

EXPOSITION

# NEW YORK, NEW YORK

Cinquante ans d'art, architecture,  
cinéma, performance,  
photographie et vidéo



**Du 14 juillet au 10 septembre 2006**  
**Grimaldi Forum - Espace Ravel**

## INTRODUCTION

---

L'exposition « NEW YORK, NEW YORK » cinquante ans d'art, architecture, cinéma, performance, photographie et vidéo produite par le Grimaldi Forum Monaco, bénéficie du soutien de la **Compagnie Monégasque de Banque (CMB)**, de **SKYY Vodka by Campari**, de **l'Hôtel Métropole à Monte-Carlo** et de **Bentley Monaco**.

**Commissariat** : Lisa Dennison et Germano Celant

**Scénographie** : Pierluigi Cerri (Studio Cerri & Associati, Milano)

### Renseignements pratiques

- **Grimaldi Forum** : 10 avenue Princesse Grace, Monaco – Espace Ravel.
- **Horaires** : Tous les jours de 10h00 à 20h00 et nocturne les jeudis de 10h00 à 22h00
- **Billetterie Grimaldi Forum**  
Tél. +377 99 99 3000 - Fax +377 99 99 3001 – E-mail : [ticket@grimaldiforum.mc](mailto:ticket@grimaldiforum.mc)  
**et points FNAC**
- **Site Internet** : [www.grimaldiforum.mc](http://www.grimaldiforum.mc)
- **Prix d'entrée** :  
Plein tarif = 10 €  
Tarifs réduits : Groupes (+ 10 personnes) = 8 € - Etudiants (-25 ans sur présentation de la carte) = 6 € - Enfants (jusqu'à 11 ans) = gratuit
- **Catalogue de l'exposition** (versions française et anglaise)  
Format : 24 x 28 cm,  
560 pages avec 510 illustrations  
Une coédition SKIRA et GRIMALDI FORUM  
Auteurs : Germano Celant et Lisa Dennison  
N°ISBN 88-7624-850-1 ; dépôt légal = juillet 2006  
Prix Public : 49 €

### Communication pour l'exposition :

Hervé Zorogniotti – Tél. : 00 377 99 99 25 02 – [hzorogniotti@grimaldiforum.mc](mailto:hzorogniotti@grimaldiforum.mc)

Nathalie Pinto – Tél. : 00 377 99 99 25 03 – [npinto@grimaldiforum.mc](mailto:npinto@grimaldiforum.mc)

### Contact pour les visuels :

Nadège Basile Bruno - Tél. : 00 377 99 99 25 25 – [nbasile@grimaldiforum.mc](mailto:nbasile@grimaldiforum.mc)

## AUTOUR DE L'EXPOSITION...

---

### **Grease**

Etes-vous partant pour une virée « blouson noir, gomina et look fifties » ? Si c'est le cas, ne manquez pas la plus spectaculaire comédie musicale de l'histoire du rock'n'roll : elle est annoncée au Grimaldi Forum Monaco, pour seulement une semaine et une seule, du 25 au 30 juillet.

Grease, la comédie musicale number one fait le plein d'énergie. Animée de la culture pop des années 50, elle compile toutes les chansons inoubliables du film culte incluant *Summer Nights*, *Hopelessly Devoted To You*, *Sandy*, *You're The One That I Want*, *Greased Lightnin'*, *Grease is the Word...* Rejoignez l'irrésistible Danny Zuko et Sandy Dumbrowski, accompagnés des populaires T-Birds, des insolentes Pink Ladies et de toute la bande de Rydell High pour ce grand show Rock'n'roll. Réservez dès maintenant!

C'est extravagant, c'est électrique... On adore quand ça bouge !

***Du mardi 25 au samedi 29 juillet à 21 heures***

***Le dimanche 30 juillet à 17h et 21h***

***Salle des Princes***

### **Les ateliers jeunesse made in USA**

- **Stage - Comédie Musicale** (Jazz, claquettes et chant) = « Annie » & « Fame »
- **Claquettes**
- **Modern jazz**
- **Hip Hop**
- **Battle Hip Hop** réservé aux initiés
- **BD** : création d'une mini BD d'un super héros.
- **Constructions en 3D** : création d'une ville imaginaire en utilisant les symboles forts de la ville de New York, les gratte-ciels, les taxis jaunes ...
- **Graffitis** : exploration de ce mode d'expression né dans les grandes villes américaines.

***Du 17 au 28 juillet***

***Pour les jeunes de 4 ans et plus***

## PRESENTATION GENERALE

---

A la fin de la seconde guerre mondiale, New York devient le laboratoire de l'avant-garde, position qu'elle affichera pendant des décennies. Malgré la mondialisation croissante et la décentralisation des lieux de création artistique, New York a continué à cristalliser les recherches artistiques les plus significatives du XX<sup>ème</sup> siècle.

Déclinée en 500 œuvres de plus de 200 artistes, cette exposition sera la première en Europe à explorer ce thème, élargie à une recherche critique des secteurs de l'architecture, du cinéma, de la photo, de la performance et de la vidéo.

Au travers de l'identification ponctuelle des mouvements artistiques qui se sont succédés au cours de ces décennies - l'Expressionnisme Abstrait, le Pop Art, le Minimalisme, l'Art Conceptuel et le Post-modernisme - on pourra vérifier le rôle dominant qu'ont exercé les artistes américains dans le monde de l'art par leurs créations ; ces artistes ont fait de New York un lieu unique pour s'exprimer au mieux et s'affirmer sur la scène artistique internationale.

Les commissaires de l'exposition ont sélectionné pour la partie historique 84 artistes et 200 œuvres qui représentent au mieux cette scène dynamique. La section photographie, quant à elle, rassemble 300 clichés de 50 artistes. Cet ambitieux projet s'est appuyé sur la collaboration scientifique d'experts dans les différentes sections :

United Architects – architecture

Melissa Harris - photographie

Roselee Goldberg – performance et vidéo

Thierry Jousse - cinéma

Les 4000m<sup>2</sup> de l'Espace Ravel deviennent alors la scène idéale pour accueillir la force puissante des œuvres sélectionnées. Le projet de scénographie a été confié au Studio Cerri Associati de Milan qui soulignera le rapport entre les différentes formes artistiques.

L'exposition sera accompagnée d'un catalogue illustré, réunissant des textes des deux co-commissaires et des quatre experts scientifiques, ainsi que des textes d'historiens et de critiques d'art spécialisés dans les différentes sections abordées.

# PANORAMA HISTORIQUE DES MOUVEMENTS ARTISTIQUES NEW YORKAIS DE LA 2<sup>NDE</sup> MOITIE DU XX<sup>EME</sup> SIECLE

---

## **L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT ET L'ECOLE DE NEW YORK**

Ces artistes ont donné le coup d'envoi à un nouveau cours dans l'art américain. Influencés par les surréalistes émigrés qui commencèrent à arriver sur les côtes à partir des années quarante, l'expressionnisme abstrait est devenue la première importante école américaine à avoir déclaré son indépendance des styles européens. Ce mouvement se caractérise à la fois comme un geste par lequel la toile devient une arène où s'expriment les déversements inconscients et une chromatique traitée par les artistes en à plat de grands rectangles de couleur qui traduisent leur préférence pour le spirituel et le transcendantal.

Parmi les « rejets » de l'Expressionnisme abstrait nous pouvons mentionner la Peinture « Color Field » (champ de couleur), où la couleur est maculée sur une toile vierge ce qui donne lieu à l'idéal d'une peinture sur une surface vraiment plane et à l'élimination de tout contenu émotif, mythique ou religieux du mouvement précédent.

Une variante de « Color-Field » connue sur le nom de « Hardedge painting » déclinait des abstractions géométriques ainsi que des arrangements non-relationnels de formes sur toute la toile.

## **PHOTOGRAPHIE**

Parallèlement au développement d'une école newyorkaise de peinture, se constituait un groupe de photographes généralement appelés « l'école de photographie de New York ». Formés aux méthodes du journalisme documentaire, ces artistes développèrent ce qui allait être connu sous le nom de « l'esthétique de l'instantané » (snapshot aesthetic). Ils descendirent dans les rues à la recherche d'une Amérique authentique; leurs travaux exprimaient l'aliénation et l'isolement social de l'expérience urbaine contemporaine.

