



3 Affiche de l'exposition *Cent ans de peinture chinoise, 1850-1950*, Collections des musées de la République Populaire de Chine, Maison de la pensée française, Paris, janvier-février 1959

Quand Paris s'enthousiasmait pour Mark Tobey, 1945–1962*

Catherine Dossin

En 1960, Pierre Restany publie un long essai sur l'histoire de l'art américain d'après-guerre intitulé «L'Amérique aux Américains», pour lequel il fait plusieurs brouillons aujourd'hui conservés aux Archives de la critique d'art à Rennes. Sur une page, il liste les artistes américains les plus influents en Europe : «Jackson Pollock – Mark Tobey», suivi de «Mark Rothko», et en dessous «Les Américains à Paris : Sam Francis»². La présence de Tobey, dont le nom et le travail sont aujourd'hui peu connus, au sommet de ce panthéon peut surprendre. Pourtant, au début des années 1960, Tobey était bien l'un des peintres américains les plus visibles et les plus respectés en Europe de l'Ouest. Ainsi, en 1961 quand *Connaissance des arts* interroge des figures influentes du monde de l'art européen sur les artistes vivants les plus importants, Mark Tobey arrive en huitième position de cet «Index 1961», à égalité avec Max Ernst – aussi américain mais d'une autre génération. Sam Francis, troisième Américain de la liste, les suit en onzième position. Rothko et Willem de Kooning, peintres auxquels on associe aujourd'hui l'art américain d'après-guerre, reçurent beaucoup moins de votes³.

* Ce texte s'inscrit dans le cadre d'un projet de livre provisoirement intitulé *Seen From Paris : A French History of American Art*.

1 Pierre Restany, «L'Amérique aux Américains», dans *Ring des Arts* 1, 1960, p. 22–31.

2 Pierre Restany, «L'apport de la nouvelle peinture américaine», Rennes : Archives de la critique d'art, 5747. Cote REST XS. EUOR/1.

3 Rothko arrive quinzième, *ex æquo* avec Asger Jorn, Balthus, Alberto Burri, Georges Mathieu et Maurice Estève. De Kooning arrive en dix-septième position, *ex æquo* avec Alberto Giacometti, Jean-Paul Riopelle, Roberto Matta et Raymond Legueult.

Un artiste américain de premier plan sur la scène européenne d'après-guerre

L'importance de Tobey dans le monde de l'art parisien s'explique tout d'abord par la grande visibilité de son travail en Europe de l'Ouest dans les années 1950. En fait, de la fin de la guerre au début des années 1960, il fut inclus dans presque toutes les grandes expositions européennes consacrées à l'art américain, y compris *American Painting from the Eighteenth Century to the Present Day* (Londres, 1946), *Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart* (Berlin, Vienne, et Munich, 1951), *Le Dessin contemporain aux États-Unis* (Paris, 1954), *Modern Art in the United States : Selections from the Collections of the Museum of Modern Art, New York* (exposition itinérante, 1955–1956), *Eight American Artists* (exposition itinérante, 1958), *Modern American Painting, 1930–1959* (exposition itinérante, 1959–1960), et la documenta II *Kunst nach 1945, Malerei - Skulptur - Druckgrafik* (Cassel, 1959). Tobey représenta également les États-Unis à la Biennale de Venise à trois reprises, en 1948, 1956 et 1958, année où il reçut le prix de peinture de la Ville de Venise. Cette année-là, tous les prix internationaux allèrent à des artistes italiens, ce qui suscita une vive controverse, si bien que Tobey en vint à être considéré comme le véritable lauréat de l'année⁴.

Non seulement Tobey était très visible à travers des expositions envoyées en Europe par les institutions américaines, il était également présenté dans des expositions organisées en Europe par les Européens. En 1955, la Kunsthalle de Berne l'inclut dans *Tendances actuelles*, et en 1956 la Kunsthalle de Bâle présenta son travail dans *Japanische Kalligraphie und Westliche Zeichen*. Des galeries européennes, telles que la galerie Stadler à Paris, montraient régulièrement ses œuvres dans des expositions collectives. En 1954, par exemple, il fut inclus dans *Signes autres* à la galerie Rive droite à Paris et *Caratteri Della Pittura d'Oggi* à la galerie Dello Spazio à Rome.

