cit. p. 69.

leur affiliation à la communauté des créateurs reconnus, que pour leur consécration par des distinctions.³¹⁰ Ainsi, un refus d'exposer peut signifier une négation de la légitimité artistique. Par opposition à l'anti-étasunianisme ambiant, certaines figures du marché parisien sont les révélateurs des artistes étasuniens, tel Craven ou Arnaud.³¹¹ Le 16 juillet 1953, Craven présente également l'exposition « Coast to Coast », confrontant l'art étasunien et l'art européen. Il écrit :

« *L'expressionnisme graphique de la non-figuration américaine et la rigueur logistique implacable des positions avancées de l'Europe ont tout à espérer de brutales confrontations qui, comme celle-ci, démontrent les rapports étroits qui existent dans les préoccupations des peintres américains et européens...* ».³¹²

John Craven se place ainsi en chantre d'une abstraction transatlantique répondant aux mêmes problématiques. Il est le promoteur d'un dialogue entre France et États-Unis et croit en la fécondité artistique d'un tel lien. L'exposition « Peintres Américains en France » au printemps 1953 témoigne alors déjà de cette volonté.

3.1.3) Le jury de l'exposition, l'art étasunien selon les pro-étasuniens

Les galeries se spécialisent entre 1946 et 1952, sous l'effet de la radicalisation des discours et des démarches artistiques, mais aussi des regroupements d'artistes en tendances opposées. Elles peuvent alors accueillir et promouvoir des artistes grâce à des expositions-manifestes et la mise en place d'un réseau de promotion.³¹³ C'est ce dont témoigne le choix du jury. Celui-ci est mis en place par John Craven et se compose de cinq hommes : Pierre Courthion, Charles Estienne, Michel Tapié, Jacques Lassaigne et Kenneth Sawyer.³¹⁴ Ce choix tranche avec l'ancien jury, et l'exposition revêt ainsi une dimension différente. Pour appréhender cette nouvelle dimension, nous allons ici présenter les profils de ces personnalités de la scène artistique parisienne et analyser leur rôle et leurs intérêts dans l'exposition pour laquelle ils sélectionnent George Morrison.

³¹⁰ Julie Verlaine, *Op. Cit.*, p. 17.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Dominique Stella, « Mathieu : voyages en Italie », dans Daniel Abadie et Dominique Stella (dir.), *Georges Mathieu*, Paris : éditions du Jeu de Paume, 2003, p. 37-38.

³¹³ Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, collection Histoire Contemporaine, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 16.

³¹⁴ Galerie Craven, *Peintres Américains en France*, 1953, n. p..

Pierre Courthion (1902-1988)³¹⁵ a 51 ans au moment de l'exposition. Critique d'art franco-suisse, il étudie la peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris en tant que boursier de l'Université de Genève. Il devient en 1934 directeur du musée archéologique de Valère et est directeur de la Fondation suisse de la Cité Universitaire de Paris de 1933 à 1939. Enfin, Courthion est vice-président du Syndicat de la presse artistique française et membre fondateur de l'Association internationale des critiques d'art. Également étudiant à l'École du Louvre, il réalise une thèse sur le peintre Jean-Étienne Liotard et écrit sur de nombreux peintres français. Il dirige la collection « Le Cri de la France », active de 1943 à 1948, et « Les grands artistes racontés (vus) par eux-mêmes » de 1945 à 1960. Courthion est une figure à la fois du monde des musées, de la critique d'art, de l'édition et du milieu universitaire. Il est très actif sur les questions de l'Histoire de l'art français et européen, sur l'Histoire et l'art de France, notamment le Romantisme, le Réalisme et l'Impressionnisme. Il s'exprime aussi beaucoup sur l'art vivant et l'art étasunien. Courthion est proche de Fernand Léger, André Lhote, Ossip Zadkine, Hans Arp, Henri Matisse, Alberto Giacometti ou Pierre Bonnard, tous des modèles populaires auprès des artistes étasuniens à Paris. Il rejoint la Résistance à Genève pendant la guerre et devient citoyen français en 1950.

Charles Estienne et Michel Tapié sont des figures de la jeune critique d'art, représentants d'une nouvelle génération émergeant après la guerre.³¹⁶ Nourrissant les débats sur l'art moderne et l'art vivant, c'est une génération qui rejette l'abstraction géométrique.³¹⁷ Or, entre 1948 et 1954, ces discussions sont particulièrement intenses. Tapié et Estienne sont alors les deux critiques les plus en vue de la capitale,³¹⁸ ils défendent l'abstraction non-géométrique dite lyrique.³¹⁹ John Craven

³¹⁵ Sur Pierre Courthion :

Amy Cubicciotti, « Pierre Courthion Biography by Amy Cubicciotti », Pierre Courthion Papers, The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 890007, [en ligne, téléchargé le 8 décembre 2020, disponible ici : http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/spcoll/gri_890007_courthion_biography.pdf];

Archives de la Critique d'Art, « Pierre Courthion », [en ligne] consulté le 17 décembre 2020, url : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/courthion-pierre>.

³¹⁶ Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans Serge Guilbaut et al. (dir.), *Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 34.

Cette génération comporte d'autres figures telles que Michel Ragon, Édouard Jaguer, Claude Duthuit ou Léon Degand.

³¹⁷ *Id.* p. 67.

³¹⁸ *Id.* p. 93.

³¹⁹ Patrick-Gilles Persin, *L'Envolée Lyrique, Paris : 1945-1956*, Paris : Musée du Luxembourg, Milan : Skira editore, 2006, p. 17.

réussit donc à obtenir les deux critiques les plus réputés de l'époque. Cela montre que cette exposition n'est pas sans intérêt pour la jeune critique d'art parisienne, dont Tapié et Estienne sont des fers-de-lances.

Cependant, à cette période, la critique se compose d'autant de chapelles qu'il y a de personnalités fortes. Au-delà des points de convergences, chaque individu du monde de l'art parisien en 1953 défend une vision spécifique de la peinture.

Charles Estienne (1908 ? – 1966) s'oppose à l'art abstrait géométrique qu'il juge impersonnel. En ce sens, il refuse qu'un caractère personnel codifie l'universel, et rejette donc la théorisation du langage pictural telle que la proposent les abstraits « froids ». Il y voit un « intellectualisme formel » qui définit l'humain « de l'extérieur ».³²⁰ Estienne regrette dans un pamphlet en 1951 que l'abstrait géométrique soit devenu académique.³²¹ C'est un défenseur de l'individualisme et de l'expressionnisme.³²² Selon lui, l'artiste actuel doit « exprimer » son époque, tandis que les artistes du passé ne pouvaient que la raconter.³²³ Il développe les théories d'une peinture humaniste, puisque l'individu y est au centre. Estienne écrit régulièrement dans *Combat*, journal de gauche non communiste écrivant sur les arts en France. Il distingue quatre groupes en 1945 :

- Les « Illustres Anciens » : Bonnard, Matisse, Braque, Léger, Picasso, Rouault et Villon ;
- « Ceux qui reflètent les tourments de leur temps » : Georg, « excellent illustrateur » ; Gromaire « qui se répète » ; Grüber et Marchand qui « parlent pour ne rien dire » ;
- Les peintres « de la couleur » (en référence à l'exposition « 12 peintres d'aujourd'hui », Galerie de France) : Bazaine et Lapicque d'un côté, Estève et le groupe Drouin de l'autre. Le Moal est à part, « rare et juste », tandis que Manessier et Singier « font l'effort de tendre à l'authenticité » ;
- Les abstraits, qui n'ont plus aucun lien avec la réalité extérieure : « la réalité intérieure est manifestée par des formes pures et totalement nouvelles »

³²⁰ Charles Estienne, « L'heure de l'étable : bilan d'une année de peinture », *Terre des hommes*, n° 1, 29 sept. 1945, p. 8-10, cité dans Serge Guilbaut (dir.), *Op. Cit.*, p. 159.

³²¹ Pierre Descargues, « 1945 à Paris : la liberté partout ! », dans Patrick-Gilles Persin, *Op. Cit.*, p. 30.

³²² *Id.*, p. 35.

³²³ Charles Estienne, art. cit., p. 159.

selon Estienne. Ils sont liés à la poésie surréaliste, ont un souci classique cubiste de « simplification » et d'« organisation ».³²⁴

Estienne croît en un dialogue entre les arts anciens et la jeunesse artistique française comme il l'écrit dans « L'heure de l'étape : bilan d'une année de peinture » en 1945.³²⁵ Dans cette même publication, il regrette la perte du « lien humain à la réalité » dans la peinture. Ainsi, il érige Matisse et Picasso en modèles, car d'après lui, ce lien est encore présent chez eux. Nicolas Poussin et Diego Velázquez sont des références absolues pour le critique. Selon lui, le renouveau passe par un remploi des concepts surréalistes afin de retrouver une « révolte humaine » de base qui a été oubliée. Il pense qu'il s'agit du seul chemin entre la « politique messianique » du parti communiste et le « pessimisme » de la philosophie de l'absurde.³²⁶ Estienne cherche à définir une esthétique nationale française,³²⁷ en redonnant vie à la notion de l'École de Paris. En janvier 1952, il organise l'exposition « Peinture de la Nouvelle École de Paris » à la Galerie de Babylone, mais aussi les Salons d'Octobre de 1952 et 1953, en réaction aux Salons de Mai.³²⁸ Extrêmement actif en 1952-1953, il accepte tout de même de participer au jury de l'exposition de la Galerie Craven. Une telle exposition rentre dans son projet de définition de l'École de Paris, puisqu'il s'agit des peintres étasunien·ne·s présent·e·s en France.

L'École de Paris est un terme créé par le critique littéraire André Warnod et apparu en janvier 1925 dans *Comœdia*.³²⁹ Il désigne ainsi le rassemblement d'artistes étrangers à Paris, attirés par la vitalité intellectuelle et culturelle de la capitale, ainsi que par une plus grande liberté.³³⁰ Cette « école » n'est donc pas doctrinaire ni stylistique, mais c'est un réseau formé de rencontres, d'échanges d'expériences et d'intuitions. L'École de Paris est en fait un phénomène social d'émulation, dans l'effervescence artistique des quartiers de Montmartre et de Montparnasse.³³¹ La désignation créée par André Warnod joue un rôle militant dans les années 1920,

³²⁴ *Id.*, p. 158

³²⁵ *Id.*, p. 158-159.

³²⁶ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 93.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Documents divers, dossier individuel « Estienne, Charles », Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, cote APMI ESTI 1.

³²⁹ Suzanne Pagé, « Avant-propos », dans *L'école de Paris, 1904-1929. La Part de l'Autre*, Paris : Paris musées, 2000, p. 17.

³³⁰ Suzanne Pagé, *Op. Cit.*, p. 7.

³³¹ *Ibid.*

distinguant une avant-garde parisienne novatrice et cosmopolite.³³² Cette création par la critique d'art d'une catégorie artistique propre engendre un double-effet rhétorique. Elle loue le cosmopolitisme jugé fécond de la scène artistique parisienne, et souligne la cause de cette fécondité comme étant la capitale française, capitale des Arts.

Dans les années d'Après-guerre émerge ainsi la notion de « Nouvelle », « Jeune » ou « Seconde » École de Paris. Après un moment de flottement sémantique, désignant la scène française dans son ensemble, elle renvoie de manière fixe à un groupe homogène de peintres non-figuratifs. Cette notion sert à désigner une production très française, prisée pour des qualités supposées intrinsèques de bon goût, de délicatesse et d'équilibre. Elle se définit en parallèle de et en opposition à l'École de New-York.³³³ L'École de Paris est aussi vue comme un moyen de protéger la France de l'académisme en intégrant l'immigration.³³⁴ C'est aussi une étiquette collective à la fonction marchande, permettant aux galeries parisiennes de rayonner à l'étranger.³³⁵

Comme le souligne Laurence Bertrand Dorléac, le concept est une construction renvoyant à l'identité de l'art français, dans un pays qui se cherche, entre ouverture et exclusion, en quête de tradition nationale.³³⁶ Ainsi, après la Seconde Guerre mondiale, la critique se saisit de la notion pour réaffirmer la suprématie de Paris et de l'art français comme centre du monde.³³⁷ Ainsi, Georges Limbour et Charles Estienne annoncent au début des années 1950 un rajeunissement de l'idée, qui réunit presque tous les artistes abstraits sans distinction d'origine.³³⁸ En 1952, la galerie de Babylone expose ainsi la « Nouvelle école de Paris », réunissant plusieurs artistes abstraits de différentes nationalités.³³⁹ Bertrand Dorléac évoque l'École de Paris comme une notion avant tout rhétorique, un « concept-gigogne » fonctionnant par la « magie de la formule ». N'importe quel artiste, connu ou non, de n'importe quelle nationalité et

³³² Suzanne Pagé, chap. cit., p. 17.