## **NEO-DADA, ASSEMBLAGE, ENVIRONNEMENTS, HAPPENINGS, FLUXUS**

Le terme Néo-Dada s'est vu appliqué à une grande variété de travaux artistiques; on s'en est servi pour désigner les combinaisons et les assemblages pré-pop de Rauschenberg et de Jasper Johns, les Happenings, les Assemblages, Fluxus, le Pop Art ainsi que toute autre forme d'expérimentation artistique. L'élément unifiant du Néo-Dada est sa ré-investigation de l'ironie Dada ainsi que l'emploi d'objets trouvés et d'activités banales comme des instruments de critique sociale et esthétique.

Généralement les Happenings étaient des pièces théâtrales structurées ayant eu lieu entre la moitié des années cinquante et la moitié des années soixante. Pendant ces années-là, les artistes étaient à la recherche d'un moyen pour établir une relation plus directe entre l'art et la vie, l'artiste et le public. L'action des Happenings ne se déroulait pas dans le lieu clos de la galerie mais dans des espaces publics. Parmi les traits caractéristiques des Happenings on compte l'improvisation, l'intégration d'autres expressions, comme l'art visuel, la chorégraphie et la poésie.

Fluxus est à la fois un style et une attitude. C'est un mouvement subversif qui défie toute forme de compréhension institutionnelle de l'art en mettant en avant les qualités telles que la décontraction, le naturel et la spontanéité. Fluxus expérimente les relations/connexions entre les arts visuels, la poésie, la musique, la danse, le théâtre ainsi que d'autres formes de performance plus radicales comme les « actions ».

## **POP ART**

Les artistes du Pop Art ont exploré le monde de la culture populaire et ont embrassé son matérialisme. En partant des expériences de Jasper Johns, de Rauschenberg et des efforts de l'Assemblage pour ramener l'art et la vie dans une intime proximité, les

artistes Pop s'inspirèrent de la publicité, des affiches, des films, des bandes dessinées et des devantures de magasins. Ces images, présentées avec humour et ironie, peuvent également être vues à la fois comme une célébration et une critique de la culture populaire.

### **PEINTURE FIGURATIVE ET PHOTOREALISME**

Le Photoréalisme a accentué le rendu précis du sujet avec des images qui proviennent souvent de photographies existantes. Le style a mis en avant la compétence technique, révélant l'image photographique (le plus souvent des scènes de rue ou des portraits).

### **MINIMALISME ET POST-MINIMALISME, LAND ART**

Le minimalisme se réfère aux peintures ou aux sculptures faites avec une économie de moyens et réduites à l'essentiel de l'abstraction géométrique. Le minimalisme embrasse aussi bien le refus de la subjectivité artistique du pop art que le geste héroïque de l'expressionnisme abstrait, voire, il partage même avec ces deux mouvements certaines qualités formelles et certaines méthodes comme l'utilisation de la répétition, une esthétique machinale, une présentation impassible et froide. Dans l'art minimaliste l'approche phénoménologique et l'expérience du spectateur revêtent une grande importance.

Dans le post-minimalisme, certains artistes ont réagi au minimalisme et à son insistance à présenter des formes géométriques fermées. Contrairement aux minimalistes, les post-minimalistes ont rendu explicites les procès physiques mis en œuvre dans la création artistique et, souvent, leurs travaux ont été l'expression de leurs préoccupations personnelles et sociales.

### **ART CONCEPTUEL**

L'art conceptuel a vu le jour au moment où l'autorité de l'institution artistique et la préciosité de l'unicité de l'objet esthétique étaient violemment remis en question par les artistes et les critiques d'art. L'art conceptuel est basé sur la notion que l'essence de l'art est une idée ou un concept, et que celle-ci peut exister même en l'absence d'un objet et de sa représentation. Ce mouvement a exploré les modèles linguistiques et mathématiques ainsi que les systèmes, les structures et les processus. Dans le Body Art, le corps de l'artiste est un « medium ». Il a souvent pris la forme de performances publiques et privées, lesquelles ont été connues à travers une documentation photographique.

### **LA FIN DES ANNEES SOIXANTE-DIX ET APRES : PLURALISME, ART NEO-CONCEPTUEL, FEMINISME, PERFORMANCE, BODY ART, NEO-EXPRESSIONISME, APPROPRIATION, NEO GEO, NEO POP, CONTEMPORARY**

A la fin des années soixante-dix les principes utopiques des Modernes – innovation, authenticité de l'artiste, expression individuelle – étaient devenus fortement suspects. La théorie postmoderne a remis en question et a démantelé les grandes narrations de la culture occidentale. Son impact a été très fort dans les arts visuels. À cette époque ont fait surface un certain nombre de stratégies artistiques qui ont signalé la fin des Modernes et qui ont critiqué leur héritage. Certains artistes se sont appropriés du travail d'autres artistes afin de montrer que l'originalité est un mythe. D'autres ont exploité la notion de 'commande' pour dénoncer les effets du commerce sur le monde de l'art. Certaines artistes femmes ont remis en question la prépondérance de l'art fait par les hommes et pour les hommes. Les artistes de la performance ont employé une combinaison de mouvement, de théâtre, de cinéma, de musique, et d'autres formes d'expression publique, des fois en tandem avec des médias plastiques afin de présenter des concepts d'une façon chorégraphiée devant un public. D'autres artistes, ayant rejeté l'imagination et la gestuelle mises en œuvre par la génération minimaliste, ont ravivé des éléments propres à l'Expressionnisme, souvent à une échelle héroïque.

## LES ARTISTES

---

Parmi les artistes, photographes, architectes, musiciens et réalisateurs, sélectionnés pour cette exposition nous pouvons citer:

Vito Acconci	Hans Hoffman	Richard Pousette-Dart
Laurie Anderson	Jenny Holzer	Richard Prince
Carl Andre	Peter Hujar	Robert Rauschenberg
Diane Arbus	Jasper Johns	Ad Reinhardt
Richard Artschwager	Donald Judd	Eugene Richards
Richard Avedon	Alex Katz	James Rosenquist
Matthew Barney	Ellsworth Kelly	Mark Rothko
Jean-Michel Basquiat	Andrés Kertész	Susan Rothenberg
Louise Bourgeois	William Klein	Robert Ryman
James Casebere	Franz Kline	David Salle
John Chamberlain	Jeff Koons	Lucas Samaras
Chuck Close	Joseph Kosuth	Tom Sachs
Lois Conner	Lee Krasner	Julian Schnabel
Gregory Crewdson	Barbara Kruger	George Segal
John Currin	Helen Levitt	Richard Serra
Bruce Davidson	Sol LeWitt	Andres Serrano
Willem de Kooning	Roy Lichtenstein	Joel Shapiro
Walter de Maria	Robert Longo	Cindy Sherman
Jim Dine	Philip-Lorca diCorcia	Laurie Simmons
Mark di Suvero	Morris Louis	Lorna Simpson
Mitch Epstein	Robert Mangold	David Smith
Elliot Erwitt	Robert Mapplethorpe	Kiki Smith
Richard Estes	Brice Marden	Robert Smithson
Louis Faurer	Mary Ellen Mark	Doug and Mike Starn
Donna Ferrato	Agnes Martin	Frank Stella
Eric Fischl	Susan Meiselas	Haim Steinbach
Dan Flavin	Duane Michals	Clifford Still
Robert Frank	Joan Mitchell	Cy Twombly
Helen Frankenthaler	Peter Moore	Eugene W. Smith
Lee Friedlander	Robert Morris	Kara Walker
Tom Friedman	Robert Motherwell	Andy Warhol
Allen Ginsberg	Bruce Nauman	Bruce Weber
Robert Gober	Louise Nevelson	Weegee
Nan Goldin	Arnold Newman	Lawrence Wiener
Felix Gonzalez-Torres	Barnett Newman	Tom Wesselman
Arshile Gorky	Claes Oldenburg	Brian Weil
Adolph Gottlieb	Tony Oursler	Sue Williams
Red Grooms	Nam June Paik	Garry Winogrand
Philip Guston	Gordon Parks	David Wojnarowicz
Philippe Halsman	Irving Penn	Christopher Wool
Duane Hanson	Sylvia Plachy	
Keith Haring	Jackson Pollock	