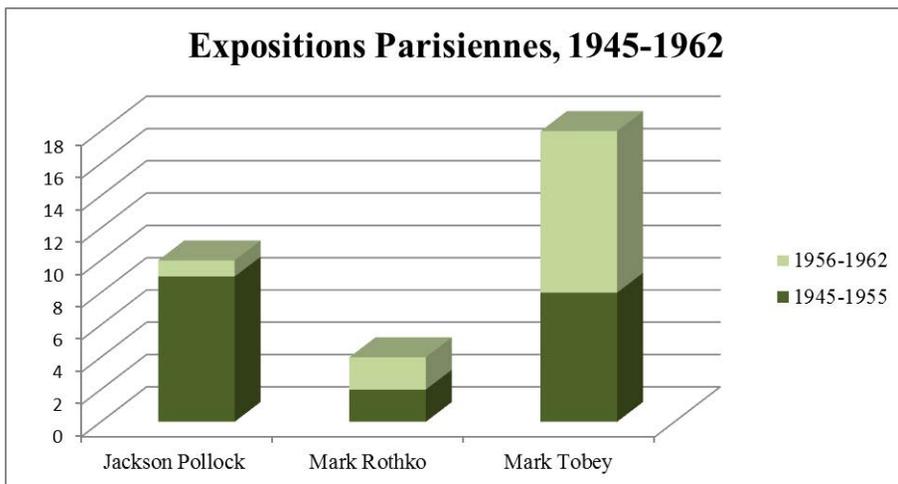
La première exposition personnelle de Tobey à Paris fut un grand succès. Elle eut lieu en 1955 à la galerie Jeanne Bucher – une galerie parisienne bien établie avec laquelle il travaillait depuis 1945. Jusqu'en 1955, la galerie fut cependant incapable d'importer suffisamment de toiles pour lui organiser une exposition personnelle. Cette année-là, Tobey vint passer six mois en France, ce qui lui permit de créer des œuvres pour l'exposition. Sa présence à Paris joua un rôle important dans le succès commercial et critique de l'exposition. Cultivé et charmant, Tobey fut rapidement adopté par les Parisiens et se lia d'amitié avec des artistes et des critiques tels que Michel Tapié et Georges Mathieu, avec

⁴ Sur les prix de la Biennale de Venise, voir Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia, 1895–2003*, Venise 2003, p. 129.

qui il commença une longue correspondance⁵. L'exposition, comme nous l'avons dit, fut un succès. Elle fut recensée non seulement dans la presse spécialisée, mais aussi dans les grands journaux comme *Le Monde*, et une dépouille systématique de ces articles n'a révélé aucun commentaire négatif⁶.

Tobey, Pollock, Rothko : des trajectoires et réceptions différentes

Pour vraiment mesurer le succès parisien de Tobey, il est utile de comparer sa réception à celles de Pollock et de Rothko dans la France d'après-guerre (ill. 1). Si la première exposition personnelle de Pollock en France eut lieu en 1952, soit trois ans plus tôt que celle de Tobey, elle se déroula dans un espace moins bien établi sur la scène parisienne : le studio du photographe Paul Facchetti, depuis peu converti en galerie. Son impact fut donc moindre⁷. La presse locale y prêta peu attention et



1 Tableau comparatif des expositions parisiennes de Jackson Pollock, Mark Rothko et Mark Tobey, entre 1945 et 1962

5 Voir les archives de Mark Tobey conservées à l'University of Washington à Seattle.

6 Pour une bibliographie complète, voir Catherine Olivier et Martine Stoecklin, *Mark Tobey, chronologie, expositions, bibliographie*, Nanterre 1972.

7 Le livre d'or de la galerie pourrait donner à penser que l'exposition reçut de nombreux visiteurs prestigieux. Cependant, comme Julie Verlaine l'explique, les livres d'or ne sont pas des documents fiables. Il était alors courant de les remplir de noms illustres. Voir Julie Verlaine, *La Tradition de l'avant-garde. Les galeries d'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années 1960*, thèse, Université Paris I, 2008 (remaniée et éditée sous le titre *Les Galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris 2012).

seulement deux tableaux furent vendus⁸. Quant à Rothko, aucune galerie française ne lui consacra d'exposition jusque dans les années 1970. En fait, entre 1945 et 1970, selon mes recherches, il ne fut inclus que dans deux expositions commerciales parisiennes, en 1948 et 1967⁹.