³³³ Suzanne Pagé, chap. cit., p. 18.

³³⁴ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 14.

³³⁵ Julie Verlaine, *Op. Cit.*, p. 17.

³³⁶ Laurence Bertrand Dorléac, « L'école de Paris, suites », dans Suzanne Pagé, *Op. Cit.*, p. 148.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Id.*, p. 154.

³³⁹ *Ibid.*

Les artistes sont distingués selon deux groupes, le premier figure Bazaine, Berçot, Deyrolle, Estève, Hartung, Hilaireau, Lansky, Lapicque, Le Moal, Manessier, Mortensen, Piaubert, Pignon, Poliakov, Marie Raymond, Schneider, Surgier, Soulages, de Staël, Tal-Coat, Uzac, Vasarely et Vieira da Silva. Le second figure Arnal, Atlan, Calmettes, Chapoval, Denise Chesnay, Degottex, Cicero Dias, Dimitrienko, Duvillier, Roberta Gonzalez, Lapoujade, Loubochansky, Messagier, Nejad, Pichette, Pons, Quentin, Resvani et Fahr-el-Nissa Zeid.

n'importe quelle tendance artistique peut être rattaché-e à l'école de Paris.³⁴⁰ Néanmoins cette notion influence les artistes et leurs choix dans une capitale où il est nécessaire de se placer dans les débats artistiques, puisqu'elle est forgée par la critique et qu'elle conditionne donc la réception de leur art.

Ainsi, Estienne accepte d'être le juré d'une exposition présentant des potentiel·le·s membres de l'École de Paris, et donc de la nouvelle tradition de la peinture française. L'acceptation de peintres étasunien·ne·s va plus loin en cela qu'elle affirme la supériorité de l'École de Paris sur l'École de New York. Paris aurait ainsi transformé des élèves de cette dernière en artistes parisien·ne·s, attestant par leur immigration et leur « mue » de la prévalence de la capitale française.

Michel Tapié (1909-1987) est l'un des premiers critiques à s'intéresser aux artistes étasunien·ne·s à Paris.³⁴¹ Il n'est pas à proprement parler un défenseur de l'art abstrait, mais il promeut un art « informel » avant-gardiste, rompant avec les codes traditionnels de la peinture occidentale. Il théorise en cela le concept « d'art autre », englobant ainsi un spectre varié d'artistes, de Jackson Pollock à Jean Dubuffet en passant par Jean Fautrier. Il présente l'exposition « Un Art Autre » en 1952.³⁴² Il organise d'ailleurs la première exposition personnelle de Jackson Pollock en France en 1952 au Studio Paul Facchetti.³⁴³ Tapié voit dans l'abstraction étasunienne une authenticité « non européenne » qu'il recherche, les incluant à son art informel libre et créatif, à portée universaliste.³⁴⁴ Tapié est un critique ambitieux.³⁴⁵ Il souhaite recréer l'École de Paris avec le concept d' « art autre », plaçant les artistes sous l'égide de la libre expression dans un Paris revivifié d'Après-guerre.³⁴⁶ Les journaux *Combat* et *L'Humanité* lui rendent hommage à sa mort.³⁴⁷

Le critique se distingue d'Estienne en ne cherchant pas la tradition française, mais un effacement du passé, afin que l'artiste se fonde dans le présent et l'individu se libère. Il désire ainsi faire feu de tout bois. Cela passe pour lui par l'universalisme,

³⁴⁰ Laurence Bertrand Dorléac, « L'école de Paris, suites », dans Suzanne Pagé, *Op. Cit.*, p. 155.

³⁴¹ Éliisa Capdevila, *Des Américains à Paris : Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p. 144.

³⁴² Serge Guilbaut, chap. cit., p. 68.

³⁴³ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p. 145.

³⁴⁴ *Id.*, p. 147.

³⁴⁵ *Id.*, p. 148.

³⁴⁶ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 93.

³⁴⁷ Coupures de presse, dossier individuel « Tapié, Michel », Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, cote APMI TAPI 1.

l'intégration de ce qui est « autre », et donc étasunien. Ainsi, contrairement à Estienne, il ne rejette pas l'universalisme en peinture, mais l'associe au libre-arbitre de l'artiste.

Jacques Lassaigne (1911-1983)³⁴⁸ écrit également pour *Combat*.³⁴⁹ Il intègre les Forces Françaises Libres pendant la Guerre. C'est un critique d'art intéressé par l'art vivant et ancien. Il écrit sur Francisco Goya, Pablo Picasso, Edgard Degas ou Eugène Delacroix. Dès 1948, il gère les collections « Le Goût de notre Temps » et « Les Grands Siècles » pour les éditions Skira. Il rédige le catalogue de l'exposition de la Galerie Charpentier « Cent Chefs-d'œuvre des peintres de l'École de Paris » en 1947.

Kenneth Sawyer est né en 1923 à San Francisco.³⁵⁰ Il est poète et critique d'art pour l'édition parisienne du *New York Herald Tribune*.³⁵¹ Il fréquente les artistes étasunien-ne-s de la capitale française. Alors encore en Californie, Frank Lobdell illustre sa publication de poèmes en 1949.³⁵² Lobdell vit en France par la suite en même temps que Sawyer. Ce dernier continue d'échanger avec un autre expatrié, John Franklin Koenig, une fois retourné aux États-Unis avant 1955.³⁵³

Le nouveau jury est ainsi plus jeune. Il correspond à une même génération de critiques. Ils adhèrent globalement au concept d'École de Paris, bien qu'ils l'appliquent différemment. Ils défendent une abstraction lyrique, expressionniste. Nombreuses sont les volontés de la part des critiques de s'emparer de la peinture étasunienne en France pour étayer leurs propres théories.³⁵⁴ Entre la rivalité Paris-New York et les oppositions entre les critiques d'art, la réception des artistes étasunien-ne-s à Paris relève de nombreux enjeux.³⁵⁵ Le choix du jury n'est ainsi pas neutre, il soutient une certaine vision de la peinture et de l'avant-garde. Or, le jury est composé de personnalités de

³⁴⁸ Archives de la Critique d'Art, « Jacques Lassaigne », [en ligne] consulté le 19 décembre 2020, <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/lassaigne-jacques>.

³⁴⁹ Coupures de presse, dossier individuel « Lassaigne, Jacques », Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, cote APMI LASS 1.

³⁵⁰ AskART.com, « Artist Biography & Facts : Kenneth Sawyer », [en ligne] consulté le 20 décembre 2020, url : https://www.askart.com/artist/Kenneth_B_Sawyer/10047408/Kenneth_B_Sawyer.aspx.

³⁵¹ Merle Schipper, *Americans in Paris, The 50's*, Northridge : Fine Arts Gallery (California State University), 1979, p. 8.

³⁵² Artists Forum, « Frank Lobdell », [en ligne], consulté le 7 janvier 2021, url : <http://www.artistsforum.com/Lobdell/bibliography.html>.

³⁵³ Bolerium Books, « [Decorated holograph letter to Kenneth B. Sawyer] », [en ligne], consulté le 7 janvier 2021, url : <https://www.bolerium.com/pages/books/218284/john-franklin-koenig/decorated-holograph-letter-to-kenneth-b-sawyer>.

³⁵⁴ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 150.

³⁵⁵ *Id.*, p. 151.

gauche non communistes. Les débats sont vifs entre les sympathisant·e·s du Parti Communiste Français (PCF) et le camp libéral pro-américain dans la communauté étasunienne parisienne.³⁵⁶ Saint-Germain est le quartier animé par ces discussions qui ont lieu dans les cafés souscripteurs de l'exposition, comme le Sélect. « Peintres Américains en France » est ainsi au cœur de ce débat, puisqu'elle définit l'image de la peinture étasunienne parisienne, opposée à la peinture outre-Atlantique. Pourtant, les membres du jury sont partisans de l'abstrait « chaud », individualiste et expressionniste. L'opposition est donc plus subtile à montrer. Les intellectuel·le·s de gauche en France reçoivent les étasunien·ne·s fuyant leur pays, en quête de liberté. Ils reprennent à leur compte la critique du modèle étasunien.³⁵⁷ C'est ce qui se passe avec la critique qui est faite de George Morrison dans *Combat*. En effet, celle-ci se saisit de l'ascendance autochtone du peintre pour en faire un modèle d'émancipation du colonialisme étasunien.³⁵⁸ Morrison évacue ces critiques, qui selon lui semblent savantes mais ne témoignent que d'une volonté politiquement correcte de donner de l'importance à son ascendance autochtone.³⁵⁹

Par cette sélection restreinte de 35 œuvres, le jury de Tapié et Estienne canonise une représentation particulière de la peinture étasunienne à Paris. Les étasunien·ne·s tenants de l'abstraction géométrique ne sont pas reconnus comme représentants de l'art étasunien en France alors, bien que tous·tes n'aient pas opté pour l'abstraction informelle.³⁶⁰

Comme le rappellent Antje Kramer-Mallordy, Natalie Adamson ou Julie Verlaine,³⁶¹ les critiques jouent après la guerre un rôle discursif central, dépassant leur fonction pour se faire préfaciers ou concepteurs d'expositions. Michel Tapié illustre bien ces personnalités proactives du monde de l'art parisien, étant à la fois peintre, critique et jury d'exposition. Il rédige la préface du catalogue de « Peintres Américains en France ». Comme beaucoup de préfaces écrites en ces temps d'Après-guerre, il place l'exposition de Craven dans le paysage politico-artistique de la capitale. Or, c'est

³⁵⁶ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 12.

³⁵⁷ *Id.*, p. 56.

³⁵⁸ William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 16-18.

³⁵⁹ William Jackson Rushing III, chap. cit., p. 18.

³⁶⁰ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 140.

³⁶¹ Voir leurs ouvrages respectifs en bibliographie en fin de corps de texte.

aussi le directeur artistique du Studio Paul Facchetti, qui, rappelons-le, s'expose aux côtés de Sam Francis dans « Un Art Autre » en 1952.

La préface qu'il rédige livre les idées du critique d'art. Tout d'abord, il affirme que les États-Unis ont une peinture propre représentée par Pollock et Tobey notamment. Il développe ensuite sur l'idée d'École de Paris : « pour nous, l'apport que peut représenter sur la plaque tournante parisienne, de la peinture 100 % américaine ». Sur cette notion, Tapié introduit son concept d'art autre, présentant l'éventualité d'une peinture sinon étasunienne, « pacifique ». Il élabore cette idée par opposition entre la côte Est, associée à l'École de New York, et la côte Ouest étasuniennes. Cela lui permet de distinguer les peintres californien·ne·s, tel Sam Francis, qu'il met en avant. Il s'approprie ainsi certains artistes étasunien·ne·s sans les affilier à l'École de New York. Tapié insiste sur cette peinture qu'il qualifie de « pacifique », en écho à l'océan qui borde l'ouest étasunien. Par cette appellation, le critique d'art élabore un « Orient », s'opposant à l'Occident, qui devient ainsi « autre ». Avec la notion d'art « pacifique », Tapié peut d'ailleurs englober les artistes asiatiques de Paris originaires des pays d'Extrême-Orient dans son projet. Pour lui, l'apport de la peinture étasunienne parisienne est ce qui peut enrichir l'art « autre », faisant feu de tout bois. Enfin, le préfacier conclue sur l'assimilation à laquelle procèdent les peintres sur « notre maintenant ». Ainsi il évacue toute notion de tradition, présentant l'abstraction lyrique comme profondément actuelle. Dans le deuxième paragraphe, le critique évoque le contexte dans lequel est née l'exposition, et loue l'action de Craven pour le dialogue franco-étasunien. Il conclue avec un troisième paragraphe en insistant sur le fait que les artistes étasuniens présentent un art « autre » dans l'art de « maintenant ». Pour Michel Tapié, l'exposition de Craven est une réaffirmation-manifeste de ses idées, dont il s'empare ici en tant que membre du jury et préfacier du catalogue.