## LES COMMISSAIRES

---

- **Germano Celant** né à Gênes en 1940, est Senior Curator pour l'Art Contemporain au Solomon R.Guggenheim Museum de New York et Directeur artistique de la Fondation Prada à Milan. Internationalement reconnu pour ses théories sur l'Arte Povera, il est l'auteur de plus d'une centaine de livres sur l'art contemporain et d'écrits qui vont de l'art et de la photographie à l'architecture et au Design. Pour le Musée Guggenheim de New York et de Bilbao, Germano Celant a organisé de grandes expositions anthologiques comme celle de Claes Oldenburg, Mario Merz et Jim Dine ainsi que des rétrospectives et des expositions thématiques comme celle de Giorgio Armani et des expositions collectives comme « Italian Metamorphosis ». Il a été le Directeur artistique de la première Biennale de Florence en 1996 « Looking at Fashion » et en 1997 de la 47<sup>e</sup> Exposition Internationale d'Art, à la Biennale de Venise. En 2004, il était chargé de la supervision Artistique de GENOVA 2004, Capitale Européenne de la Culture et commissaire de l'exposition « Arti & Architecture, 1900-2000 ». L'été 2003, Germano Celant a été le commissaire de l'exposition « SUPERWARHOL » produite par le Grimaldi Forum qui rassemblait les grands formats de l'œuvre d'Andy Warhol et qui demeure une référence.
- **Lisa Dennison** est l'actuelle directrice du Musée Guggenheim à New York. Directrice adjointe et conservatrice en chef du musée à partir de 1996, elle a été nommée directrice en octobre 2005. Thomas Krens qui a dirigé les projets d'expansion mondiale du Guggenheim, est directeur de la Fondation Guggenheim. Si elle conserve sa casquette de conservatrice en chef du musée au niveau mondial, Lisa Dennison est chargée de développer la collection permanente, d'élaborer le programme d'exposition ainsi que trouver des soutiens pour le Guggenheim de New York. Diplômée en histoire de l'art au Wellesley College (Massachusetts) et de la Brown University (Rhode Island), elle a intégré les équipes du Guggenheim en 1978 pour en gravir ensuite tous les échelons. Comme étudiante en littérature française et en art, Lisa Dennison s'est orientée sur plusieurs projets français et, plus particulièrement, « Angles de Vision : l'Art français d'aujourd'hui », « exposition Internationale Exxon » (1986), « Rendez-vous : chefs-d'œuvre du Centre Georges-Pompidou et des musées Guggenheim » (1998) et, plus récemment, « L'œil du cyclone : œuvres in situ de Daniel Buren » (2005).

## LES EXPERTS

---

- **Melissa Harris (photographie)** est rédacteur en chef du magazine *Aperture* et collabore également à la rédaction du magazine *Interview*. Auteur d'ouvrages spécialisés et commissaire de nombreuses expositions, elle a également participé à l'édition du magazine *Artforum*. Elle écrit pour plusieurs publications d'art et est membre de l'University of New York et de la Columbia University. En 2004, elle a reçu une récompense d'excellence du National Magazine Award et plus récemment, en 2005, le Folio Gold « Eddie » Award.
- **United Architect (architecture)** est une association internationale de cabinets d'architecture et de conception graphique novateurs :  
GregLynn Form (Los Angeles)  
Imaginary Forces (Los Angeles/New York)  
KevinKennon Architect (New York)  
UNStudio (Amsterdam)  
D'origines diverses et multiculturelles, les Administrateurs de United Architects ont un large savoir-faire qui recouvre les projets urbains à grande échelle, les magasins, le transport et les projets commerciaux, ainsi que la conception d'établissements institutionnels, de logements et d'unités de production. Avec une expérience des projets en Europe, Asie, Amérique du Nord et Amérique du Sud, United Architects utilise les technologies avancées pour créer des projets internationaux et offre des solutions de conception de pointe pour exprimer la façon dont nous vivons aujourd'hui.
- **RoseLee Goldberg (performance et vidéo)**, historienne d'Art, critique, commissaire et auteur d'un ouvrage de référence « Performance Art From Futurism to the Present », publié pour la première fois en 1979, elle est pionnière dans l'étude de l'art de la Performance. Diplômée du Courtauld Institute of Art, elle a été Directeur de la Royal College of Art Gallery à Londres - de 1972 à 1975 - et conservatrice au Kitchen center for Video, Music and Performance de New York à la fin des années 70, où elle a organisé les premières expositions individuelles de Cindy Sherman, Robert Longo, David Salle, Sherri Levine et Laurie Anderson parmi d'autres...  
En 1990, elle organise « Six Evenings of Performance » qui fera partie de la très acclamée exposition « High and Low : Modern Art and Popular Culture » au MOMA de New York. RoseLee Goldberg est à la fois Directeur fondateur et commissaire de PERFORMA, une association interdisciplinaire centrée sur la recherche, le développement et la présentation des performances d'artistes visuels du monde entier. PERFORMA a récemment produit PERFORMA05, la première biennale de performance des nouveaux arts visuels à New York.  
Elle écrit très souvent pour *Artforum* et d'autres magazines, parmi ses livres on peut citer « Live Art Since 1960 » et « Laurie Anderson ». Elle enseigne l'histoire de l'Art à New York University depuis 1987.

- **Thierry Jousse (Cinéma)**, après avoir été rédacteur en chef des Cahiers du cinéma entre 1991 et 1996, et écrit trois ouvrages sur le cinéma entre 1989 et 2003, parmi lesquels une monographie sur *John Cassavetes* (1989) et un recueil de ses textes, *Pendant les travaux le cinéma reste ouvert* (2003), Thierry Jousse réalise trois courts-métrages, *Le Jour de Noël* (1998), *Nom de code : Sacha* (2001), *Julia et les hommes* (2003) et un long-métrage, *Les Invisibles*, sorti en juin 2005. Parallèlement à ces activités cinématographiques, il écrit sur la musique pendant la seconde moitié des années 90 aux *Inrockuptibles*, *Jazz Magazine* et pour le *Dictionnaire du rock* (Collection Bouquins) et a collaboré à de nombreuses émissions de radio sur France Inter (*Le Masque et la plume*), France Musique, et France Culture. Récemment, il a co-dirigé avec Thierry Paquot une encyclopédie, *La Ville au cinéma* qui a paru en octobre 2005. Il est aujourd'hui producteur, avec Laurent Valero, de l'émission hebdomadaire, *Easy Tempo* sur France Musique et prépare un ouvrage sur Wong Kar-wai et écrit un deuxième long-métrage pour le cinéma.

- **Otto et Kirstin Hübner (American Contemporary Art Gallery)  
Consultants Expressionnisme Abstrait**

Créée en 1986 par Otto et Kirstin Hübner, l'American Contemporary Art Gallery est spécialisée dans l'Expressionnisme Abstrait et a participé à de nombreuses expositions en collaboration avec les Musées suivants : Boca Raton Museum of Art Florida, Museo Cantonale d'Arte Lugano, Centro Cultura Gandiani Venice-Mestre, Museo Correr Venice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice, The Museum of Fine Arts Houston, Haus der Kunst Munich, Hypo Kulturstiftung Munich, Kunsthalle Düsseldorf, Mathildenhöhe Darmstadt, Peggy Guggenheim Collection Venice et Schirn Kunsthalle Frankfurt.

En coopération avec les Familles, Fondations et Propriétés, la Galerie a pu produire des expositions personnelles en Allemagne pour les artistes suivants : Sam Francis (en Bavière), Robert Goodnough, Adolph Gottlieb (en Bavière), Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, David Smith et Jack Tworkov.