La même différence se retrouve lors de leurs premières rétrospectives dans un musée français. Celle de Pollock eut lieu en 1959 au Musée national d'art moderne (ill. 2), lorsque l'exposition itinérante organisée par le programme international du musée d'Art moderne de New York (MoMA) arriva à Paris. Ce fut un événement important car pour la première fois le public parisien avait l'occasion de voir une large sélection d'œuvres de l'artiste. Comme l'explique Françoise Choay dans les pages de *L'Œil* : «Jusqu'à présent, l'œuvre de Pollock avait été présentée d'une façon fragmentaire qui cautionnait les doutes.» Avec cette exposition, il était enfin possible de «situer définitivement Pollock». De plus, ce qui est intéressant pour notre propos, Choay utilise Tobey, avec lequel son lectorat était donc apparemment beaucoup plus familier, pour expliquer le travail de Pollock : «Avant Pollock, écrit-elle, Tobey est le seul à avoir, avec une conscience aiguë de la portée de son geste, rempli sa toile selon une structure radicalement nouvelle¹⁰.»

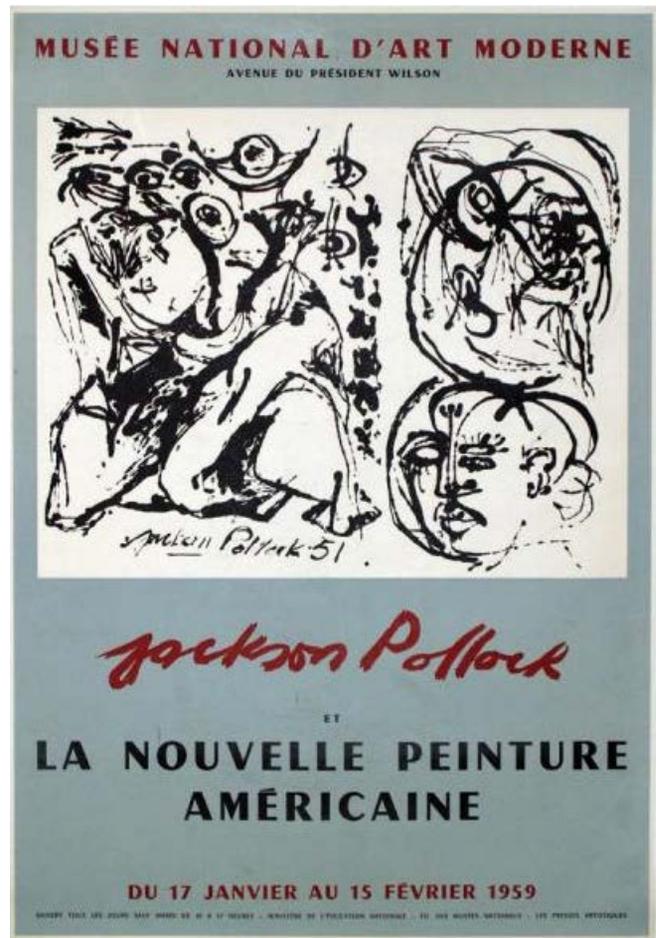
Alors que la rétrospective de Pollock était une découverte envoyée des États-Unis qui reçut des critiques mitigées, la rétrospective de Tobey en 1961 au musée des Arts décoratifs – dans les bâtiments du Louvre – était une consécration offerte par les Français, sans intervention américaine, à un artiste qu'ils admiraient et qui venait à la suite de rétrospectives de Marc Chagall et Jean Dubuffet. La première exposition personnelle de Rothko dans un musée français se déroula quant à elle entre décembre 1962 et janvier 1963, dans le cadre de l'exposition itinérante *Mark Rothko : A Retrospective Exhibition, Paintings 1945–1960*, elle aussi organisée par le programme international du MoMA. Si la réponse de la critique parisienne fut positive, parfois même enthousiaste, l'exposition n'attira qu'un public restreint en raison des fêtes de fin d'année et surtout d'une pénurie de charbon qui entraîna la fermeture du musée et donc la clôture anticipée de l'exposition¹¹. Mais surtout elle arrivait trop

8 Alfred Pacquement, «La première exposition de Jackson Pollock à Paris, Studio Paul Facchetti, mars 1952» dans *Paris-New York*, éd. Pontus Hulten, cat. exp. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1977, p. 536–541.