Au-delà d'amitiés particulières, de réseaux formés selon des dispositions personnelles, une curiosité et un esprit d'ouverture, c'est certainement aussi une défiance envers la tendance à définir une tradition française et à rejeter l'art étasunien qui peut motiver l'action des galeristes ou des critiques pro-étasuniens. La tendance est à l'avant-gardisme, dans l'héritage de l'Impressionnisme et du Cubisme. Il y a donc nécessité d'être original pour avoir du succès. Or, si la tendance est à l'anti-étasunianisme, promouvoir l'art étasunien en France, c'est être avant-gardiste. En tant

que galeriste, et lui-même artiste, Craven a la volonté de l'être. Il se place ainsi dans un mouvement d'individus partageant un même profil sociologique. Il appartient à la nouvelle génération de marchands d'art apparue après la Libération à Paris. Celle-ci s'impose, constituant un groupe homogène socialement et esthétiquement.³⁶² « Les galeries d'art sont à la fois un maillon dans la chaîne et un lieu de rassemblements et d'événements. Elles fournissent aux œuvres un premier espace de visibilité publique [...] Elles contribuent à l'authentification du statut social de l'artiste, qui parce qu'il y expose reçoit un gage supplémentaire de sa prétention à être reconnu comme créateur. »³⁶³ Ainsi, John Craven est l'authentificateur de George Morrison comme artiste parisien, statut difficilement accessible aux artistes étasuniens en 1953 dans la capitale.

3.2) Le choix de *Rooftops*

3.2.1) L'œuvre au sein de la carrière de George Morrison

Morrison présente la gouache *Rooftops*³⁶⁴ à la Galerie Craven. Il s'agit d'un paysage horizontal. Dans son autobiographie, George Morrison nous apprend que l'œuvre a été peinte à New-York.³⁶⁵ Elle est donc antérieure au séjour parisien du peintre. L'œuvre est certainement de format modeste et réalisée sur papier, comme la majorité des gouaches que l'artiste réalise à la fin de son séjour newyorkais vers 1950-1952. Par ailleurs, si l'œuvre a été peinte à New York, Morrison a voyagé avec. Cela renforce l'hypothèse d'un petit format. Les coloris employés par l'artiste sont inconnus, seule une photographie en noir et blanc nous est parvenue, transmise par le catalogue imprimé de l'exposition. Morrison juge l'œuvre fade et la décrit dans les tons pastel. Il mentionne également une peinture peu épaisse.³⁶⁶ L'œuvre n'est donc certainement pas monochrome.

La composition est linéaire et géométrique, accordant au trait une place centrale. Elle se place en cela dans la lignée des œuvres précédentes, telle *Abstract*

³⁶² Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, collection Histoire Contemporaine, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 14.

³⁶³ *Id.*, p. 10.

³⁶⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 63.

³⁶⁵ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 91.

³⁶⁶ *Ibid.*

Watercolor, réalisée vers 1951.³⁶⁷ Comme dans celle-ci, les couleurs ne sortent pas du cadre défini par la grille du cerne noir. Dans le traitement de la couleur, l'œuvre est peut-être plus proche de *Structural Landscape (Highway)*, peinte en 1952³⁶⁸. Les coloris de celle-ci sont également pastel, plus sombres et granuleux. Par ailleurs, certains compartiments formés par la grille sont texturés au trait fin, en hachures irrégulières, tandis que d'autres présentent cet effet « frotté » que l'on retrouve dans certaines œuvres du peintre. L'œuvre se démarque chez Morrison par son aspect beaucoup plus géométrique, avec des courbes beaucoup moins marquées.

La « grille cubiste » est particulièrement marquée dans *Rooftops*, créant un motif reconnaissable dans ce cas. La présentation d'une image reconnaissable est un fait peu courant pour cette période chez George Morrison. Bien que ses compositions abstraites évoquent régulièrement des paysages, le motif est non-figuratif et le renvoi au paysage fait appel à un processus se voulant inconscient, par l'esprit. De plus, les paysages de George Morrison avant 1952 sont plutôt à consonnance naturelle, avec des courbes évoquant la vie, un relief vallonné ou un mouvement aquatique. Le motif des toits est reconnaissable ici, mais n'est ni mimétique ni réaliste. Il semble être décomposé et recomposé en formes géométriques, à la façon d'un traitement pseudo-cubiste du paysage. La seule œuvre de Morrison où des toits sont présents est *Dream of Calamity*, datant de 1945.³⁶⁹ Il s'agit dans ce cas de la partie inférieure de la composition. Les deux œuvres présentent le même traitement des maisons, peintes schématiquement dans leurs volumes simples : un pavé droit surmonté d'un prisme à base triangulaire.

La gouache exposée en 1953 se distingue surtout par son géométrisme. Sa composition forme une imbrication de solides, créant une vue en raccourci saturant la feuille de maisons. Cet intérêt pour la ligne droite est présent dans certains éléments d'œuvres contemporaines, mais toujours pondéré par des courbes fortes. *Sans titre (Quarry Face)*³⁷⁰ et *Abstract Watercolor*³⁷¹ en témoignent. *Sans titre (New York)* est la composition la plus proche formellement de *Rooftops*. Elle laisse apparaître une grille qui structure l'œuvre par des lignes droites rouges, noires et jaunes. Elle est cependant plus abstraite et au format vertical. *Rooftops* signale certainement un intérêt croissant

³⁶⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 59.

³⁶⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 64.

³⁶⁹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 27.

³⁷⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 43.

³⁷¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 59.

pour la géométrie autour de 1951-1952, après le biomorphisme des œuvres précédentes, qui se manifeste en France comme nous l'avons vu. D'autres indices laissent apparaître cet intérêt, telle la composition de *Sans titre (New York)* très marquée par les rectangles. L'œuvre figurative *Artist and Model*³⁷² en atteste aussi, avec les échos créés entre le rectangle de la toile et le rectangle de la fenêtre, ou la grille régulière de la menuiserie de la baie et celle du pied de la chaise.

Le ciel est réduit à un fin espace en partie supérieure, plus large sur la moitié gauche. Sur cette dernière quelques traits sont esquissés plus finement, créant la profondeur de la représentation à la manière d'un *stiacciato* donatellien. Cela confère également un aspect non fini à l'œuvre. Les formes coupées sur les bordures de la composition créent un *all-over* incluant le spectateur·trice dans la peinture. Voici les éléments dynamisant la vue urbaine.

3.2.2) L'œuvre et son contexte

Rooftops est assez atypique dans la carrière de George Morrison et n'est pas représentative de son évolution en France. Il semble donc qu'un choix ait été fait ici. Ce choix est peut-être celui de l'artiste lui-même, ou bien celui du jury parmi plusieurs compositions que le minnésotain proposait Galerie des Beaux-Arts à l'origine. Nous ne pouvons pas le déterminer. Ce choix d'œuvre est en tout cas étonnant car elle est plus figurative et présente un motif identifiable, tandis que la tendance est à l'abstraction, tant dans son art que dans celui de ses homologues en France. *A posteriori*, l'artiste juge d'ailleurs lui-même l'œuvre comme plus fade.

Rooftops peut être rapprochée de paysages livrés par la scène artistique parisienne du début des années 1950. En février 1953, Bernard Buffet réalise son exposition annuelle sur le thème du paysage aux galeries Drouant-David et Visconti.³⁷³ Or, le traitement du motif évoque l'art de Buffet. Celui-ci se caractérise par le rôle central du cerne noir épais et saccadé et les hachures désordonnées sur le fond clair, créant un fond semblable à une toile d'araignée. Buffet a fait du cerne noir sa signature.³⁷⁴ À l'instar de Buffet, Morrison met en avant les volumes de prismes et

³⁷² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 62.

³⁷³ Pierre Bergé, *Bernard Buffet*, Genève : Pierre Cailler éditeur, collection « Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui », série « Les grandes monographies », 1966.

³⁷⁴ *Id.*, p. 82.

pavés formés par les maisons.³⁷⁵ L'empilement des toits crée l'effet de profondeur chez les deux artistes. L'effet d'imbrication des bâtiments et le traitement synthétique de l'architecture rappelle plutôt une série de paysages réalisés par Buffet vers 1950, tel *Port de Marseille*³⁷⁶ ou *Paysage de Vaucluse*³⁷⁷, aquarelles sur papier de 65 x 50 cm.³⁷⁸ La perspective vertigineuse et la simplification des volumes permettent également le parallèle. La série des paysages réalisés en 1950 par Buffet sont des vues de France, surtout du Vaucluse, de Séguret, Camaret-sur-Mer, Marseille et La Rochelle.³⁷⁹ La mer et le Sud sont deux éléments prégnants dans les paysages de Buffet au début des années 1950. Buffet fait en effet partie des artistes séjournant en partie dans le Sud dans ces années-là, notamment dans sa villa Nanse. Il a donc pu inciter Morrison à venir le rejoindre, au même titre que Léger, Matisse ou Picasso. Le thème maritime quant à lui est peut-être un élément qui a incité le minnésotain à s'intéresser à Buffet. La froideur de la représentation est aussi une caractéristique commune aux deux artistes. Le titre littéral et générique, augmente celle-ci, la rendant impersonnelle et générique. C'est élément est symptomatique des compositions de Buffet telles les deux toiles *L'enterrement* (huiles sur toile, 146 x 97 cm et 57 x 97 cm) ou *La barricade* (huile sur toile, 300 x 200 cm) peintes en 1949. Buffet a donc peut-être même influencé Morrison dans la dénomination de son œuvre.

Le peintre français connaît un succès international après la guerre. Dans les années 1950, Buffet est avec Picasso l'artiste le plus célèbre en France.³⁸⁰ Il a l'image d'un peintre maudit après 1945. Dans la quatrième édition de l'opus de la collection « Artistes de ce temps » qui lui est consacré et édité en 1952, Pierre Descargues évoque un peintre vu comme un « jeune prodige qui ne survivrait pas ». Selon l'auteur,

³⁷⁵ Le traitement géométrique et méticuleux des maisons est également visible dans des œuvres telles que *L'Arbre* en 1946 (huile sur toile, 113 x 79 cm) ou *Inondation* en 1948 (huile sur toile, 130 x 91 cm).

³⁷⁶ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 16.

³⁷⁷ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 15.

³⁷⁸ Pléthore d'œuvres en attestent, notamment : *Séguret*, quatre autres *Paysage[s] de Vaucluse* et *Île-de-France* (aquarelles sur papier, 50 x 65 cm, collections privées). Les deux œuvres choisies ici sont les plus parlantes pour la comparaison. Les œuvres sont visibles dans Yann Le Pichon, « 1950 », dans *Bernard Buffet : 1943-1961*, Paris : Maurice Garnier éditeur, 1986, p. 158-159 et 171-172. Les œuvres de 1951 de Buffet sont aussi des sources d'inspiration possibles, avec *Paysage de Vaucluse* (huile sur toile, 46 x 27 cm), *Nanse* (huile sur toile, 146 x 114 cm), *Paysage de Provence* (huile sur toile, 146 x 114 cm) ou *Village des Charentes*, 1951 (huile sur toile, 246 x 116 cm).

³⁷⁹ Yann Le Pichon, « 1950 », dans *Bernard Buffet : 1943-1961*, Paris : Maurice Garnier éditeur, 1986, p. 158-159 et 171-172.

³⁸⁰ Jérôme Coignard, « Les années Pierre Bergé. Entretien avec Pierre Bergé », dans *Bernard Buffet, Les années 1950. Entretien avec Pierre Bergé*, Paris : Citadelles & Mazenod, Connaissances des Arts, 2016, p. 27.

Buffet a renouvelé l'image romantique de l'artiste parisien, comparant le peintre à Baudelaire ou Rimbaud, ou encore Van Gogh. Au-delà de la popularité de Buffet, Morrison a peut-être trouvé un écho particulier dans l'œuvre de l'artiste, puisque *Nature morte au poisson* (huile sur toile, 116 x 81 cm), *Les Rougets* (huile sur toile, 63 x 103 cm) ou *Poisson* (huile sur toile, 118 x 78 cm), de 1946, peuvent rappeler tant par le thème que par le traitement *Fish*,³⁸¹ peint un an avant. D'autres peintures de Buffet représentent des coquillages ou des thèmes liés à la mer. On retrouve ce thème chez Morrison avec *Starfish*, *Whalebone*, ou *Driftwood* mais aussi *Sailboats*. L'attrait pour la mer est connu chez les deux peintres, tout comme une enfance difficile et un exercice nocturne de la peinture parfois,³⁸² ce qui a pu rapprocher Morrison de Buffet et chercher à le citer avec *Rooftops*. Le peintre alors à New York a ainsi pu entendre parler du figuratif français à travers une publication, et trouver en lui un écho particulier au point de s'en inspirer parfois. L'œuvre *Artist and Model*³⁸³ est peut-être une autre trace de cette influence, évoquant les scènes de genre de Buffet qui ont fait son succès. La « fadeur » de l'œuvre par des tons pastel telle qu'en parle Morrison peut aussi faire penser aux œuvres contemporaines du français. Le même climat tragique et solitaire règne dans les paysages de Buffet et celui de Morrison ici. Le français est alors tombé en disgrâce au moment de l'écriture de l'autobiographie du minnésotain, en 1998. Cela expliquerait l'autocritique de l'artiste sur son œuvre, qui regrette cette influence au regard de la réception critique de l'art des années 1950. Si *Rooftops* a été choisi par le minnésotain pour son exposition, c'est certainement cette analogie avec Buffet qui l'a poussé à cette option, et peut-être même ce qui l'a poussé à apporter l'œuvre en France en vue d'une potentielle exposition.