La American Contemporary Art Gallery a participé à " Action Painting : Arte Americana 1940-1970 : dal Disegno all'Opera," une exposition organisée par la Peggy Guggenheim Collection de Venise et présentée à Modène (novembre 2004 - février 2005) et plus près de nous à l'exposition "The New York School" du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice (décembre 2005 – mai 2006). Par ailleurs, des expositions sont prévues en 2007 pour Adolph Gottlieb et Richard Pousset-Dart.

## SCENOGRAPHIE

---

**Pierluigi Cerri** est diplômé de l'Ecole Polytechnique de Milan. En 1974, il fut l'un des membres fondateurs de la Gregotti Associati. Il a été rédacteur pour les magazines "Casabella" et "Rassegna", et responsable de l'image visuelle de la Kunst-und Ausstellungshalle de Bonn et du Palazzo Grassi à Venise.

Il a imaginé de nombreuses scénographies pour les plus grands musées : Centre Georges Pompidou de Paris, Forte del Belvedere de Florence, Galerie Nationale de Berlin, Musée d'Art Moderne de Paris, Triennale de Milan.

**Alessandro Colombo** est lui aussi diplômé de l'école Polytechnique de Milan, après avoir entrepris des études classiques et musicales. En 1989, il s'associe avec Pierluigi Cerri. En 1991, il gagne le Osaka City Prize, concours organisé par la Japan Design Foundation de Osaka avec le projet « Terre : instruction d'utilisation », qui sera exposé ensuite dans les principaux centres de design dans le monde. En 1995 il s'associe à Gregotti Associati International. Avec Bruno Morassutti, il participe à des concours internationaux d'architecture. Avec Pierluigi Cerri e Risco, ils s'occupent du projet des espaces publics et des structures temporaires de l'Exposition Mondiale de Lisbonne 1998.

En 1999 il intervient auprès de la Fondation Nobel à Stockholm

En 1998, Pierluigi Cerri et Alessandro Colombo créent le **Studio Cerri & Associati** spécialisé dans le secteur de la planification architecturale, de l'industrie, des arts graphiques, décoration d'intérieur et de la construction navale. Les associés du Studio ont réalisé la rénovation du Palazzo Marino à la Scala, le nouveau siège d'E. Biscom à Milan, la Fondation Arnaldo Pomodoro à Milan, le nouveau pavillon de la Foire de Bologne, la restauration du Palazzo Rosso de Gênes et ont participé au groupe qui a gagné le concours organisé pour récupérer et revaloriser la Villa Reale de Monza. Ils ont reçu de nombreux prix comme l'International Super Yacht Design en 1994, le compas d'Or en 1995, 2001 et 2004 et le prix « Award for good industrial design- Gold Product Design » en 2003 décerné par l'Industrie Forum Design de Hanovre.

## SECTION ARCHITECTURE

---

### 1ère partie : L'Impasse

La section intitulée « High Modern New York » propose un bref aperçu de la transformation de l'horizon architectural urbain qui a eu lieu au cours des années 1920 et 1930, période qui a été le témoin de la naissance de la ville comme phénomène international, en partie grâce au développement et à la prolifération rapide des gratte-ciels au cours de ces deux décennies. Cette section présente des dessins extraits du livre de Hugh Ferri publié en 1929, « La Métropole de Demain », qui met l'accent sur l'influence de l'Art Déco sur l'imagination new-yorkaise. Elle présente également la conception de divers ouvrages : le Siège des Nations Unies, le Manufacturer's Trust ( Gordon Bunshaft) ; la Lever House (Bunshaft); le Seagram Building (Mies van der Rohe avec Phillip Johnson); La Tour Pepsi-Cola (Bunshaft); Le Musée Guggenheim (Frank Lloyd Wright); Le Pavillon de la TWA (Eero Saarinen); le Pan Am Building (Walter Gropius, etc.); Le Musée Whitney ( Marcel Breuer); la Tour de CBS (Saarinen); les Kips Bay Apartments ( I.M. Pei); pour n'en citer que quelques-uns.

### 2<sup>ème</sup> partie : Le Rêve Eveillé de la Raison

L'architecture post-moderne sera représentée par l'œuvre de Philip Johnson au cours de cette période, et notamment : AT&T; le Museum of Broadcasting (Musée de la Diffusion); Maiden Lane; 1001 Fifth Avenue; Lipstick Building.

Leur conservation sera illustrée par une « Danse des Fossiles » : des images des grandes tours que l'on voit s'animer dans un cimetière de dessin animé. Le thème du Modernisme en Exile sera représenté par « L'Architecture sur la Plage », 1<sup>ère</sup> Partie : Les résidences de Hampton conçues par Charles Gwathmey et Norman Jaffe, et le Bronx Developmental Center (Centre de rééducation) de Richard Meier. Un second front de mer, inspiré du projet « L'Art sur la Plage » de Creative Time, sera consacré aux projets conceptuels non réalisés de Peter Eisenman; Diller et Scofidio; Tod Williams et Billie Tsien; Michael Kahlil; John Hejduk; Bernard Tschumi; Rem Koolhaas/OMA; Jan Leroy; Lebbeus Woods; Daniel Libeskind; Mark Robbins; James Wines; Alan Wexler, et d'autres...

### 3<sup>ème</sup> Partie : Soutenu par la Demande Populaire.

Dans les années 1970 et 1980, l'architecture a souvent été écartée à New York sur le fondement de la théorie selon laquelle « le public » ne l'aimait pas. Cette théorie reposait sur le fait que le public se sentait impuissant devant la destruction de rue et de quartiers familiers par les projets de réhabilitation urbains de l'après-guerre, et elle a même empêché la réalisation de projets architecturaux à petite échelle. Dans les années 1990, le climat est devenu plus propice à l'architecture. Cette évolution reflétait l'émergence d'un nouveau public sensible aux idées novatrices. Stimulé par une prise de conscience croissante des projets architecturaux à l'étranger, un public local a pu formuler plus précisément ses attentes.

L'exposition présentera des projets réalisés et non réalisés au cours de ces 15 dernières années, et notamment l'Institut Culturel Autrichien (Abraham); la Tour LVMH (Portzamparc); le Musée Américain des Arts Populaires (Williams et Tsien); l'Eglise Presbytérienne de New York (Greg, Garafolo et al.); les hôtels Grand & River (Nouvel); le Bâtiment Scolastique (Rossi); la Seven Stems Tower (Cobb et Nordenson); le Nouveau Musée (Saana); l'Atelier Eyebeam (Diller et Scofidio); Le projet du Centre Lincoln (Diller et Scofidio); High Line (tours conçues par Roy, Portzamparc, et d'autres); les Silver Cup Studios (Rogers); le Siège du New York Times (Piano); le Whitney addition (Koolhaas); La Gare Path (Calatrava); la Tour Résidentielle (Calatrava); le projet Brooklyn Yards (Gehry); l'Immeuble de Bureaux de Barry Diller (Gehry); la Tour Résidentielle (Gehry); et les Tours Perry Street (Richard Meier); La Bibliothèque Publique des Arts Visuels et du Spectacle (Enrique Norton).

## SECTION PHOTO

---

Le thème "**New York, New York**" constitue une énigme en termes de représentation photographique. La ville est par nature une entité visuelle dotée de multiples identités physiques, dont un grand nombre a acquis un statut d'icône. Bien qu'on lui attribue souvent le pouvoir de représenter la « vérité » de son sujet, la photographie peut véhiculer une *multitude* de versions de la réalité qui sont subordonnées à l'œil et à l'esprit derrière l'objectif. Ce serait desservir la photographie et ses praticiens de la Ville de New York de ces quelque cinquante dernières années – et la ville elle-même – que tenter de rendre le sujet « **New York, New York** » dans des termes simplistes et trop stricts.

Au lieu de cela, la section photographique de « **New York, New York** » fera appel aux images à la fois bien connues et extrêmement inattendues pour révéler un peu de l'esprit remarquable de cette ville : sa générosité et sa fluidité intrinsèques ; son engagement culturel, social et politique, son style et ses idiosyncrasies.