9 Sur la réception de Rothko en Europe, voir Catherine Dossin, «Mark Rothko, the Long Unsung Hero of American Art», dans *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, éd. par Marek Bartelik, cat. exp. Varsovie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Varsovie 2013, p. 101–112.

10 Françoise Choay, «Jackson Pollock», dans *L'Œil*, juillet/août 1958, p. 42–47, p. 82.

11 John Ashbery, «Paris Notes», dans *Art International*, 25 février 1963, p. 72.



2 Affiche de l'exposition *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Musée national d'Art moderne, Paris, 1959

tard et à contre-courant de la vague réaliste et *pop* qui commençait à se répandre aux États-Unis et en Europe¹².

L'importance de Tobey ne se mesure pas seulement à ses expositions, mais aussi aux éloges dont il fut l'objet dans la presse européenne des années 1950. Ainsi Jean Lusinchi concluait son article sur l'exposition *50 ans d'art aux États-Unis* : « C'est incontestablement Mark Tobey qui domine l'abstraction dite « expressionniste » des dernières salles¹³. » Avant de rejeter cette conclusion comme une réponse biaisée ou naïve, il faut se souvenir que Pollock n'y était représenté que par deux tableaux de style très différent, *She-Wolf* (1943) et *Number 1A* (1948), alors que Tobey s'y étalait dans un ensemble plus large et plus cohérent et que se tenait

12 À ce sujet, voir Catherine Dossin, « To Drip or to Pop? The European Triumph of American Art », dans *The Art@s Bulletin* 3/1, 2014, p. 79–103.

13 Jean Lusinchi, « Cinquante ans de peinture aux États-Unis », dans *Cimaise*, mai 1955, p. 10.

son exposition personnelle à la galerie Jeanne Bucher. Il était donc plus facile pour les Parisiens de comprendre et d'apprécier son travail que celui de Pollock. Néanmoins, dans les années qui suivirent, même après la grande rétrospective de Pollock qui permit aux Parisiens de vraiment comprendre son travail, nombreux furent ceux qui continuèrent à lui préférer Tobey¹⁴.

Le mystique de la peinture américaine

Pour comprendre l'enthousiasme de la critique parisienne pour le travail de Tobey, il est nécessaire de le replacer dans le contexte plus large de son intérêt pour l'art de la côte ouest des États-Unis – la fameuse École du Pacifique – dont Tobey était considéré comme le chef de file.

La côte pacifique des États-Unis fascinait les Français. Jusqu'au début des années 1960 et la généralisation d'avions de lignes à réaction, qui transformèrent les échanges transatlantiques, très peu d'Européens avaient l'occasion de visiter les États-Unis. Le voyage était long, coûteux et nécessitait des visas et des devises américaines difficiles à obtenir. Parmi ceux qui pouvaient se rendre aux États-Unis, très peu avaient le temps et les ressources pour aller sur la côte ouest, dont l'éloignement ne faisait qu'augmenter l'attrait. Pour eux, c'était la vraie Amérique ; un territoire radicalement et fondamentalement différent de l'Europe.

Pour les Européens, les œuvres des artistes de la côte ouest semblaient également différentes – libres d'influences européennes, comme l'expliquait Tapié en 1953 :

«From Seattle to San Francisco, the names of Tobey, Graves, Still, Sam Francis, and Fred Martin in painting, and of Claire Falkenstein in sculpture, lead the contemporary venture in its most authentic and unexpected contribution as concerns our ingrained habits of vision and thought. In the USA, Pacific art is the only kind of art which owes absolutely nothing to European emanations and it is, for this reason, of particular interest. Its genuine creativeness first disconcerts, then fascinates as it confuses us, compels us to think, and to modify some of our ideas about such things as dynamism, space, structures, and even the elements of mysticism. The Pacific coast is the direct and real point of contact between the most adventurous descendants of the pioneer and the highly complex civilisations of China, Japan and Indonesia. Without passing through Europe. It is an exceptio-

¹⁴ Voir les commentaires recueillis par *Art in America* ; Alexander Watt, «Paris Letter : Mark Tobey», dans *Art in America* 49/4, 1961, p. 114.