Il est étonnant que George Morrison se rapproche d'un artiste figuratif français avant son voyage en France. Nous pouvons y voir un signe avant-coureur de l'intérêt pour la scène parisienne de la part de l'artiste. Pourtant, nous avons montré que l'œuvre est assez singulière dans la carrière de Morrison. George Morrison choisit donc d'en exposer une se rapprochant de Bernard Buffet en France, peut-être pensant avoir plus de succès qu'avec une peinture plus étasunienne. De plus, l'art de Buffet n'est pas en totale contradiction avec l'abstraction, comme le dit Jérôme Coignard :

³⁸¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 23.

³⁸² Pierre Bergé, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁸³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 62.

« Malgré son rejet farouche de l'abstraction, Buffet pratique, dans ses intérieurs comme dans ses portraits ou ses natures mortes, une simplification à l'extrême des plans et des formes qui n'en n'est pas si éloignée ». ³⁸⁴

Il peint à plat, sans volume. ³⁸⁵ Toute profondeur est niée, divisant la toile en succession de plans rectangulaires. ³⁸⁶ Or, le cubisme lui aussi divise le motif en plans rectangulaires. Il n'est donc pas si étonnant qu'un peintre se réclamant de l'héritage cubiste trouve une inspiration dans l'art de Bernard Buffet.

L'héritage cubiste se ressent d'ailleurs dans *Rooftops*. L'œuvre peut évoquer par le sujet et par l'empilement des maisons pour créer un effet de profondeur les œuvres de Georges Braque à l'Estaque, telle *Maisons à l'Estaque* qui est le sujet de plusieurs toiles en 1908 ³⁸⁷. L'œuvre peut également faire penser à *Fumées sur les toits*, peint par Fernand Léger en 1911 et conservée au Minneapolis Institute of Art ³⁸⁸. Si l'œuvre y était déjà conservée lorsque Morrison s'y trouvait, elle a pu inspirer directement le minnésotain. Picasso a également figuré le même thème avec *Maisons sur la colline, Horta de Ebro* en 1909. ³⁸⁹ Léger peint également *Les Toits de Paris* en 1912 et *Paysage* en 1914, conservées au MNAM. Ce choix peut aussi traduire une volonté de se rapprocher de l'École de Paris, où le thème des toits est présent à l'entre-deux-guerres, lui-même issu de son abondance dans la peinture cubiste.

George Morrison ne semble pas connaître beaucoup de monde à l'exposition, il cite Sam Francis et Claire Falkenstein comme les grands noms de l'événement et précise son amitié avec Arthur Deshaies, un « peintre radical » qu'il a rencontré à Paris. ³⁹⁰ Arthur Deshaies est un camarade de la bourse Fulbright, qualifié dans le rapport d'activité de l'échange de « très bon artiste » ³⁹¹. Wallace Reiss est un autre

³⁸⁴ Jérôme Coignard, « L'art de Bernard Buffet », dans *Op. Cit.*, p. 78.

³⁸⁵ *Id.*, p. 78.

³⁸⁶ *Id.*, p. 81.

³⁸⁷ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 17.

³⁸⁸ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 18.

³⁸⁹ Voir Annexe II – Corpus des œuvres mises en parallèle, fig. 19.

³⁹⁰ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 91.

³⁹¹ United States Educational Commission for France, « Annual Report, United States Educational Commission for France (P.L. 584, 79th Congress, the Fulbright Act) : Program Year 1952, covering exchanges for the academic year, September 1, 1952 – August 31, 1953, Adopted by the Commission, October 5, 1953 », 3 octobre 1953, scellé et émis le 24 novembre 1953, reçu le 10 décembre 1953, Archives Diplomatiques, La Courneuve, FRMAE 2012-0072AC/18 : Rapports annuels d'activité, 1951-1958, p. 67.

Citation originale en anglais : « very good artist », traduction personnelle.

camarade comme nous l'avons déjà évoqué plus haut. Il semble ainsi que les boursiers Fulbright aient décidé de participer à l'événement des « Peintres Américains à Paris ».

Craven et le comité permettent à la majorité des artistes d'avoir leur première et leur seule exposition parisienne. C'est le cas par exemple de Norman Bluhm, qui réexpose à Paris en 1964 seulement, au salon de Mai. Ce n'est pas le cas de George Morrison, qui réexpose à la Galerie Jeanne Bucher.

3.3) L'exposition de la Galerie Jeanne Bucher

La deuxième exposition française du minnésotain est due à un échange entre deux galeries : Jeanne Bucher en France et Grand Central Moderns à New York. Colette Roberts est alors la directrice de la galerie étasunienne. Elle est française et organise l'échange. Les étasuniens exposés sont sélectionnés grâce au « Critics Show » de 1946, tandis que les parisiens de la galerie Jeanne Bucher exposent à New York en octobre. Pour Morrison, c'est *Painting #12, Pacific*³⁹² qui est exposée.³⁹³

Comme dans le cas de la galerie Craven, l'exposition-échange est due à des trajectoires personnelles liées aux États-Unis. Jeanne Bucher a alors sa famille installée là-bas. Elle y est envoyée en mission en 1945, peu avant son décès. Sa galerie à Paris est située boulevard du Montparnasse. Bucher est très investie dans celle-ci, ne se contentant pas du commerce des œuvres, mais prenant part à la diffusion de l'art, à la pédagogie et à la formation du goût. Elle est aussi éditrice.³⁹⁴ Par son implication, Jeanne Bucher obtient en septembre 1945 une invitation officielle du MoMA et un visa d'entrée sur le sol américain. Elle est érigée même en « ambassadrice des arts » par Jean Guichard-Melli dans le *Témoignage chrétien* du 22 septembre 1950.³⁹⁵ C'est un voyage de prospection et de promotion, visant à présenter des artistes français-es nouveaux-elles aux États-Unis, et trouver une galerie pour y exposer. Pendant six mois, Jeanne Bucher évolue au sein du milieu des artistes exilé·e·s français·es et allemand·e·s. Elle cherche alors à placer Maria Elena Vieira da Silva, Nicolas de Staël, André Lanskoj et Hans Reichel dans le milieu

³⁹² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 65.

³⁹³ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Op. Cit.*, p. 91, William Jackson Rushing III, « Modern Spirit: The Art of George Morrison », dans William Jackson Rushing III et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, 2013, p. 18.

³⁹⁴ Julie Verlainne, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, collection Histoire Contemporaine, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012, p. 44-45.

³⁹⁵ *Id.*, p. 104.

newyorkais.³⁹⁶ Ses projets n'aboutissent pas, par manque de temps et tarissement des financements. Les marchand·e·s parisien·ne·s effectuent des séjours trop brefs à New York pour mettre en place un dispositif efficace et permanent d'ententes et de relais.³⁹⁷

Néanmoins, Jeanne Bucher rentre enthousiaste en France sur l'art outre-Atlantique. Elle ne trouve alors que peu d'écho dans le scepticisme ambiant. Elle projette d'exposer elle-même dans sa galerie parisienne des artistes découverts à New York. Ainsi, elle présente notamment à son retour des œuvres de Mark Tobey. Ses projets ne se concrétisent pas davantage, à cause de sa maladie.³⁹⁸ Bucher prend sa carte au parti communiste en juin 1946.³⁹⁹ Ce premier pas permet sans doute à Colette Roberts, dont l'origine française la pousse à exposer les artistes de l'Hexagone, à proposer l'exposition-échange à la galerie Jeanne Bucher après le décès de celle-ci.

Ainsi, du 7 au 18 juillet 1953, la galerie Jeanne Bucher expose vingt artistes étasuniens représentés par Grand Central Moderns, parmi lesquels George Morrison. « L'exposition des Américains à Paris est la première étape d'un programme d'échange organisé par Mme Colette Roberts, directrice de la Grand Central Moderns » affirme le carton d'invitation.⁴⁰⁰ C'est sa proximité avec le Grand Central Moderns qui permet au minnésotain d'exposer une seconde fois dans la capitale en 1953.⁴⁰¹ Ainsi, il n'est pas exposé en tant que peintre étasunien de Paris, mais en tant que peintre étasunien montré à Paris dans le cadre d'un échange. L'œuvre qui est exposée est d'ailleurs réalisée outre-Atlantique, avant septembre 1952. Cela illustre donc la plus grande difficulté pour les peintres étasunien·ne·s d'exposer en France lorsqu'ils habitent, puisque Morrison est l'un des seuls de la galerie Craven à réexposer.

Il est affilié au Grand Central Moderns suite à ses premières expositions groupées en 1946 au Whitney Museum of American Art et à la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Le critique d'*Art Digest* Ben Wolf sélectionne Morrison, alors fraîchement

³⁹⁶ Julie Verlaine, *Op. Cit.*, p. 104.

³⁹⁷ *Id.*, p. 104-105.

³⁹⁸ *Id.*, p. 109.

³⁹⁹ *Id.*, p. 199.

⁴⁰⁰ Galerie Jeanne Bucher, Carton d'invitation au vernissage de l'exposition collective « Grand Central Moderns », 7 – 18 juillet 1953, archives de la galerie, Paris [Visible en ligne, consulté le 7 janvier 2021, url : <https://jeannebucherjaeger.com/fr/archive/1953-grand-central-moderns/>].

Voir Annexe III – Sources imprimées, fig. 4.

⁴⁰¹ William Jackson Rushing III, chap. cit., p. 17.

diplômé de l'ASL, pour le *Critics Show* annuel de la Grand Central Art Galleries.⁴⁰² Devenu le Grand Central Moderns, ce dernier organise une exposition de Morrison seul, figurant notamment *Sun and River* et *Quarry Face*.⁴⁰³ Morrison entre alors dans le giron de la galerie new-yorkaise, et connaît trois expositions individuelles là-bas avant son séjour français.

Vingt artistes sont présentés, dans l'ordre alphabétique sur le carton d'invitation au vernissage : Banks, Betsberg, Browne, Candell, Conway, Cocos, Cook, Dodd, Durfee, Edwards, Ellis, Gonzales, Hare, Hebard, Hensel, Morrison, Osver, Robus, Simon et Sterne. Les artistes sont présentés ainsi sur le carton d'invitation :

*« Ces 20 artistes américains représentent quelques-unes des tendances dominantes de l'art contemporain aux Etats-Unis. Mr Erwin Barrie, fondateur de Grand Central Moderns constitua ce groupe en en choisissant les membres parmi les exposants de la 'Sélection des critiques 1946', invités par la presse de New York. L'exposition des Américains à Paris est la première étape d'un programme d'échange organisés par Mme Colette Roberts, directrice de la Grand Central Moderns. C'est en octobre 1953 qu'une exposition des peintres de l'Ecole de Paris sera présentée à New York avant de circuler dans quelques musées des Etats-Unis. »*⁴⁰⁴

Les rencontres et les finances limitent le phénomène d'exposition des artistes étasunien·ne·s en France. En effet, comme nous l'avons vu, cela dépend d'histoires personnelles et d'amitiés particulières forgées. De plus, le transport est cher et les œuvres étasuniennes ont une cote plus élevée après la guerre. Ici, l'enthousiasme de Jeanne Bucher en 1946 est le point de départ de cette seconde exposition de Morrison, qui a lieu après le décès de la marchande d'art.

⁴⁰² *Id.*, p. 13.

⁴⁰³ William Jackson Rushing III, chap. cit., p. 16.

⁴⁰⁴ Voir Annexe III – Sources imprimées, fig. 4.