Les œuvres de cette exposition reflètent les sensibilités et les préoccupations éclectiques d'un groupe extraordinaire de photographes travaillant dans tous les genres et toutes les approches, des années 1940 à aujourd'hui. Si certaines images laissent deviner ou dépeignent explicitement un bâtiment, un angle de rue, ou une rue instantanément reconnaissable comme pierre de touche physique de la ville, la tâche essentielle des photographes doit être de véhiculer l'essence de l'âme et de l'énergie uniques de New York.

Se réfléchissant vers l'intérieur, cet esprit est capturé dans toutes sortes de paysages urbains et de visages humains, et dans les représentations des sous-cultures galvanisantes de la ville. Rayonnant vers l'extérieur, l'intrépidité et la curiosité singulières des photographes new-yorkais – leur désir de donner la parole aux gens ou aux causes marginalisés, ou d'explorer des cultures étrangères aux leurs – se reflètent dans des œuvres provenant aussi bien de Chine que du Kurdistan ou de l'Inde, ainsi que de lieux plus proches d'eux.

Parmi ces photographes : Richard Avedon, Chuck Close, Gregory Crewdson, Bruce Davidson, Philip Lorca diCorcia, Lee Friedlander, Allen Ginsberg, Nan Goldin, Philippe Halsman, Peter Hujar, William Klein, Barbara Kruger, Helen Levitt, Robert Mapplethorpe, Mary Ellen Mark, Susan Meiselas, Duane Michals, Peter Moore, Sylvia Plachy, Lucas Samaras, Andres Serrano, Laurie Simmons, Cindy Sherman, W. Eugene Smith, Andy Warhol, Weegee, Garry Winogrand, et David Wojnarowicz, pour n'en citer que quelques-uns.

Dans le catalogue d'accompagnement de « **New York, New York** » figureront deux essais. L'historienne de la photographie Bonnie Yochelson discutera de l'infrastructure du monde de la photographie à New York du milieu des années quarante à aujourd'hui, à travers une étude chronologique des photographes présentés dans cette exposition. Yochelson abordera la façon dont les photographes ont travaillé à New York au cours de cette période, l'évolution du statut à la fois de la photographie et de la carrière de photographe, et la manière dont cet environnement changeant se reflète dans leurs œuvres.

Melissa Harris, la conservatrice de la section photographique de « **New York, New York** » discutera de ses propres choix, et plus particulièrement du contexte artistique et social dans son ensemble dans lequel la photographie a évolué au cours de cette période. Elle discutera de la diversité des œuvres et de leur relation avec d'autres supports, pour enfin examiner ce qui donne à un ensemble d'œuvres sa « quintessence new-yorkaise ».

## SECTION PERFORMANCE ET VIDEO

---

Pour la première fois dans une grande exposition consacrée à l'art de l'après-guerre à New York, l'exposition **'NEW YORK, NEW YORK'** montrera l'importance de la Performance et de la Vidéo dans l'évolution de cette période passionnante et marquante de l'histoire de l'art.

Le monde artistique éblouissant qu'était la Ville de New York au cours de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, a été le fruit d'un milieu d'artistes, de réalisateurs, de danseurs, de musiciens, de poètes et d'écrivains qui ont vécu, travaillé et couché ensemble, dans le Downtown, sous la quatorzième rue, dans une partie de Manhattan constituée de Greenwich Village (années 50 et 60), Soho (années 70), l'East Village (années 80) et le Lower East Side (années 90). À l'instar du Paris des années 20, l'élan créatif de ceux qui ont construit ce milieu merveilleux a surgi du fossé séparant les disciplines, l'espace entre les bâtiments, la distance séparant les personnes. Que ce soit John Cage et Merce Cunningham, Yoko Ono et George Macuinus, Robert Rauschenberg et Andy Warhol, Cindy Sherman et Matthew Barney, l'art de cette période extraordinairement riche de l'histoire de l'art, qu'il soit 'statique' ou 'animé', a été le résultat d'une émulation permanente entre des personnalités, des idées et des artistes travaillant ensemble ou côte à côte, dans une grande diversité de disciplines et de supports.

Pour la première fois dans le cadre d'une grande exposition de chefs d'œuvre de peinture et de sculpture, **'NEW YORK, NEW YORK'** montrera l'impact des 'nouveaux supports' dans l'évolution de cette histoire, en intégrant ces matériaux dans l'ensemble de l'exposition. Du Black Mountain College en Caroline du Nord pendant les années 50, qui a accueilli de nombreux membres de l'avant-garde européenne, ou une performance de John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg a créé l'archétype du 'Happening', aux célèbres performances de la Judson Church dans lesquelles figuraient des artistes, danseurs, sculpteurs et compositeurs (Yvonne Rainer, Robert Morris, Meredith Monk ou Bernar Venet par exemple), aux performances estudiantines de Matthew Barney, inspirées par des personnalités telles que Joseph Beuys et Bruce Nauman, aux photographies de Cindy Sherman, qui ont commencé sous la forme de performances privées, l'exposition montrera que l'audace de ces artistes a été autant inspirée par des considérations formelles que par des propositions radicales élaborées au cours des performances. De même, l'avènement du Portopac, la première caméra vidéo grand public, et la capture « instantanée » du temps que la technologie vidéo a démontré, allait à jamais multiplier les matériaux possibles à la disposition des artistes ; elle allait changer leur conception de l'espace d'exposition, et modifier radicalement leur sens de la perception, façonnant ainsi le travail des artistes new-yorkais à partir des années 70.

La section de **'NEW YORK, NEW YORK'** sur la performance et la vidéo présentera pour la première fois, dans une grande exposition de ce genre, les possibilités inédites d'exposition de ce matériau 'éphémère' parmi des objets 'tangibles' et des œuvres d'art. Elle sera organisée et présentée avec l'intention explicite de donner au visiteur un aperçu de l'énergie, de la passion et des expériences qui ont conduit des générations d'artistes à travailler dans ce territoire confiné qu'est Manhattan, à New York, et à préserver ce centre artistique essentiel qu'il est toujours aujourd'hui.

**'NEW YORK, NEW YORK'** (Performance et Vidéo) est organisée par l'historienne de l'art Roselee Goldberg, dont l'ouvrage "La Performance: du Futurisme à nos Jours," publié pour la première fois en anglais en 1979, a initié l'étude de l'art de la performance. Mme Goldberg est l'Administratrice Fondatrice de PERFORMA, une organisation d'arts interdisciplinaires qui a pour objet d'explorer le rôle critique de la performance live dans l'histoire de l'art du 20<sup>ème</sup> siècle, et de produire de nouvelles œuvres pour le 21<sup>ème</sup> siècle.

## SECTION CINEMA

---

Dans l'histoire du cinéma, et notamment depuis la fin de la seconde guerre mondiale, la ville de New York a une présence absolument écrasante. Reconstituée d'abord en studios, puis filmée en décors naturels avant d'être aujourd'hui recréée par les effets numériques, New York est même, sûrement à égalité avec Paris, la ville cinématographique par excellence. Devant l'immensité du corpus, Thierry Jousse a été choisi pour mettre en évidence les formes, les genres et les styles dominants dans toutes les décennies entre les années 1950 et aujourd'hui.

Encore dominées par Hollywood et les films de genre, les années 1950 sont la décennie du film noir (par exemple, *Naked City* de Jules Dassin, *Pick up on South Street* de Samuel Fuller ou *Le Baiser du tueur* de Stanley Kubrick...) et de la comédie musicale (de *Un Jour à New York* de Stanley Donen à *West Side Story* de Robert Wise). Ces deux genres ont mis particulièrement en évidence la ville de New York, filmée de plus en plus en décors naturels mais tout de même très stylisée par la lumière, la musique ou l'action. Les années 1960 voient l'émergence de toute la scène locale du cinéma expérimental (par exemple, Andy Warhol, Jonas Mekas, Michaël Snow) et indépendant (John Cassavetes ou Shirley Clarke). On peut dire qu'il s'agit à la fois de films sur New York et de New York, dans la mesure où les cinéastes concernés vivent et travaillent dans la ville et qu'ils se constituent, jusqu'au début des années 1980 (avec le cinéma de la No Wave dont fait partie le premier film de Jim Jarmusch, *Permanent Vacation...*) en mouvements successifs qui proposent une alternative new yorkaise à la sacro-sainte industrie hollywoodienne basée, comme il se doit, à Los Angeles. Dans les années 1970, émerge une nouvelle génération, connue aujourd'hui sous l'appellation « Nouvel Hollywood », qui, tout en utilisant les acquis du cinéma underground et aussi sous l'influence de la Nouvelle Vague française, se propose de redéfinir les canons des genres et plus particulièrement du film noir urbain ou de la comédie américaine. A travers des figures emblématiques comme Martin Scorsese, Sidney Lumet ou Woody Allen (plus tard, Spike Lee ou Abel Ferrara), New York continue à être incontournable.