nally favoured geographical situation. These then are the conditions of extreme audacity and complete freedom within which such works as this is likely to develop¹⁵. »

Dans le contexte de la France d'après-guerre, l'idée que les États-Unis pourraient être un point de rencontre entre l'Europe et l'Asie, où une synthèse des traditions culturelles des deux continents pourrait émerger et prospérer, était très en vogue. Dans le catalogue de l'exposition parisienne de Pollock en 1952, Tapié écrivait :

« À un moment où le devenir artistique, comme bien d'autres, se situe sur un plan mondial – l'Amérique est devenue le carrefour géographique réel de la confrontation des problèmes les plus profonds des grands courants artistiques d'Orient et d'Occident, dans des interférences où le jaillissement de la signifiante calligraphique et l'intensité colorable du drame platico-pictural se compénètrent dans une véhémence de choc d'où l'on ne peut dissocier le plus complexe Amour d'avec la plus inexorablement implacable Pureté (voire Cruauté, car ici la pédale douce de l'humanisme est absolument hors de question)¹⁶... »

La vie et la carrière de Tobey participaient et renforçaient cette image. Après s'être installé à Seattle dans les années 1920, Tobey était entré en contact avec les grandes communautés chinoises et japonaises de la région. Il s'était lié d'amitié avec un artiste chinois auquel il rendit visite à Shanghai en 1934. Au cours de son voyage en Asie, il passa un mois dans un monastère zen au Japon. À son retour aux États-Unis, Tobey développa son *White Writing*, qui fut interprété comme une synthèse artistique entre l'Orient et l'Occident¹⁷. En Europe, il était souvent inclus dans des expositions consacrées à cette connexion, telle que *Japanische Kalligraphie und Westliche Zeichen* en 1956 à la Kunsthalle de Bâle ou *Orient-Occident : Rencontres et influences durant 50 siècles d'art* au musée Cernuschi de Paris en 1958.

Plus que son lien avec l'Ouest des États-Unis, ce qui fascinait les Parisiens dans l'œuvre de Tobey, c'était son rapport à l'Orient. Dans

15 Michel Tapié, « The Formal Universe of Claire Falkenstein », London Institute of Contemporary Art 1953, reproduit dans Francese Vicens (éd.), *Prolégomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*, Barcelone 1960, p. 131-132.

16 Michel Tapié, « Jackson Pollock avec nous », dans *Jackson Pollock*, éd. par Alfonso Ossorio et Michel Tapié, cat. exp. Paris, galerie Paul Facchetti, Paris 1952, s.p.

17 Sur Mark Tobey, voir *Mark Tobey*, éd. par William Chapin Seitz, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, New York 1962; Michael Russell Freeman, « *The eye burns gold, burns crimson, and fades to ash* » : *Mark Tobey as a Critical Anomaly*, thèse inédite, Indiana University Bloomington, 2000.

les années 1950, la France connaissait ce que certains ont appelé un «néo-japonisme». En effet, si depuis le XVIII^e siècle l'art et la culture asiatiques avaient été une source continue d'inspiration et de renouveau pour les artistes et intellectuels français, la période d'après-guerre fut marquée par une fascination renouvelée pour l'Asie¹⁸. La principale caractéristique de ce néo-japonisme fut un fort intérêt pour la calligraphie et le bouddhisme zen. La calligraphie chinoise fournissait aux artistes parisiens une alternative poétique et contrôlée au dessin automatique surréaliste et au geste violent de l'expressionnisme. De même, le bouddhisme zen leur offrait un moyen de parvenir à une libération personnelle et à une forme de spiritualité en dehors du cadre rigide des religions occidentales traditionnelles – deux dimensions absentes de l'existentialisme et du marxisme, les deux écoles de pensée les plus importantes dans le Paris d'après-guerre. La pratique zen, qui permettait de parvenir à une libération personnelle à travers la connaissance du moi, offrait également une alternative à la psychanalyse dans les années précédant la relecture lacanienne des idées de Sigmund Freud¹⁹.