CONCLUSION : Un artiste libre hors des catégories

La « République de discordes » : C'est ainsi qu'Antje Kramer-Mallordy qualifie la scène artistique parisienne du début des années 1950. Il y a alors un clivage politique et artistique entre figuration et abstraction, mais aussi au sein des tenants de chaque vogue.⁴⁰⁵ Dans la capitale, le débat fait rage entre les abstractions « chaude » et « froide ». La première s'inspire de l'expressionnisme abstrait et l'impressionnisme, la seconde de l'abstraction géométrique.⁴⁰⁶

L'abstrait « chaud » de Pierre Soulages, Hans Hartung, Georges Mathieu et d'autres développe alors une peinture « lyrique » ou « gestuelle », opposée à celle d'Auguste Herbin et du groupe des « Réalités Nouvelles », plutôt géométrique. Les deux bords se préoccupent néanmoins de métaphysique, autant que de formes et de couleurs. Chaque bord théorise alors sa pratique. Il se développe aussi simultanément chez les « lyriques » une tendance férue de « hautes pâtes » avec Wols, Jean Dubuffet ou Jean Fautrier par exemple. George Morrison s'intègre à cette tendance, par le traitement granuleux de certaines œuvres, surtout avec *Sans titre (Cap d'Antibes)*⁴⁰⁷.

En 1952-1953, le temps est à l'art « informel », ou au « tachisme », développé par les artistes Hans Hartung, Nicolas De Staël, Pierre Soulages, Jean-Paul Riopelle, Asger Jorn ou Sam Francis.⁴⁰⁸ Mis en avant par Michel Tapié et ses pairs, il s'agit d'une sorte de branche de l'abstraction dite « lyrique », qui se caractérise par une juxtaposition de touches de peinture sur l'espace pictural, avec une absence du trait. L'abstraction « lyrique » est un terme inventé par Georges Mathieu en 1947, tandis que l'« Informel » est défini par Michel Tapié en 1950.⁴⁰⁹ Certaines œuvres françaises de Morrison se placent dans cette veine de manière très limitée, puisque les contours et le cerne conservent globalement un rôle central. Le concept de « taches » se

⁴⁰⁵ Antje Kramer-Mallordy, « République de discordes. Les années de combat entre abstraction et figuration », dans Dominique Gagneux (dir.), *Bernard Buffet : rétrospective*, Paris : Paris Musées, 2016, p. 90.

⁴⁰⁶ Élisabeth Capdevila, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017, p.11.

⁴⁰⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 73.

⁴⁰⁸ Robert Lebel, « Paris-New York et retour avec Marcel Duchamp, dada et surréalisme », dans Pontus Hulten (dir.), *Paris-New York : 1908-1968*, Paris : Éditions Gallimard & Éditions du Centre Georges Pompidou, 1991, p. 117.

⁴⁰⁹ Fanny Drugeon, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours. 1945-1989, éléments de recherches en cours », *Cahiers du Cap – Création, Arts, Patrimoines*, n°1, *La construction des patrimoines en question(s). Contextes, acteurs, processus*, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2015.

retrouve néanmoins dans le processus de création des œuvres comme *Sans titre (Paris)*⁴¹⁰, avec ce rouge délicat, ou *Sans titre (Cap d'Antibes)*⁴¹¹ et son fond brun dégoulinant. George Morrison intègre *de facto* le groupe des tenant·e·s de l'abstraction lyrique à Paris en 1952-1953, en participant à l'exposition « Peintres Américains en France » à la galerie Craven. Il peut être affilié à cette catégorie par un art d'une matérialité picturale sensible et des compositions évocatrices d'un for intérieur, construites de manière subconsciente.

Pourtant, il apparaît également dans ses œuvres une influence de l'abstraction géométrique. Ce n'est pas par hasard que *Black and White Patterned Forms*⁴¹² alterne les blancs et les noirs dans une grille de symétries. Morrison semble d'ailleurs manifester un intérêt particulier pour Jean Dewasne et donc pour sa théorie des couleurs, qu'il reprend en 1959 dans *Ochre, Green and Black Forms*⁴¹³. Peut-être les couleurs sont-elles posées de manière savante dans des compositions en France également, notamment dans *Sans titre (Antibes – 1953 – April)*⁴¹⁴. Dewasne lui-même s'inspire d'ailleurs de personnalités diverses telles Henri Matisse, Vassily Kandinsky, et Nicolas De Staël.⁴¹⁵ Il discute aussi avec Hans Hartung, Gérard Schneider, Jean Arp, Serge Poliakoff, Sonia Delaunay et Jean Deyrolle régulièrement.⁴¹⁶ Il hésite entre lyrisme et géométrisme dans les années 1940.⁴¹⁷ Pour Dewasne comme pour Morrison, il n'y a pas de frontières et de catégories entre les styles. Ils ont ceci en commun : ils cherchent les limites des mouvements dans lesquels ils sont cantonnés, abstraction géométrique pour l'un, lyrique pour l'autre. Le papier s'impose pour eux comme un espace de liberté totale pour la création, laissant libre court à la spontanéité. C'est un lieu d'exploration de ces limites tant questionnées.⁴¹⁸

Dans le débat entre les deux tendances de l'abstraction, il y a une opposition entre l'une livrant un expressionnisme individuel, et l'autre présentant une réalité idéale construite rationnellement.⁴¹⁹ Pour les abstraits « chauds », l'abstraction se base sur

⁴¹⁰ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 67.

⁴¹¹ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 74.

⁴¹² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 68.

⁴¹³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 127.

⁴¹⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 84.

⁴¹⁵ Sara Smah, « Jean Dewasne : Théorie et pratiques », dans Patrice Deparpe (dir.), *Jean Dewasne*, Paris : Somogy éditions d'art, 2014, p.117.

⁴¹⁶ Lydia Harambourg, « Jean Dewasne : l'aventure d'une peinture plane », dans *Id.*, p.19.

⁴¹⁷ Sara Smah, chap. cit., p.117.

⁴¹⁸ *Id.*, p. 122.

⁴¹⁹ Serge Guilbaut, « Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968 », dans *Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, 2018, p. 35.

la poésie et s'oppose à une mécanisation académique.⁴²⁰ L'abstraction doit être réelle et libre,⁴²¹ donc dénuée des formes euclidiennes. C'est notamment le cas dans l'art de George Morrison en France. Pourtant, si les formats verticaux de Morrison ne semblent pas dénués de lyrisme, comme le montre *Sans titre (Cap d'Antibes)*⁴²², l'artiste livre un intérêt fort pour un art plus lisse et net, comme nous l'avons vu avec *Geometric Vertical Forms*⁴²³ ou *Black and White Patterned Forms*⁴²⁴. De plus, les formats horizontaux mettent davantage l'accent sur la « construction » de la composition, avec une plus grande importance des formes délimitées par un cerne droit ou curvilinéaire.

Pourtant, les deux tendances sont pensées en opposition dans l'Hexagone. George Morrison semble ainsi jouer avec les catégories et cherche à puiser le meilleur de chacune. Cela lui permet aussi de devenir inclassable, dans une époque marquée par la philosophie de l'humain, réfléchissant à la notion d'identité et d'altérité. La jeunesse du quartier Latin lit alors les intellectuel·le·s engagé·e·s Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ou Maurice Merleau-Ponty. L'existentialisme y a la part belle.⁴²⁵ Le quartier voisin de Montparnasse est alors le cœur de la vie artistique de la capitale.⁴²⁶ Or, la galerie Craven se situe dans le quartier Latin, tandis que la galerie Jeanne Bucher est vers Montparnasse. George Morrison fréquente ces quartiers.

L'artiste minnésotain désire donc se trouver en lui-même, dans une époque où les catégories sont établies par les critiques et les galeristes afin de retrouver une tradition française d'avant-garde. Chaque citoyen·ne de la « République des discordes » souhaite trouver la voix française après la guerre. Tout en restant fidèle à son style, le peintre minnésotain livre ainsi un équilibre entre abstrait « chaud » et abstrait « froid », que nous qualifierions de « tiède » si le terme n'était pas connoté péjorativement. Car loin d'être pauvre, l'œuvre français du minnésotain est le récit d'une quête. C'est la quête de soi pour l'artiste, qui est autochtone pour les un·e·s, étasunien pour les autres, tantôt parisien, tantôt étranger, ici de l'École de New York, là-bas de l'École de Paris. Car les oppositions sont également nationales à cette période. Pour Michel Tapié, Morrison est même un « autre ». C'est donc en France que l'artiste entame un processus de recherche de son style propre. Il joue ainsi avec

⁴²⁰ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 35.

⁴²¹ *Id.*, p. 47.

⁴²² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 74.

⁴²³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 69.

⁴²⁴ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 68.

⁴²⁵ Éliisa Capdevila, *Op. Cit.*, p.12.

⁴²⁶ *Ibid.*

les différents apports formels de ses compositions, incluant ou excluant chacun d'eux pour créer des pièces variées. Il semble que George Morrison cherche avant tout à être quelqu'un d'original, à être cet « artiste qui, par ailleurs, est autochtone », mais qui se trouve aussi être étasunien ou parisien.

C'est ainsi qu'il propose *Rooftops*⁴²⁷ à l'exposition « Peintres Américains en France » à la galerie Craven. La gouache se caractérise justement par sa « tiédeur », sa fadeur comme l'artiste le dit lui-même. Cet œuvre symbolise un l'équilibre vers lequel il tend, entre abstraction et figuration, entre géométrie et « lyrisme ». Dans une « République des discordes » où la prise de position est la norme, Morrison prend le parti d'un juste milieu, d'une concorde dans cette discorde des styles de son époque.

La peinture de Morrison n'est jamais gestuelle, la maîtrise est au centre de sa pratique. Il s'agit d'une caractéristique de « l'École de Paris », réputée pour sa mesure et son harmonie, alors que l'art de « l'École de New York » est un art libéré, sans retenue, à l'image de la peinture emblématique de Pollock ou Kline, que fréquente Morrison par la suite. En 1952-1953, George Morrison a tous les attributs pour être un peintre lyrique de la Nouvelle École de Paris. Mais l'opposition est caricaturale de part et d'autre de l'Atlantique, tout n'est pas que calme et volupté d'un côté, agressivité et grands espaces de l'autre.⁴²⁸ Ces notions ne sont que discursives, comme le démontre Françoise Bertrand Dorléac. Au départ, la seule condition pour y être admis est de produire à Paris. Elle fait du cosmopolitisme de la « capitale des arts » sa richesse.

En faisant le choix de ne pas en faire, ou plutôt de tous les faire, Morrison montre sa sensibilité à un autre aspect de la philosophie sartrienne : le libre-arbitre. L'aspect hétéroclite de son œuvre français traduit un ensemble de choix conscients pour l'artiste, d'une recherche menée librement vis-à-vis des styles co-existant.

D'ailleurs, dans l'abstraction « lyrique », la liberté de chaque individu est mise en avant.⁴²⁹ Cela crée ainsi une notion aussi inclusive que « l'École de Paris », permettant à chaque artiste d'y avoir sa place tant qu'il peint par automatisme ou selon un processus psychique ou aléatoire, en tout cas intérieur et non selon des normes extérieures. Comme tous-tes à l'époque en France, George Morrison est indépendant et libre dans sa démarche picturale parmi « l'informel », le « gestuel », le

⁴²⁷ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 63.

⁴²⁸ Élisabeth Capdevila, *Op. Cit.*, p. 155.

⁴²⁹ Serge Guilbaut, chap. cit., p. 47.

« paysagisme abstrait », le « tachisme », le « matiérisme », et tous les « -ismes ».⁴³⁰ Bien qu'il s'agisse de catégories plus ou moins artificielles créées par la critique d'art en quête de reconnaissance, ce sont des ressorts discursifs pouvant avoir un impact sur la pratique artistique contemporaine. Les créateurs se saisissent ainsi de ces notions pour se définir, par affiliation ou opposition, ou en cherchant à y échapper. La catégorisation de l'art est ainsi une opportunité pour l'artiste de s'affirmer en tant qu'individu de son temps. Comme l'affirme Fanny Drugeon :

« Être placé en marge des avant-gardes, être assimilé à des pratiques modernistes qui ne correspondent pas spécialement à sa propre recherche, quérir un espace apolitique, ultra-politique ou de liberté, être associé à une communauté nationale ou au contraire y résister, faire partie d'un cosmopolitisme institutionnel stratégique, autant de possibilités qui résultent des passages d'artistes étrangers à Paris ».⁴³¹

Morrison va plus loin dans ce travail de recherche, en puisant au-delà de son art. Il explore de nouvelles techniques, dès 1950 avec la xylographie *Landscape*⁴³², et en France avec le *Collage with French Printed Paper*⁴³³. Il semble également beaucoup s'inspirer de la sculpture contemporaine. Les liens avec d'autres artistes qui ont pu être faits au cours de ce travail de recherche ne peuvent être rien de plus que des hypothèses d'influences sans source pour les corroborer. D'autres interprétations peuvent d'ailleurs être ajoutées ou contestées, il est particulièrement difficile de discerner la corrélation de la coexistence. De plus, un rapprochement visuel entre deux œuvres peut ne pas signifier une influence mais une même source d'influence menant à celles-ci.

