

ces recherches ! C'était même exactement le contraire. Si l'on regarde aujourd'hui les caricatures qui ont paru à ce moment-là dans les journaux, on y retrouve à peu près les mêmes thèmes que ceux qu'on trouvait chez nous, dans nos journaux, quand au Salon d'automne de 1905 apparurent les premiers fauves. Malgré tout, au milieu de cette désapprobation générale, il y eut quelques peintres et quelques écrivains pour regarder attentivement ces œuvres et qui furent éblouis et influencés par cette découverte. Ce fut le début de la conversion. Le deuxième événement fut l'installation à New York de Marcel Duchamp, qui, devenu par la suite citoyen américain, a résidé toute sa vie là-bas. Son influence a été considérable, d'abord sur son entourage, puis à partir de 1955 jusqu'à sa mort en 1968 auprès de jeunes artistes. Enfin, le troisième événement important fut, à la suite de la prise du pouvoir par Hitler en 1933 et de la dissolution du Bauhaus en Allemagne, l'arrivée de deux professeurs de peinture influents, Hoffman et Albers, qui ont fondé le Black Mountain College, qui forma de nombreux artistes des années cinquante. A leur tour, chassés par l'Occupation, sont arrivés des peintres européens reconnus, comme Max Ernst, Chagall, Léger, Mondrian, enfin André Breton, qui a eu lui aussi, un grand rayonnement. L'ensemble de ces événements concourt, aux alentours de 1945, à la naissance d'une école spécifiquement américaine, avec quelques grands créateurs comme Pollock, Rothko Newman, Still, etc., qui, malgré certaines influences reçues, ont développé des traits esthétiques spécifiquement américains.

P.D. : En gros, quels sont ces traits ?
D.C. : Parmi les principaux, il y a le refus du tableau de chevalet et de l'illusionnisme optique, son remplacement par l'image unique qui envahit toute la surface de la toile, l'affirmation de la réalité physique de la peinture. Mais le trait qui m'apparaît le plus original, c'est la démesure des tableaux. Dans la peinture européenne la réduction de la réalité est englobée d'un seul regard. La peinture américaine (3 ou 4 mètres) retrouve le format de la peinture murale, qui déborde le spectateur de tous côtés, et le subjugue d'autant plus efficacement que les signes représentés sont simples et la couleur saturée. Matisse disait déjà : « Un mètre Carré de bleu est plus bleu qu'un centimètre Carré. » La leçon a été entendue.

P.D. : A quoi tient, d'après vous, ce

gigantisme américain, qu'on retrouve d'ailleurs dans d'autres domaines ?
D.C. : Eh bien, je crois que c'est la structure physique du pays qui l'exige. Je crois que l'environnement a une influence déterminante, et le paysage américain est vraiment démesuré. Ce n'est pas un paysage comme celui de l'Europe qui est compartimenté comme celui d'un tableau. Chez nous Poussin existe déjà dans la nature. Bien sûr il y ajoute sa marque, mais des Poussin nous en retrouvons en parcourant l'Italie, ou la France. Alors que le paysage américain est immense, véritablement indéfini. Un écrivain a pu écrire : « Le seul sujet réellement héroïque en Amérique, c'est la grandeur propre du paysage américain. » Les rythmes horizontaux de cette immensité sont scandés par peu de verticales : d'où cette impression d'être absorbé. Les paysages européens multiplient les arabesques et les encombres.

P.D. : *Mais si la théorie du terrain colle bien avec le format de l'art américain, on ne peut pas dire qu'une théorie de la demeure serait aussi bienvenue. Un tableau de 4 mètres de côté, où le met-on en dehors d'un musée ?*

D.C. : Je crois que quand on est passionné de peinture, eh bien on enlève tout pour l'installer ! Je connais des collectionneurs qui ont plusieurs Pollock et des Still de ces dimensions-là qui sont accrochés dans des appartements normaux. Tous les murs sont remplis à ras bord de cette peinture ! D'ailleurs, cela correspond parfaitement à l'esprit dans lequel elle a été faite, puisqu'elle a été créée pour hypnotiser le spectateur, pour qu'il vive littéralement dedans ! Chez nous, les peintures sont devenues peu à peu des bibelots. Nous n'habitons pas à l'intérieur des tableaux. Et puis, il y a aussi autre chose. Dans les années soixante, les jeunes artistes étaient révoltés par le raz de marée spéculatif. Et ils se sont acharnés à faire des œuvres qui ne soient pas récupérables par le marché. Le gigantisme des toiles ou des sculptures, qu'ils ont poussé à l'extrême, sont les produits de cette révolte, comme un défi à la spéculation. On s'est même mis à imaginer des œuvres qui ne soient plus de la peinture ni de la sculpture, mais qui soient des événements impossibles à commercialiser ! Ils ont été jusqu'à faire des travaux dans le désert dont ils modifiaient le paysage à coups de bulldozer, d'explosions, de fouilles.