La partie cinéma de l'exposition « **New York, New York** » se propose de reprendre ce découpage par décennies à travers une série de coups de projecteurs sous forme de montages d'extraits de films qui mettront en évidence les traits saillants de la représentation de New York pour les époques concernées. Des photographies et documents pourront accompagner ces montages qui n'excluent pas la projection intégrale de films plus courts. Un essai autour des métamorphoses de New York au cinéma, signé par le commissaire invité pour cette partie de l'exposition, Thierry Jousse, sera inclus dans le catalogue général de l'exposition.

**E  
X  
T  
R  
A  
I  
T  
S  
  
D  
E  
S  
  
T  
E  
X  
T  
E  
S  
  
D  
U  
  
C  
A  
T  
A  
L  
O  
G  
U  
E**

## NEW YORK : LA MARQUE ART & COMMUNICATION

Germano Celant

---

En août 1949, pour la revue *Life*, une table ronde réunit à New York, pour aborder et vérifier la signification et la valeur de « l'étrange art d'aujourd'hui » (« the strange art of today »), les personnalités majeures du monde de l'art, des critiques aux directeurs de musée en passant par des conseillers, des rédacteurs de revues, des professeurs de philosophie et des marchands d'art, comme Clement Greenberg, Meyer Schapiro, Aldous Huxley et James Soby.

Le projet est didactique, mais le déploiement informatif et publicitaire vis-à-vis de l'art américain, qui compte parmi ses héros Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ou Robert Motherwell, constitue un exemple précoce de valorisation médiatique de l'art moderne et contemporain. Il s'agit d'un processus de « consécration » et de « spectacularisation » publique de l'avant-garde, qui est ainsi introduite dans le réseau de communication des mass media, de manière à ce qu'elle puisse être consommée au même titre que tout autre produit de luxe. Nous sommes aux premiers stades d'une cohabitation de la quête artistique et de la société de masse, qui aspire à intégrer la subjectivité et la radicalité du moi créatif pour transformer celui-ci en production de valeur culturelle tant qu'économique.

L'art se fait moins collision frontale et alternative – contre-pouvoir et contre-institution, transgression et critique du réel – qu'aspiration à une dialectique intégrative, dans laquelle l'œuvre est absorbée, mâchée et diluée par le biais de l'évanescence fantasmagorique de la reproduction photographique, télévisuelle et filmique, et se perd et se transforme en *fiction*, en images superficielles et faibles. Il pénètre dans des limbes que forment les minces épaisseurs où transitent toutes les images, sur papier glacé ou sur écran, et son non-sens et son inutilité, qui correspondent à son « identité », se transforment en paysage imaginaire, léger et éphémère. Sa fonction corrosive cède la place à une théâtralité du geste de l'artiste, une *performance* où le mouvement devant la caméra ou l'appareil photographique, pour le *Pollock* de Hans Namuth, se traduit par une absence de sens, pour exalter plutôt l'héroïsme de l'artiste maudit, le nouveau Van Gogh. Il s'agit de rendre compréhensible la vision « séparée » de l'artiste, en véhiculant ses valeurs bourgeoises, qui passent de la documentation d'un être qui dans une dimension familière produit des gestes abstraits et informels, le *dripping*, à ce qui est accepté par la haute bourgeoisie, par une Peggy Guggenheim. C'est un jeu rassurant qui glisse sans peine, mais il fait passer l'idée d'un processus créatif et imaginaire qui, n'évoquant plus une plaie contagieuse, fournit un signe et un symbole de statut social, évolué et éclairé. Tout en pénétrant dans le système médiatique, l'art se soumet à un processus de consommation informative : de phénomène unique, il devient information éphémère et temporaire, il est absorbé par la *mode*. La structure créative fonctionne alors de manière rapide et irrégulière, alimentée par le flux et le reflux de la chronique culturelle. Ainsi, la recherche linguistique et esthétique demeure liée à la continuité de l'histoire de l'art, mais elle se laisse contaminer par la fièvre de la nouveauté, la célébration du présent qui annule le passé. La thématique de la distinction et du vécu cède la place au pouvoir de l'évolution de brève durée, où c'est la séduction, la publicité, la communication et le spectaculaire qui importent.

Dans les années 1950, à New York encore, l'explosion de l'imaginaire et de l'artistique, comme symboles qui valorisent tant l'individu que la société, participe de la culturalisation de l'art par le biais des conservateurs, des historiens, des musées, des collectionneurs, de la presse et des galeries, d'Alfred Barr à Harold Rosenberg en passant par Dore Ashton, du Museum of Modern Art au Solomon R. Guggenheim Museum et au Whitney Museum, de Joseph Hirshhorn aux Rockefeller, des revues *Art Digest* à *Art News*, de Martha Jackson à Leo Castelli et Sidney Janis, qui, en installant des liens entre intérêt artistique et connivence économique, ont institué une promotion et une

valorisation de l'objet pictural et sculptural. Leur engagement dans une direction individuelle ou collective a eu pour effet d'assurer une consécration dénuée de toute contamination idéologique et politique.

En suivant et en exaltant la pulsation des explorations et leurs protagonistes, au travers d'expositions comme « New Talent » (1950), « Ninth Street » (1951), « Artists of the New York School » (1957) et « Sixteen Americans » (1959), systématiquement abordées et recensées par la presse, en positif ou en négatif, qu'il s'agisse du *New York Times* ou de *the Nation*, le mécanisme d'acceptation et de valorisation est assimilé. On en vient ainsi à une rationalisation du rapport entre art, information et marché, qui oeuvrent de concert pour lancer des « modes » artistiques, identifiées par des définitions qui deviennent « mythiques » de manière à former une sorte de marque de fabrique esthétique qui promeut un style d'art, d'abord l'*action painting* et l'expressionnisme abstrait, puis, au cours de la décennie suivante, le néodada et le pop art. De 1949 à 1969, cet univers qui aspire à bâtir un monopole de l'art se stabilise et évolue, pour développer les contacts et les informations, dans la partie chic – *uptown* – de Manhattan, entre la 52ème et la 77ème rue, où voisinent les rédactions des magazines et des quotidiens, les bureaux des mécènes et des collectionneurs, les musées et les galeries, alors que les artistes vivent *downtown*, dans un quartier moins huppé.

Une distance qui, avec le temps, se fait problématique et pousse le système artistique, vers 1970, à faire cohabiter dans un seul quartier, celui de SoHo, la production, l'exposition et la promotion des objets d'art. L'espace new-yorkais devient la « maison mère » du trafic économique et culturel de l'art, le lieu où se déterminent tous les courants et tous les échanges dans le monde de la sculpture, de la peinture, de la photographie et de la vidéo.

Avec une infrastructure capable de propulser, sur les millions de visiteurs et de touristes qui descendent chaque année de Times Square à West Broadway, près de 2800 expositions individuelles ou collectives, et de facturer, par les ventes et les activités dérivées, plus de six milliards de dollars, cet agglomérat artistique a dépassé l'impact institutionnel des musées, incapables de suivre un rythme aussi frénétique en matière de présentation d'artistes et de mouvements, et a transformé les considérations critiques et historiques – sans parler des considérations économiques – du travail des artistes et du comportement des collectionneurs au point de bouleverser et de redessiner l'univers de l'art tout entier.