La connaissance du Zen et de la calligraphie se répandit à Paris à travers les nombreux artistes chinois et japonais qui y vivaient alors, et dont Zao Wou-Ki et Kumi Sugai étaient les figures les plus importantes²⁰. Mais aussi par les nombreuses expositions consacrées à l'art asiatique ancien et moderne qui eurent lieu en France dans les années 1940 et 1950. Bien que je n'aie pas de données exactes sur ces expositions, il ressort de ce que j'ai pu recueillir jusqu'à présent qu'il y eut alors plus d'expositions consacrées à l'art asiatique qu'à l'art américain dans les musées français, et j'oserais même avancer qu'il y eut plus d'expositions d'art moderne et contemporain asiatique que d'art moderne et contemporain américain. Il y avait en effet alors à Paris deux musées consacrés à l'art asiatique, le musée Cernuschi et le musée Guimet, en plus des collections asiatiques du Louvre.

Dès 1946, le musée Cernuschi présentait *La Peinture chinoise contemporaine*, la première exposition exclusivement consacrée à l'art contemporain chinois en France. En 1953, le musée inaugura une série d'expositions personnelles d'artistes contemporains chinois, et cette

18 Pour ne citer que quelques exemples : les poèmes écrits par Paul Claudel lors de son séjour en Chine furent republiés au début des années 1950 et connurent un très grand succès. De même pour le livre d'Henri Michaux, *Un Barbare en Asie* (1933), qui fut réédité en 1947 et en 1967.

19 Sur ce néo-japonisme, on pourra consulter Pontus Hulten (éd.), *Paris-Paris 1937-1957. Création en France*, Paris 1981 ; EunJung Grace An, *PAR-ASIAN Technology : French Cinematic, Literary and Artistic Encounters with East Asia since 1945*, thèse inédite, Cornell University, 2004 ; Anik Micheline Fournier, *Building Nation and Self Through the Other : Two Exhibitions of Chinese Painting in Paris, 1933/1977*, thèse inédite, McGill University, 2004.

20 Les écrits de Daisetsu Teitaro Suzuki sur le Zen, qui furent traduits en français pendant la guerre et republiés au début des années 1950, jouèrent également un rôle important, de même que les écrits des sinologues français.

année-là, Guo Youshou donna sa collection au musée. Ce fut le début de la collection permanente du musée, qui a abouti à des dons supplémentaires de la part d'artistes et de collectionneurs. En 1956, l'artiste chinois Zhang Daqian eut une exposition personnelle au musée Cernuschi et une au Musée national d'art moderne – trois ans avant Pollock²¹.

En fait, en 1959, lorsque la rétrospective de Jackson Pollock fut présentée à Paris, en même temps que l'autre grande exposition organisée par le MoMA, *The New American Painting*, une importante exposition d'art chinois, *Cent Ans de peinture chinoise (1850–1950)*, se tenait à Paris à la Maison de la pensée française (ill. 3). Mais alors que l'exposition chinoise reçut les éloges de la critique parisienne, l'exposition américaine reçut des critiques mitigées. Ainsi *Connaissances des arts* ne prit même pas la peine de recenser cette dernière, mais encouragea ses lecteurs à visiter *Cent Ans de peinture chinoise*. Pour notre propos, il est intéressant de noter que Tobey ne faisait pas partie de l'exposition américaine, ce que de nombreux critiques parisiens regrettèrent. On ne peut s'empêcher alors de se demander quelles connexions les critiques auraient vues entre les deux expositions, si le mystique de la peinture américaine avait été inclus dans *The New American Painting*.

J'aime à penser que sa présence aurait changé la réponse de la critique parisienne à l'exposition américaine : plutôt qu'une discussion sur l'originalité (ou la non-originalité) et l'authenticité (ou l'inauthenticité) américaine de l'*action painting* new-yorkaise, on aurait vu se développer tout un discours autour de la peinture de Tobey, auquel se seraient alors rattachées celles de Rothko, Francis et Clifford Still, sur la peinture de la côte ouest des États-Unis, son lien étroit avec l'Asie, et la synthèse originale et profonde entre l'Orient et l'Occident opérée par les artistes américains. Mais les ambitions du MoMA étaient en décalage par rapport à l'imaginaire français de l'Amérique.

21 À ce sujet, voir Eric Lefebvre, « Chinese Painting in Paris : The Legacy of 20th Century Master Artists », dans *Arts of Asia* 41/4, 2011, p. 82–89.