P.D. : *C'est de la sculpture au bulldozer ?*

D.C. : Oui, c'est la planète que l'on

sculpte. Là, l'œuvre d'art en tant que marchandise devenue fétiche a disparu. C'est à la fois un peu fou et fascinant.

P.D. : *Est-ce que ce bouillonnement de l'art contemporain américain ne risque pas de modifier sensiblement les rôles d'un côté et de l'autre de l'Atlantique ? En simplifiant un peu, disons que, naguère, sur la rive européenne on créait et sur la rive américaine on achetait ! Que se passera-t-il si les Américains — qui sont plus chauvins que quiconque — s'aperçoivent qu'ils peuvent se passer de la production européenne et si les Européens de leur côté continuent à s'intéresser aussi peu à leurs artistes qu'ils l'ont fait depuis que les démocraties ont chassé les mécènes sans prendre leur place ? L'art peut-il vivre sans mécénat d'aucune sorte ?*

D.C. : Ah ! c'est une question vitale que vous posez là ! Je ne suis pas sûr qu'une seule réponse suffise, ni même qu'il y ait une réponse. D'abord les choses se sont passées d'une manière moins tranchée que vous ne le supposez. Après avoir constitué les musées d'art moderne européen les plus exemplaires du monde, les Américains ont découvert, dans les années soixante, leur propre art dont ils se sont entichés. Ils en étaient si fiers qu'ils ont ignoré ou méprisé les créations européennes avec un aveuglement égal et aussi injustifié que celui dont les Européens gratifiaient les productions américaines auparavant. Mais, fin 1969, à la suite d'une baisse à Wall Street, les achats de peinture, qui avaient pris des proportions énormes en quantité et surtout en prix, ont subi un grand ralentissement. Et, paradoxalement, à ce moment-là, ce sont les collectionneurs européens qui, après une période d'ignorance et de dédain, ont découvert l'art américain et se sont mis à l'acheter. Si bien que le plus grand marchand d'art contemporain américain a pu déclarer au *New York Times*, cet automne, que les plus belles et les plus importantes collections d'art américain se trouvaient désormais en Europe, chez Panza à Milan et chez Ludwig à Cologne ! La situation s'est retournée, d'autant que la baisse de créativité aux Etats-Unis peut redonner sa place à l'art européen dont l'originalité n'a jamais été inférieure à celle de l'art des Etats-Unis. Reste que le rôle grandissant et nouveau des Etats-Unis comme centre de création artistique, joint à la supériorité financière du marché américain de l'art, est un phénomène dont on ne doit pas sous-estimer le poids historique. Dans

cette perspective, les artistes américains ont eu d'ailleurs une chance supplémentaire, celle de rencontrer des critiques d'art qui ont immédiatement compris l'importance du phénomène et qui se sont fixé pour tâche de donner à cette création naissante une dimension historique. Ils ont tout de suite installé la peinture américaine dans l'histoire de l'art, au lieu de la transposer en termes de poésie ou de littérature comme le veut la grande tradition des critiques d'art européens depuis Diderot, Baudelaire, Claudel...

Je pense, en particulier, à un homme comme Clément Greenberg, dont on peut dire qu'il est le père de la peinture américaine tant il a fait pour elle sur ce plan de la théorie. Et il n'est pas le seul. Avec lui, des critiques comme Kramer, Rosenberg et d'autres ont donné aux Américains une explication efficace et simple de leur art. En leur montrant pourquoi, grâce à l'invention de certaines solutions à des problèmes plastiques qui ont survécu avec le début de la peinture, les Américains avaient acquis une place historique. Car les Américains sont des pragmatiques qui ne se paient pas de mots, ils veulent connaître le pourquoi et le comment. Et ils ont trouvé des gens qui le leur ont expliqué. Ça, c'est un phénomène capital. Et cet effort a porté ses fruits. Le sommet de cette période, l'apothéose, la consécration, a été la grande manifestation organisée à New York pour le centenaire du Metropolitan Museum. On a vidé le musée de ses Rembrandt, de ses Vélasquez, de ses Cézanne, on l'a repeint en blanc, et on y a installé toute la peinture américaine de 1945 à 1969. C'était extraordinaire ! Imaginez qu'on déménage et repeigne le Louvre pour y installer durant des mois toute la peinture européenne d'après 1945. Quelle consécration pour ces œuvres négligées injustement... J'étais à New York à ce moment-là, c'était comme une fête nationale, une kermesse ; je n'ai jamais vu de musée aussi plein de visiteurs aussi joyeux.

P.D. : *Est-ce par comparaison que, dans un texte récent, vous parlez de la « désertion de Paris comme capitale incontestée de l'art moderne » ?*

D.C. : C'est une question que je posais en 1964, et on pouvait la poser quand on compare Paris et New York. D'abord, il faut dire que, depuis le XIX^e siècle, il y a eu en France peu de collectionneurs pour l'art de leur temps. Où sont les grandes collections françaises de cubistes, de surréalistes, d'art abstrait qui sont l'orgueil des collectionneurs américains, allemands