George Morrison montre malgré tout par ces mises en parallèle qu'il s'intéresse aux questionnements artistiques de son temps en France. L'analyse des œuvres de Morrison montre que les catégories fixées par l'Histoire de l'art sont finalement bien poreuses aux influences et aux échos entre les œuvres. Comme nombre de ses contemporains, par lui-même et par l'accumulation des styles individuels, le peintre minnésotain montre qu'il est un homme de son temps et qu'il ne désire pas se

⁴³⁰ Patrick-Gilles Persin, *L'Envolée lyrique, Paris : 1945-1956*, Paris : Musée du Luxembourg, Milan : Skira editore, 2006, p. 17.

⁴³¹ Fanny Drugeon, art. cit.

⁴³² Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 53-55.

⁴³³ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 70.

cantonner à une catégorie stylistique de l'abstraction lyrique, mais faire le pont entre ces catégories.

La singularité de George Morrison n'est pas que picturale en France. Elle l'est aussi dans son parcours. Il n'a pas fait la guerre en Europe et ne touche donc pas le *G.I. Bill* comme l'immense majorité des expatrié·e·s étasunien·ne·s en France. Il ne loge pas dans le quartier Latin, mais en petite couronne comme certain·ne·s artistes en font le choix. Morrison reste cependant l'un de ces *américain*[·e·]s à *Paris* vivant une bohème mythique dans le désordre de l'Après-guerre. Ce qu'iels partagent tous·tes, c'est une situation économique et géographique au sortir de la Seconde Guerre mondiale, en décalage avec « l'École de New York » montante. Comme le souligne Élisabeth Capdevila, iels ont surtout servi de pont transatlantique.⁴³⁴ C'est par la liberté dont Morrison dispose qu'il explore les limites de « l'abstraction lyrique » et établit des ponts entre toutes les catégories.

Cette liberté dont jouit l'artiste est d'abord matérielle et financière. En effet, en tant que boursier du gouvernement étasunien, il vit bien en France. Paris lutte alors pour être le centre artistique du monde d'Après-guerre et elle ne semble même pas être le cœur artistique de l'Hexagone. En effet, le Sud n'est pas en reste autour de 1952. La « terre de Cézanne » voit passer de nombreuses personnalités de l'art, tels Pablo Picasso, Sidney Bechet, Henri Matisse, Fernand Léger, Bernard Buffet, Nicolas de Staël, Le Corbusier, ou Sam Francis, et bien d'autres artistes étasunien·ne·s. Il y a parmi eux les « grands maîtres » que recherche l'immigration étasunienne d'alors.

Le mythe de Paris, représentation utopique aux racines multiples, a poussé George Morrison à s'installer dans la capitale française. Pourtant, c'est la Côte d'Azur qui a retenu son attention et semble l'avoir inspiré. Ici encore Morrison se distingue de ses pairs, par la longévité de son séjour cette fois-ci. Il est l'un des seuls artistes étasunien·ne·s qui s'installe en province de manière durable. Le profil de l'expatrié artiste est alternatif vis-à-vis de l'historiographie.

Cette liberté financière entraîne une liberté de création. George Morrison ne réalise presque que des œuvres sur papier en France. Le choix du papier comme support est fait par volonté ou par obligation financière dans les années 1950.⁴³⁵ Morrison explique ce choix par sa mobilité lors de son séjour. Il peint donc sur papier

⁴³⁴ Élisabeth Capdevila *Op. Cit.*, p. 160-161.

⁴³⁵ Patrick-Gilles Persin, *Op. Cit.*, p. 17.

par contrainte technique, réservant son art à des carnets ou des feuilles volantes. Ce support a beau être contraint, il permet au minnésotain de réaliser un art intime et personnel et de s'y consacrer pleinement, puisqu'il n'a pas à être visible sur la scène artistique pour vivre. L'essentiel de son œuvre conservé aujourd'hui est réalisé sur papier. C'est un support sur lequel Morrison s'exprime fréquemment, dès ses débuts et tout au long de sa carrière.

L'artiste étant libre dans sa création, ce n'est pas le fait de la France s'il s'émancipe. En effet, il s'agit plutôt de l'idée d'être en France qui influe sur sa créativité. Venir en Europe, en France, à Paris, est alors une sorte de *revival* du Grand Tour. Les trois destinations se confondent dans un « pèlerinage » aux sources de l'art moderne, exaltant la créativité. Pour la carrière de George Morrison, ce qui compte n'est pas d'avoir étudié à Paris, mais bien d'avoir réalisé ce voyage. Il participe ainsi à un rite de passage et d'initiation : il n'est plus un jeune peintre en formation, mais devient un artiste accompli par une expérience internationale. Or, comme l'affirme Laurence Bertrand Dorléac :

*« Compte tenu d'une internationalisation croissante, Paris devient une scène parmi d'autres, qui, dans le cadre de stratégies individuelles de plus en plus objectives, ne vaut pas forcément une naturalisation ni la fidélité à des institutions nationales durement concurrencées par d'autres à l'étranger ».*⁴³⁶

En d'autres termes, Paris ne vaut plus une messe. Il n'est plus nécessaire de s'y convertir et d'intégrer « l'École de Paris ». Morrison semble être agent de cette croissance de l'internationalisation avec ses pairs. Ce qui compte n'est pas le séjour, mais le voyage, c'est-à-dire d'y être allé. Pour achever ce rite de passage, il faut donc rentrer aux États-Unis fort de cette expérience. L'histoire du voyage de George Morrison en France est donc l'histoire d'un aller et retour.

Cette mobilité se fait dans un contexte particulier d'Après-guerre, où le retour à la paix est pris en main par la classe politique sous la présidence de Truman. Cela vise à promouvoir les États-Unis à l'international et mettre fin à l'isolationnisme traditionnel du pays, qui s'engage alors dans une guerre culturelle avec l'URSS. Les artistes font ainsi partie des étudiant·e·s envoyé·e·s en Europe pour être ambassadeur·ice·s de leur nation. Iels sont reçus par un pays en reconstruction, qui

⁴³⁶ Laurence Bertrand Dorléac, « L'école de Paris, suites », dans Suzanne Pagé, *L'école de Paris, 1904-1929. La Part de l'Autre*, Paris : Paris musées, 2000, p. 155-156.

nécessite le retour de son économie et donc l'import de capitaux et de consommateur·ice·s par ces séjours longs.

Alors que la critique d'art, dans des intérêts multiples liés à l'Après-guerre et à la Guerre Froide, crée des catégories stylistiques clivantes ; les artistes comme George Morrison s'en saisissent comme outils pour créer une identité propre et individuelle. L'étude du voyage de George Morrison en France permet ainsi d'affirmer que les artistes vivant·e·s des années 1950 peuvent transcender les structures de l'Histoire de l'art, tant par leurs choix artistiques que leurs choix de carrière, et font ainsi éclater la notion de centres et de périphéries vers un art individuel.

EPILOGUE

Bien que ce soit le retour aux États-Unis qui importe, George Morrison regrette de ne pas être resté plus longtemps en France. Ce regret est encore vif en 1998, à la fin de sa vie, puisqu'il qualifie ce retour au pays « d'erreur ».⁴³⁷

Ce retour s'effectue par l'octroi d'une nouvelle bourse, celle de la *John Hay Whitney Foundation*, et par la force des choses : George se sépare d'Ada, qui souhaite rester en France. La bourse permet à Morrison de travailler à Duluth de l'automne 1953 à l'hiver 1954, dans son Minnesota natal. Il pratique alors en atelier, d'après son imagination et non d'après nature. Un article dans le *Duluth News-Tribune* annonce le retour de l'artiste au pays en février 1954. Il est illustré par *Construction*⁴³⁸. La gouache est récompensée d'un prix à la quatrième biennale du Walker Art Center. Toujours en février 1954, le *Minneapolis Star* encense l'artiste rentré au pays fort de son expérience en France. En mars 1954, sa troisième exposition individuelle ouvre au Grand Central Moderns à New York. Elle présente principalement ses travaux à la caséine, la gouache et au pastel réalisés en France, à New York et dans le Minnesota, entre 1952 et 1954.

Morrison dessine essentiellement à l'encre noire et la gouache en France. Mais une fois rentré, il semble abandonner l'association encre et peinture jusqu'aux années 1980, à quelques exceptions près. George Morrison a toujours beaucoup dessiné, et plus que la plupart des artistes modernistes ou les Expressionnistes abstraits. Le minnésotain conserve néanmoins précieusement ses dessins tout au long de sa vie.

Tout au long de sa carrière, dès 1952, Morrison n'aura de cesse de se référer à la scène artistique française, avec laquelle il a évolué. Des parallèles peuvent être dressés, essentiellement de manière formelle, entre lui et ses contemporains français de 1952-1953, tout au long de sa carrière. Ainsi, l'expérience de George Morrison dans l'Hexagone a des conséquences durables sur son art, jusqu'à sa mort en 2000.

Il est d'ailleurs étonnant de constater que la pratique artistique de Morrison s'inscrit en opposition à ses fréquentations après 1953. Morrison n'est pas un tenant de l'*action painting*. Loin d'une gestualité excessive, la maîtrise de la composition est

⁴³⁷ George Morrison et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society Press, 1998, p. 95.

⁴³⁸ Voir Annexe I – Corpus des œuvres de George Morrison, fig. 77.

un élément central dans l'art du minnésotain. Elle est systématiquement tempérée par la suite par l'horizon haut qui devient la signature du peintre.

Sources

Fonds d'archives

Archives Nationales (Site de Pierrefitte, Seine-Saint-Denis, France)

Archives de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts :

Dossier AJ/52/464, Correspondance générale et inscriptions, 1863-1952.

Dossier AJ/52/804, Correspondance générale et affaires diverses, 1904-1969.

Dossier AJ/52/909, Élèves, généralités, 1876-1966.

Dossier AJ/52/933, Cahier du contrôle des présences des élèves, années scolaires 1939-1940 à 1956-1957.

Dossier AJ/52/958, Élèves étrangers 1 : inscriptions. 1920-1953.

Dossier AJ/52/960, Élèves étrangers : dossiers alphabétiques et chronologiques de demandes d'inscription en peinture et en sculpture. 1950-1958., Attestations d'études, photographies d'œuvres, lettres de présentation, J-R.

Dossier AJ/52/969, Élèves étrangers : vétérans américains et réfugiés hongrois. 1946-1959.

Archives diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères (Site de La Courneuve, Seine-Saint-Denis, France)

Dossier FRMAE 2012-0072AC/18, Rapports annuels d'activité, 1951-1958 :

- United States Educational Commission for France, « Annual Report, United States Educational Commission for France (P.L. 584, 79th Congress, the Fulbright Act) : Program Year 1952, covering exchanges for the academic year, September 1, 1952 – August 31, 1953, Adopted by the Commission, October 5, 1953 », 3 octobre 1953, scellé et émis le 24 novembre 1953, reçu le 10 décembre 1953.

Dossier FRMAE 2012-0072AC/78, Correspondance externe à destination des autorités administratives américaines et françaises, 1952-1982 :

-

Dossier FRMAE 2012-0072AC/81, Fiches Statistiques :

- Commission franco-américaine Fulbright, Listes de l'année 1951-1952.
- Commission franco-américaine Fulbright, Liste de l'année 1952-1953.
- Commission franco-américaine Fulbright, Liste de l'année 1953-1954.

Bibliothèque Kandinsky (Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, France)

Document RLPF 6405, Galerie Craven et Michel Tapié, *Peintres Américains en France*, Paris : galerie Craven, cat. d'exp. [24 avr. – 7 mai 1953], 1953, n.p.

Dossier APMI ESTI 1, Dossier individuel « Estienne, Charles ».

Dossier APMI LASS 1, Dossier individuel « Lassaigue, Jacques ».

Dossier APMI TAPI 1, Dossier individuel « Tapié, Michel ».

Sources imprimées publiées

DUNOYER, Jean-Marie, « Hommage à John Craven », *Le Monde*, jeudi 9 août 1984, p. 13.

MORRISON, George, et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society, 1998.