Le transfert à SoHo intervient justement au moment où l'art adopte une dimension hypertrophique, où l'exploration s'étend au territoire de la publicité et de la bande dessinée, du produit de consommation et de l'icône cinématographique, de Rosenquist à Lichtenstein, Oldenburg et Warhol, faisant coïncider communication médiatique et langage visuel, ou bien adoptant une dimension monumentale, de Judd à Flavin, Morris et Andre, où l'essentiel réside dans le rapport entre l'objet et l'espace, rapport qui ne peut s'exprimer ailleurs que dans les grands lofts et les édifices industriels dans lesquels s'installent les galeries comme le *420 West Broadway* où convergent, en 1971, les principaux marchands du pop art et de l'art minimal Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Andre Emmerich et John Weber.

En faisant coïncider les territoires, celui de la production artistique et celui de la diffusion et de la commercialisation de celle-ci, l'orientation de l'art enregistre une involution définitive ; il se pose alors en zone de consommation, une « galerie marchande » culturelle, qui est rapidement enrichie par l'ouverture de boutiques et de négoce de luxe, où les hiérarchies et les signes du pouvoir reposent sur l'appartenance à une « écurie » marchande qui, grâce à ses ramifications sociales, journalistiques, institutionnelles et commerciales, est à même de garantir une couverture médiatique sur tous les fronts, de l'économie à la mode. C'est derrière les « remparts » de SoHo que se tient l'état-major des opérations d'information et de communication concernant la consécration d'un produit plutôt que d'un autre, valorisation qui passe par l'influence des mass media et de la politique, plonge ses racines dans la récompense de Rauschenberg, à la Biennale de Venise de 1964, pour arriver à l'auto marchandisation et l'auto consécration d'Andy Warhol, qui déclenche le premier le processus de coïncidence entre art et économie, et en fait une industrie, *The Factory*, véritable outil de production de la

marque « Warhol ». Avec une production qui s'étend de la peinture au cinéma en passant par la musique, la mode, le journalisme, la cuisine, ou encore la frivolité de l'être et l'enregistrement de la vie des stars, des prostituées, des aristocrates, des travestis, des acteurs et des chanteurs, Warhol acquiert une valeur qui exalte la force de l'artiste comme dominateur et producteur d'images.

Dans les années 1980, après dix années de contraintes philosophiques et contextuelles, du conceptual art au land art, qui avec leur rage iconoclaste avaient conduit à une « dissolution » de l'objet et du produit en faveur d'une philosophie et d'une expérience sensorielle de l'art, avec des résultats négatifs pour la commercialisation de celui-ci, la vague de retour de la peinture néo-expressionniste et néoréaliste, fermée sur elle-même et sur la tradition du figuratif, le marché retrouve son souffle. S'affirme alors une orientation qui, exposant ses motivations intimes et personnelles redevient, à travers un style de peinture séduisant, plaisante et compréhensible, loin de toute élucubration mentale et théorique.

Les conséquences se manifestent sous forme d'une perte de la « mission » philosophique et critique de l'art, sur lequel s'est fondé tout le projet moderniste, en faveur d'une exaltation romantique de la créativité et de la personnalité individuelle. Parallèlement à la pensée « artistique » s'affirment le visible et l'iconique qui ne sont cependant pas exaltés pour leur altérité mais pour leur abord agréable et facile. Quelque chose d'irrationnelle, mais qui reste dans le droit fil de la tradition picturale classique et historique, c'est-à-dire qui peut être accepté par un grand public qui n'est pas rompu à une lecture « scientifique » de l'art.

Le retour à la commercialisation va de pair avec une exaltation spectaculaire du héros artiste et avec une augmentation vertigineuse des cours des œuvres, autour desquelles prolifère également un marché international. Les investissements et les collections augmentent, et la consécration culturelle suit le rythme de la valorisation économique. La mode de la peinture crée des « idoles » qui revendiquent et proposent à nouveau le portrait de figures mythiques de l'art, de Picasso à Dalí, tandis que commencent les salles des ventes commencent à envahir la scène de l'information et de la promotion ; ces salles, comme Christie ou Sotheby's, possèdent des succursales dans toute la planète, et les périodiques, du *New York Times* à *Interview*, en passant par *Village Voice* et *Vogue*, leur consacrent des pages et des reportages. L'hypothèse warholienne des quinze secondes de célébrité s'avère, et les photographies des cocktails et des inaugurations, de SoHo à TriBeCa, de l'*East Side* à SoHo, se multiplient. Parfois, le *Time* et le *New York Times Weekley* consacrent leur couverture aux anciennes et nouvelles étoiles – Rauschenberg, Johns, Haring et Rothenberg.

C'est à ce moment que la vision négative de l'artiste sous les traits de l'être indigne, voué à l'oisiveté et à l'inutile, antagoniste de la production, des affaires et du commerce, cède la place au professionnel, engagé dans un travail certes intellectuel, mais largement rémunérateur.

À la prolifération de galeries du début des années 1980 s'oppose alors les vellétés d'une génération d'artistes qui, de Peter Halley à Haim Steinbach, cherche, avec la création d'espaces alternatifs, de *Natures Mortes* à *Pat Hearn*, à déplacer le cœur de SoHo vers le *Lower East Side*, un quartier pratiquement inhabitable envahi par les dealers. Toutefois, le projet d'occupation des boutiques et des ateliers, dont les prix de location sont plus abordables, par des artistes qui pourraient y vivre tout en vendant directement leurs œuvres, échoue. À la même époque, à SoHo, le mètre carré atteint des prix vertigineux en raison de l'invasion des boutiques de mode et de décoration qui occupent les lieux que les galeristes n'ont pas eu la prudence d'acheter. Il en résulte une prise de conscience de la précarité de la condition des lieux commerciaux – les galeries – qui sont devenus des espaces lucratifs où les outsiders et les marginaux de la société – bref les artistes – trouvent fortune et gloire, et reconnaissance. À Chelsea, quartier *midtown* découvert dans les années 1980 par la Dia Foundation et par The Kitchen, et où les immeubles, les garages et les lofts se vendent encore à des prix raisonnables, apparaissent des espaces d'exposition monumentaux. C'est la propriété qui qualifie le système, le stabilise et le sécurise, tout en offrant une définition spatiale spectaculaire, de Paula Cooper à Larry

Gagosian, afin que les artistes puissent exprimer leur exploration au maximum de la condition architectonique.

L'avènement d'un nouveau « quartier » de l'art est précédé par les signes précurseurs d'une valorisation économique de l'art au titre d'investissement mondial. En 1990, à New York, le *Portrait du Docteur Gachet*, de Vincent van Gogh, atteint aux enchères la somme de 825 millions de dollars, et le *Moulin de la Galette* de Renoir 781 millions, ce qui provoque une augmentation spectaculaire des prix sur le marché des œuvres contemporaines, avec, par exemple, Cy Newhouse qui dépense six millions de dollars pour un Warhol, puis trois millions pour un Basquiat. Les échanges de l'ordre de milliards de dollars en une seule séance trouvent un écho immédiat en Europe dans la mise aux enchères d'une portion non négligeable de la collection de Charles Saatchi, magnat de la publicité et défenseur de la valorisation et de la consécration médiatique de la Young British Art, de Damien Hirst à Marc Quinn. La nouvelle de telles évaluations soulève une vague médiatique internationale qui s'exprime sur toutes les télévisions et les organes de presse, de l'Europe au Japon, informant les investisseurs et les banquier que l'art fait désormais, et de manière définitive, partie de l'économie. Ainsi, les médias qui s'exprimaient sur *Artforum* ou *Art in America* avec la diffusion d'idées et d'images affichent désormais les valeurs marchandes, donnant à l'objet d'art, de quelque langage qu'il soit, art ou design, une dimension « spéculative ».