N.H. « George Abell dies, was protocol aide », *The Baltimore Sun*, 4 décembre 1986, p. 66 [Visible en ligne, mis en ligne le 3 mai 2020, consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.newspapers.com/clip/50157351/obituary-for-george-abell-aged-59/>].

SHERRATT, Andrew, « William H. Waldren: Self-taught archaeologist devoted to the exploration of Majorcan prehistory », *The Independent*, 20 décembre 2003, [consultable en ligne, consulté le 5 janvier 2021, url : <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/william-h-waldren-37714.html>].

Sources en ligne

Artists Forum, « Frank Lobdell », [en ligne], consulté le 7 janvier 2021, url : <http://www.artistsforum.com/Lobdell/bibliography.html>.

Bolerium Books, « [Decorated holograph letter to Kenneth B. Sawyer] », [en ligne], consulté le 7 janvier 2021, url : <https://www.bolerium.com/pages/books/218284/john-franklin-koenig/decorated-holograph-letter-to-kenneth-b-sawyer>.

Cause IQ, « Dewitt and Caroline Van Evera Foundation », [en ligne], consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.causeiq.com/organizations/dewitt-and-caroline-van-evera-foundation,876117907/>.

Drouot Paris, « Collection Balsan. Prost (Louis Henry) », Vente « Livres et autographes » du 12 mars 2014, Salle 7, Drouot-Richelieu, Paris, Lot n° 163, [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.drouot.com/lot/publicShow/3740764>.

Find A Grave, « Jane Lee Kendall Gingrich », consulté le 6 janvier 2021, url : <https://fr.findagrave.com/memorial/83165883/jane-lee-gingrich>.

Foundation Directory Online, « DeWitt & Caroline Van Evera Foundation », [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://fconline.foundationcenter.org/fdo-grantmaker-profile/?key=VANE001>.

Find A Grave, « Jane Lee Kendall Gingrich », consulté le 6 janvier 2021, url : <https://fr.findagrave.com/memorial/83165883/jane-lee-gingrich>.

Geni, « Albert Gattegno », [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://www.geni.com/people/Albert-Gattegno/6000000008326908348>.

My Scholarship Central, « Equifax & Van Evera Foundation, [en ligne] consulté le 6 janvier 2021, url : <https://stlouisgraduates.academicworks.com/donors/equifax-van-evera-foundation>.

Bibliographie de recherches

Sur George Morrison

ARCHULETA, Margaret, et Rennard Strickland (dir.), *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*, New York : The New Press, 1991

BISHOP, Charles A., « Ojibwés », article de l'Encyclopédie canadienne, [en ligne] mis en ligne le 13 août 2008, mis à jour par Zach Parrott et David Joseph Gallant, dernière modification le 26 septembre 2019, consulté le 2 août 2020, url : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ojibwes>

DENTINGER, Hannah, « Abstract Hepcat », [article en ligne] publié le 4 mars 2015, consulté le 2 septembre 2020, url : <https://www.mnartists.org/article/abstract-hepcat>

EVERETT, Deborah, « George Morrison », dans *Encyclopedia of Native American Artists*, Deborah Everett et Elayne Zorn (dir.), Westport (Connecticut) : Greenwood Press, Collection « Artists of the American Mosaic », 2008, p. 136-140

KLEFSTAD, Ann, « Eternal Horizon : George Morrison at the Bockley Gallery », [article en ligne] publié le 16 avril 2006, consulté le 1^{er} septembre 2020, url : <https://www.mnartists.org/article/eternal-horizon-george-morrison-bockley-gallery>

LOWE, Truman T. (dir.), *Native Modernism. The Art of George Morrison and Allan Houser*, Seattle : University of Washington Press, Washington D.C. : Smithsonian's National Museum of the American Indian, cat. d'exp. [21 sept. 2004 – 12 sept. 2005], 2004.

MARTINEZ, David, « This Is (Not) Indian Painting: George Morrison, Minnesota, and His Return to a Land He Never Really Left », *The American Indian Quarterly*, n° 39, vol. 1, University of Nebraska Press hiver 2015, p. 25-51, [en ligne] consulté le 14 septembre 2020, url : <https://muse.jhu.edu/article/565615>, DOI : <https://doi.org/10.1353/aiq.2015.0009>

MONTIEL, Anya, « The Art of George Morrison and Allan Houser: The Development and Impact of Native Modernism », *American Indian Quarterly*, n° 29, vol. 3 & 4, 2005, p. 478-490.

MORRISON, George, et Margot Fortunato Galt, *Turning the Feather Around: my life in art*, St. Paul : Minnesota Historical Society, 1998 : <https://archive.org/details/turningfeatherar0000morr/mode/2up>

ROSS, John F., « Stretching the Canvas », *American Indian Art Magazine*, n° 20, vol. 3, automne 2019, [en ligne] consulté le 1^{er} septembre 2020, url : <https://www.americanindianmagazine.org/story/stretching-canvas>.

RUSHING, William Jackson (III), et Kristin Makhholm (dir.), *Modern Spirit: The Art of George Morrison*, Norman : University of Oklahoma Press, cat. d'exp. itinérante nationale organisée par le Minnesota Museum of American Art, Arts Midwest et le Plains Art Museum [Plains Art Museum, Fargo dans le Dakota du Nord, 16 juin – 1^{er} septembre 2013 ; National Museum of the American Indian, New York, 28 septembre 2013 – 23 février 2014 ; Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Indianapolis dans l'Indiana, 29 mars – 14 septembre 2014 ; Heard Museum, Phoenix

dans l'Arizona, 15 octobre 2014 – 12 janvier 2015 ; Minnesota History Center, St. Paul dans le Minnesota, 14 février – 26 avril 2015], 2013.

WHITE, Mark Andrew, *The James T. Bialac Native American Art Collection: Selected Works*, Norman : University of Oklahoma Press, en collab. avec The Fred Jones Jr. Museum of Art, 2012.

Un artiste-étudiant boursier étasunien en France

ABADIE, Daniel (dir.), *Sam Francis, les années parisiennes : 1950-1961*, Paris : éditions du Jeu de Paume, RMN, cat. d'exp. [Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 12 déc. 1995 – 18 fév. 1996], 1995.

BRILLI, Attilio, *Quand voyager était un art : le roman du Grand Tour*, Paris : Gérard Montfort éditeur, 2001.

Bureau of Educational and Cultural Affairs, « An Informal History of the Fulbright Program », consulté le 2 août 2020, url : <https://eca.state.gov/fulbright/about-fulbright/history/early-years>.

Bureau of Educational and Cultural Affairs, « An Informal History of the Fulbright Program », [en ligne] consulté le 2 août 2020, url : <https://eca.state.gov/fulbright/about-fulbright/history/early-years>.

CAPDEVILA, Élisabeth, *Des Américains à Paris : Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Malakoff : Armand Colin, 2017.

—————, « Un Américain à Paris : une célébration des relations culturelles transatlantiques dans l'Après-guerre », *Parlement[s], revue d'histoire politique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, n° 29, 2019, p. 83-94 [disponible en ligne, url : <https://www.cairn.info/revue-parlements-2019-1-page-83.htm>, téléchargé le 17/07/2020].

—————, « Des étudiants américains à Paris : un autre regard sur les relations culturelles France-États-Unis (de la fin des années 1940 aux années 1950) », *Revue historique*, Paris : PUF, n° 682, vol. 2, 2017, p. 385-402 [disponible en ligne, url : <https://www.cairn.info/revue-historique-2017-2-page-385.htm>, téléchargé le 17/07/2020].

—————, « De Paris à l'Europe : sur les traces des « Américains à Paris », entre mobilités récréatives et quêtes artistiques en Europe (de l'après-Seconde Guerre mondiale aux années 1960) », *Art@S Bulletin*, n° 4, vol. 2 : *Art Traceability*, art. 7, 2015-2016, p. 70-79 [disponible en ligne, url : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/7/>, téléchargé le 17/07/2020].

—————, « Expatriates ou Ex-Patriotes : le débat sur l'expatriation américaine durant la Guerre Froide (années 1950-1960) », acte du colloque numérique Arcade « Americans in Paris », sous la dir. de Natalia Cecire, 2016, [essai en ligne] consulté le 25 septembre 2020, url : <https://arcade.stanford.edu/content/expatriates-ou-ex-patriotes%C2%A0-le-d%C3%A9bat-sur-lexpatriation-am%C3%A9ricaine-durant-la-guerre-froide>.

DRUGEON, Fanny, « Paris cosmopolite ? Artistes étrangers à Paris, parcours. 1945-1989, éléments de recherches en cours », *Cahiers du Cap – Création, Arts, Patrimoines*, n°1, Jean-Philippe Garric (dir.), *La construction des patrimoines en*

question(s). Contextes, acteurs, processus, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 161-181, [en ligne] consulté le 20 juillet 2020, url : <https://books.openedition.org/psorbonne/8169>, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.8169>.

Encyclopedia.com, « Fulbright Act of 1946 », mis à jour le 25 juillet 2020, consulté le 2 août 2020, définitions de Cengage et Oxford University Press, url : <https://www.encyclopedia.com/history/united-states-and-canada/us-history/fulbright-act-1946#:~:text=Fulbright%20Act%20a%20US%20act,the%20US%20and%20other%20countries>.

Encyclopaedia Britannica, dernières modifications par Amy Tikkanen, « J. William Fulbright. United States senator », [en ligne] consulté le 20 août 2020, url : <https://www.britannica.com/biography/J-William-Fulbright>.

Fulbright France (commission franco-américaine), « Qui sommes-nous ? Le sénateur J. William Fulbright », [en ligne] consulté le 20 août 2020, url : <https://fulbright-france.org/fr/qui-sommes-nous/senateur-j-william-fulbright>.

—————, « Le Programme Fulbright salué par le Sénat américain », [en ligne] mis en ligne le 11 juillet 2016, consulté le 1er août 2020, url : <https://fulbright-france.org/fr/programme-fulbright-salue-senat-americain>.

Fulbright Scholar Program, « About Senator J. William Fulbright », [en ligne] consulté le 23 juin 2020, url : <https://www.cies.org/about-us/about-senator-j-william-fulbright>.

GUILBAUT, Serge, et al. (dir.), *Lost, Loose and Loved : Foreign Artists in Paris, 1944-1968*, Madrid : Museo Reina Sofía, cat. d'exp. [21 nov. 2018 – 22 avr. 2019], 2018.

HULTEN, Pontus (dir.), *Paris-New York : 1908-1968*, Paris : Éditions Gallimard & Éditions du Centre Georges Pompidou, réédition de 1991 [1ère éd. : 1977, cat. d'exp., 1^{er} juin – 29 sept. 1977].

Immigration History (projet de l'Immigration and Ethnic History Society), « Fulbright-Hays Act of 1946 », [en ligne], consulté le 1er août 2020, url : <https://immigrationhistory.org/item/smith-mundt-act/>.

Institut National de la Statistique et des Études Économiques, *Mouvement économique en France de 1945 à 1957*, Paris : PUF, 1958 [disponible en ligne : <http://www.epsilon.insee.fr:80/jspui/handle/1/45594>, consulté le 3 décembre 1958].

SCHIPPER, Merle, *Americans in Paris, The 50's Art*, Northridge : Fine Arts Gallery (California State University), cat. d'exp. [22 oct. – 30 nov. 1979], 1979.

La production artistique française en 1952-1953

ABADIE, Daniel (dir.), *Eduardo Chillida*, Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, cat. d'exp. [19 juin – 16 sept. 2001], 2001.

ABADIE, Daniel et Dominique Stella (dir.), *Georges Mathieu*, Paris : éditions du Jeu de Paume, cat. d'exp. [Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 juin – 6 oct. 2002 ; Salle Saint-Georges, Liège, 23 jan. – 2 mars 2003 ; Galleria Gruppo Credito Valtellinese Refettorio delle Stelline, Milan, 12 sept. – 15 nov. 2003], 2003.

ABELL, Tyler (éd.), *The Abell Book of Art and Verse*, 2019.

ADAMSON, Natalie, *Painting, politics, and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Londres : Taylor & Francis Ltd., 2016.

AskART.com, « Artist Biography & Facts : Don Fink », [en ligne] consulté le 5 janvier 2021, url : https://www.askart.com/artist/Don_Fink/100929/Don_Fink.aspx.

—————, « Artist Biography & Facts: Caroline Van Evera », [en ligne], consulté le 6 janvier 2021, url : https://www.askart.com/artist/Caroline_Van_Evera/114742/Caroline_Van_Evera.aspx.

BERGE, Pierre, *Bernard Buffet*, Genève : Pierre Cailler éditeur, collection « Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui », série « Les grandes monographies », 1966 [1^{ère} éd. : 1958].

COIGNARD, Jérôme, *Bernard Buffet, Les années 1950. Entretien avec Pierre Bergé*, Paris : Citadelles & Mazenod, Connaissances des Arts, 2016.

COLENO, Nadine, « Art », dans Anne Bony (dir.), *Les Années 50*, Paris : éditions du Regard, 1984, p. 58-89.

COULONDRE, Ariane (dir.), *Fernand Léger. Le beau est partout*, Metz : Centre Pompidou-Metz, cat. d'exp. [Centre Pompidou-Metz, 20 mai – 30 oct. 2017, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (BOZAR), 9 fév. – 3 juin 2018], 2017.

Daniel Simhon Fine Arts, « Don Fink, Untitled Composition, 1956 », sur le site Trocadéro, [en ligne] consulté le 5 janvier 2021, url : <https://www.trocadero.com/stores/simhond/items/579506/Don-Fink-Untitled-Composition-1956>.

DEPARPE, Patrice (dir.), *Jean Dewasne*, Paris : Somogy éditions d'art, cat. d'exp. [Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 22 mars – 9 juin 2014 ; Musée de Cambrai, 26 juin – 28 sept. 2014 ; Lieu d'Art et Action Contemporaine, Musée de Dunkerque, 11 oct. 2014 – 15 fév. 2015], 2014.

ERNOULT, Nathalie, « Anna-Eva Bergman », pour Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, 2017, [en ligne] consulté le 3 janvier 2021, url : <https://awarewomenartists.com/artiste/anna-eva-bergman/>.

Fondation Hartung-Bergman, « Anna-Eva Bergman (1909-1987) », [en ligne] consulté le 3 janvier 2021, url : <http://www.fondationhartungbergman.fr/sitehaeb/Anna-Eva-Bergman,36?lang=fr>.

—————, « Œuvres », [en ligne] consulté le 3 janvier 2021, url : <http://fondationhartungbergman.fr/wpaeb/oeuvres-3/>.

GAGNEUX, Dominique (dir.), *Bernard Buffet : rétrospective*, Paris : Paris Musées, cat. d'exp [Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 14 oct. 2016 – 26 fév. 2017], 2016.

GUILBAUT, Serge, « Pour en finir avec la dépression lyrique ! », *Critique d'Art*, n° 36, automne 2010, [en ligne] mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 17 décembre 2020, url : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1399>, DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1399>.

HILAIRE, Michel, et Musée Fabre, *Abstractions américaines, 1940-1960*, Paris : Réunion des musées nationaux, cat. d'exp. [Musée Fabre, Montpellier, 3 juillet – 3 octobre 1999], 1999.

HILL, Nicolas, et al., *Caroline Hill, 1935-83: A Complete Catalogue of Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings and Fabric Design (Catalogue Raisonné)*, Londres : The Caroline Hill Catalogue Fund, 1985.

LE PICHON, Yann, *Bernard Buffet*, Paris : Maurice Garnier éditeur, Vol. 1 : 1943-1961, 1986.

MASON, Rainer Michael, et Sylvie Ramond (dir.), *Bram et Geer van Velde : deux peintres, un nom*, Paris : Hazan, cat. d'exp. [Musée des beaux-arts de Lyon, 17 avr. – 19 juil. 2010], 2010.

MONAHAN, Anne, *Horace Pippin, American Modern*, New Haven (Connecticut) & Londres : Yale University press, 2020, p. 195.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Zao Wou-Ki : L'espace est silence*, Paris : Paris musées, cat. d'exp. [1^{er} juin 2018 – 6 janv. 2019], 2018.

PERSIN, Patrick-Gilles, *L'Envolée lyrique, Paris : 1945-1956*, Paris : Musée du Luxembourg, Milan : Skira editore, cat. d'exp. [Musée du Luxembourg, Paris, 26 avr. – 6 août 2006], 2006.

RASLE, Josette, *Charles Lapicque (1898-1988) : Une rétrospective*, Paris : Beaux-arts de paris, cat. d'exp. [Musée de la Poste, 16 avril-13 sept. 2008], 2008.

Smithsonian American Art Museum, « Wallace Reiss », sur le site du Smithsonian American Art Museum, [en ligne] consulté le 5 janvier 2021, url : <https://americanart.si.edu/artist/wallace-reiss-3999>.

Thévoz, Michel, *Dubuffet*, Genève : éditions d'Art Albert Skira, 1986.

WILKIN, Karen, *Kenneth Noland*, Paris : Cercle d'Art, 1994 [1^{ère} éd. : 1992, Parets del Vallès (Espagne) : Ediciones Polígrafa].

Les débats artistiques de la capitale française

Archives de la Critique d'Art, « Jacques Lassaigne », [en ligne] consulté le 19 décembre 2020, <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/lassaigne-jacques>.

_____, « Pierre Courthion », [en ligne] consulté le 17 décembre 2020, url : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/courthion-pierre>

AskART.com, « Artist Biography & Facts : Kenneth Sawyer », [en ligne] consulté le 20 décembre 2020, url : https://www.askart.com/artist/Kenneth_B_Sawyer/10047408/Kenneth_B_Sawyer.aspx.

CUBICCIOTTI, Amy, « Pierre Courthion Biography by Amy Cubicciotti », Pierre Courthion Papers, The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 890007, [en ligne, téléchargé le 8 décembre 2020] disponible ici : http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/spcoll/gri_890007_courthion_biography.pdf].

PAGE, Suzanne (dir.), *L'école de Paris, 1904-1929. La Part de l'Autre*, Paris : Paris musées, cat. d'exp. [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 nov. 2000 – 11 mars 2001], 2000.

SAUNDERS, Frances Stonor, *The Cultural Cold War*, New York, The New Press, 1999.

VERLAINE, Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, collection Histoire Contemporaine, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012.

VERSAVEL, Dominique, « John Craven (1912-1981), chantre du développement industriel ? », communication au Colloque « Art, industrie et société au temps de la reconstruction et de la croissance d'Après-guerre », 5-12 juin 2019 au Centre Culturel International de Cerisy, [programme en ligne, consulté le 24 septembre 2020, url : <https://cerisy-colloques.fr/artindustriesociete2019/#Dominique-VERSAVEL>].

Références non consultées

ADAMSON, Natalie, « Sam Francis and Painting in Paris », *In Focus : Around the Blues 1957, 1962-3 by Sam Francis*, [en ligne] juillet 2019, url : <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/around-the-blues/painting-in-paris>.

AMELINE, Jean-Paul (dir.), *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris, 1900-2005*, Paris : Centre Georges Pompidou & Tokyo : The National Art Center, cat. d'exp. [National Art Center, Tokyo, 7 fév. – 7 mai 2007], 2007.

BASSET, Pierre, et Florence Condamine, *Les insoumis de l'art moderne : la jeune peinture, Paris, 1948-1958*, Flassans-sur-Issole : Un certain regard, 2009.

BETTYIE, Molly, « Ambassadors unaware: the Fulbright Program and American public diplomacy », dans *Journal of Transatlantic Studies*, n° 13, vol. 4, 2015.

BOIS, Yves-Alain, et al., *Ellsworth Kelly: the years in France, 1948-1954*, Munich : Prestel, Londres : Times & Hudson, 1992.

BONNET, Alain, Pauline Chevalier et Fanny Drugeon, *Passages. Cosmopolitisme à Paris de 1900 à nos jours*, Paris : Mare et Martin, actes de colloque [6 – 7 nov. 2013], 2018.

BOSSE, Laurence (dir.), *Paris pour escale : Adel Abdessemed, Ryuta Amai, Ruth Barabash...*, Paris : Paris Musées, cat. d'exp. [Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 7 déc. 2000 – 18 fév. 2001], 2000.

CEYSSON, Bernard (dir.), *L'Art en Europe : 1945-1953*, Genève : Albert Skira, cat. d'exp. [Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne] 1987.

_____ (dir.), *L'écriture griffée*, Saint-Étienne : Musée d'Art Moderne, cat. d'exp, 1993.

CHATEL, François (dir.), *Charles Estienne, une idée de nature*, Brest : Musée des Beaux-Arts, cat. d'exp. [27 juin – 8 oct. 1984], 1984.

DE CHASSEY, Éric, « Pas de deux : Amerikanische Künstler in Paris, 1946-1965 », dans Dieter Schwarz, *Kimber Smith : Malerei 1956-1980*, Winterthur : Kunstmuseum, cat. d'exp. [4 sept. – 21 nov. 2004], 2004, p. 111-122.

DEPARPE, Patrice (dir.), *Jean Dewasne*, Paris : Somogy éditions d'art, cat. d'exp. [Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 22 mars – 9 juin 2014 ; Musée de Cambrai, 26 juin – 28 sept. 2014 ; Lieu d'art et action contemporaine de Dunkerque, 11 oct. 2014 – 15 fév. 2015], 2014.

DUDDEN, Arthur, et Russell R. Dynes (éd.), *The Fulbright Experience, 1946-1986: Encounters and Transformations*, New Brunswick, New Jersey : Transaction Books, 1987.

GRENIER, Catherine, « Le monde à l'envers ? » dans *Modernités plurielles, 1905-1970 dans les collections du Musée National d'Art Moderne*, cat. d'exp. [MNAM, 23 oct. 2013 – 26 jan. 2016], 2013.

Hanina Fine Arts, *Émigrés: « L'esprit international » in Post-war Paris*, exposition à la galerie Hanina Fine Arts (Mayfair, Londres) du 28 oct. au 7 déc. 2016.

HILLAIRE, Norbert *La Côte d'Azur après la modernité*, Nice : Ovidia, 2010.

JOHNSON, Walter, et Francis J. Colligan, *The Fulbright Program: A History*, Chicago : University of Chicago Press, 1965.

KASPI, André, et Antoine Marès (dir.), *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, Paris : Imprimerie Nationale, actes de colloque, 1989.

KOBRY, Yves, et al., *L'Aventure de l'art abstrait : Charles Estienne, critique d'art des années 50*, Brest : Musée des Beaux-Arts, cat. d'exp. [13 juil. – 7 nov. 2011], 2011.

KRAMER-MALLORDY, Antje (dir.), *La circulation des stratégies discursives entre la critique d'art américaine et européenne après 1945 : une autre guerre froide ?*, publication en ligne du séminaire international de recherche du 9 décembre 2015, Archives de la critique d'art, Université Rennes 2, en lien avec les programmes « TERRA : 20th Century American Art Criticism. New Paradigms and Cultural Transfers, 1930s-1970s » de la Terra Foundation for American Art (2014-2016) et « PRISME : La critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003) » des Archives de la critique (depuis 2015), publié le 18 juillet 2016, mis à jour le 7 juillet 2017, url : <https://acaprisme.hypotheses.org/129>.

MARES, Antoine, et Pierre Milza, *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris : Sorbonne, 1994.

MICHAUD, Yves, *Des Américains à Paris. 1950-1965*, Cases-de-Pène, Pyrénées-Orientales : Fondation du Château de Jau, cat. d'exp. [Château de Jau, 17 juin – 10 sept. 1988], 1988.

MILZA, Pierre, et Marianne Amar, *L'immigration en France au XX^e siècle*, Paris : Armand Colin, 1990.

NOIRIEL, Gérard, *Le creuset français, histoire de l'immigration. XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Seuil, 1988.

Ouvrage collectif, *1918-1958 : la Côte d'Azur et la modernité*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997.

RICH, Sarah K., « Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis, 1950-1968 », *Perspective*, n°1, 2011, [en ligne], mis en ligne le 12 août 2013, consulté le ?? août 2020, url : <http://journals.openedition.org/perspective/1027>, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1027>. Studio 18 Gallery, *Galerie Huit: American Artists in Paris, 1950-1952*, New York City : Studio 18 Gallery, cat. d'exp. [2 nov. – 28 déc. 2002], 2002.

SCHOR, Ralph, *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIX^e s. à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1996.

SESIN, Martha, *Playing their game: France, Latin America, and the transformation of Geometric Abstraction in Postwar Paris*, Thèse de PhD, Vancouver : University of British Columbia, 2008.

VILLEMUR, Frédérique, et Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti : le studio : art informel et abstraction lyrique*, Paris : Actes Sud, 2004.

- Illustration en couverture : George Morrison (1919-2000), *Construction*, Antibes, gouache sur papier, 44,5 x 59,7 cm, Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota), n° d'inv. 1954.3.