Le mythe de l'évaluation économique s'imbrique avec le mythe de l'artiste-héros. Tous deux deviennent prévisibles, et leurs produits se pressent dans le théâtre et dans le labyrinthe des médias ; la vie de leurs protagonistes inspire des sujets de films – comme *Basquiat* de Julian Schanbel ou *Pollock* de et avec Ed Harris. Il est également important de souligner que le système de sanctification de l'artiste ne passe pas seulement par son exaltation économique, mais aussi par sa valeur en termes de scandale, parvenant ainsi à stabiliser l'effet « Van Gogh » du peintre maudit, mais de valeur stratosphérique. La diatribe des nus produits par Robert Mapplethorpe et ses discussions sur la politique culturelle américaine constituent l'indice d'une dialectique entre les conservateurs, qui proposent une censure de l'image, et la société libre dont l'intention était de s'intéresser à « tout » le visible, sans discrimination de sexe ou de genre. Toutefois, la conséquence de cette controverse correspond à une autre « spectacularisation » de l'art, qui a l'intention de continuer à évoquer les problèmes sociaux, depuis l'épidémie de Sida à la question afro-américaine en passant par le sexe et les minorités ethniques, mais il est inévitablement bridé par la frénétique urgence des *news* qui investissent tant les déclarations radicales que les idoles artistiques, à signification économique élevée.

Ainsi, à partir de 1990, le New York qui fut le centre de l'action painting, du pop art, du minimal art, du cinéma underground, de l'happening et de la new modern dance, du conceptual art, du neo pattern, du badpainting et du neogeo, mouvements et groupes de tendance qui sous-entendent une langue spécifique et particulière, se réduit lentement à une cité d'« individualités » : Jeff Koons, Tom Friedman, Tom Sachs, Cindy Sherman, Richard Prince, Matthew Barney, Kara Walker ou encore Gregory Crewdson, mais sans définir et représenter une idée ou une théorie, que ce soit picturale ou sculpturale, photographique ou télévisuelle, performative ou créative. Une exaltation du monologue, qui mise sur la « personnalité », libre de toute « définition » si ce n'est celle de son pouvoir imaginaire du singulier et du solitaire. Créature damnée ou angélique, l'artiste se pose en « producteur » d'objets ou de visions qui servent un système de « valorisation » répétitif et constant, depuis les médias à la galerie en passant par la salle des ventes qui ne communique plus un « prix d'évaluation critique » mais seulement l'affirmation de l'existence d'une idole datée et signée, à consommer. La rage iconoclaste est totalement réduite à zéro, sans les règles et l'anarchie de la recherche artistique, et l'affirmation d'une entité réfléchie sur elle-même et sur ses véhicules informatifs – y compris les « foires » d'art qui, de Bâle à New York et Miami, se posent en « miroir » des valeurs et des lieux de collectionnisme frénétique – où l'on ne crée plus de « réalité » alternative ou de débat sur le présent, mais simplement des « marchandises ». Si c'est là le spectacle informatif qui existe aux ordres des médias, autant qu'à la consommation du public, qu'il soit visiteur ou collectionneur, on comprend pourquoi c'est encore de New York que part le projet d'une « constellation » de musées liée à une marque, comme le

Solomon R. Guggenheim Museum. Il s'agit d'une évolution de l'institution dont la première mission consistait en la diffusion de l'art moderne, à partir de l'art abstrait, depuis Klee et Kandinsky, qui sous la poussée d'une mondialisation économique tente d'élargir sa « fonction » informative et patrimoniale, si l'on considère qu'elle en possède déjà une, en Europe – avec Venise, ouvrant aussi très pragmatiquement d'autres succursales dans le monde, de l'Europe à l'Asie. Ce nouvel exemple de « capitalisme culturel » (Rifkin) voit l'entrée dans la sphère de l'économie de marché de territoires sociaux qui en étaient exclus, comme l'art, l'architecture, le design, l'éducation, l'information...

Le musée se métamorphose en producteur de signes macroscopiques, comme le musée Guggenheim de Bilbao, dessiné par Frank O. Gehry, qui, en 1997, marque le terme d'un siècle d'architecture « fonctionnelle » en faveur d'une « architecture » artistique, mais surtout détermine définitivement l'intégration entre art, musée et économie, tourisme et immobilier (« real estate »). Là, la marque est instrument de persuasion par excellence et les biens de consommation sont ceux de l'histoire du moderne au contemporain – il importe donc moins de faire connaître le produit individuel, comme le font les galeries et les salles des ventes, qui parviennent entre l'Europe et l'Amérique à réaliser un chiffre de ventes de plusieurs milliards de dollars pour l'an 2000, soit cent fois plus que le montant atteint à l'époque de SoHo, en 1970, que l'ensemble du système, qui est instrument d'attraction de masse outre que de persuasion culturelle. Et si les outils de promotion traditionnels de l'art, à savoir la reproduction ou l'exposition, la valeur des enchères ou la couverture de la revue évoluent encore dans le domaine de la « publicité » centrée sur l'individualité, la naissance d'une chaîne de musées Guggenheim, qui sera suivie par celle du Museum of Modern Art de New York et de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, fournit à l'art une position auto référentielle, qui fait sa propre réclame et possède ses propres mécanismes de communication – qu'importe l'objet d'art concerné, il peut être ancien ou moderne, artisanal ou industriel, artistique ou architectonique.

Avec la création d'un tel kaléidoscope d'instruments de diffusion et de persuasion de la valeur culturelle et marchande de l'art, qui vont des mass media aux salles des ventes en passant par les musées, le puissant *network* de l'art tend à abattre toutes les éventuelles inhibitions psychologiques concernant sa consommation et son acquisition, dans tous les pays à économie développée de la planète, de la Chine à l'Amérique latine en passant par la Russie et les Indes. L'ultime contribution vient de la diffusion par Internet qui permet de visualiser les images en temps réel, avec une mise en circuit des « idoles » qui, simulés, perdent leur poids physique, s'allègent, se désincarnent, à travers un processus qui risque de mettre en péril la centralité de New York qui, pour conserver sa place centrale, a besoin de demeurer une entité physique et définie, et non un territoire indéfini et virtuel, quand bien même la virtualité serait gérée dans ses bureaux économiques et culturels. On pourrait alors conclure en affirmant que « New York » est devenue une marque qui s'est symboliquement appropriée tous les produits de l'imaginaire visuel existants. Elle donne vie à la reconnaissance, via les musées ou les galeries, les historiens et les experts, les salles des ventes et les institutions, de produits qui tendent à devenir un langage universel, disponibles et consommables dans n'importe quel domaine de l'économie et de la circulation des biens culturels. La ville est le symbole, homogénéisé dans le langage international commun de toutes les marques, d'un centre qui existe par la circulation des idées et des images autant que par la densité des échanges et des transformations transnationales, auquel ont accès, selon diverses possibilités, tous les consommateurs d'art ou non : une marque art et culture (« art and cultural brand »).

# PEINTURE ET SCULPTURE DE 1945 A NOS JOURS

Lisa Dennison

---

« Si je réussis à New York, je réussirai partout  
Tout dépend de toi, New York New York »  
(*New York New York*)

Même hors contexte, la chanson phare du film éponyme, rendue légendaire par Liza Minelli et Frank Sinatra, explique l'attrait de la ville aux yeux de générations d'artistes. Pour eux, « the city that never sleeps [la ville qui ne dort jamais] » demeure l'une des plus exaltantes métropoles au monde.

Après la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis deviennent une grande puissance et New York, qui supplante Paris comme capitale des arts, va dominer pendant vingt ans la scène occidentale. Malgré l'internationalisme régnant dans l'art contemporain à la fin des années 1970, la ville reste un laboratoire où se déroulent certaines des recherches les plus passionnantes.

Couvrant des années 1945 à nos jours, cette exposition réunit la peinture, l'architecture, la photographie, la vidéo, la performance et le cinéma dans un seul regard sur une époque trépidante. L'après-guerre a été une période complexe du point de vue social et politique.

La plupart des textes qui suivent en restituent les réalités dans leur interaction avec la création artistique.

L'exposition se penche d'abord sur le début des années quarante, lorsque les artistes de l'École de New York redéfinissent le destin de l'art américain. Influencé par les surréalistes immigrés dès 1940, l'expressionnisme abstrait devient le premier courant important de la peinture américaine à puiser dans les styles venus d'Europe tout en s'en libérant.

Ainsi Arshile Gorky assimile-t-il les leçons d'un surréalisme revu par Joan Miró et Pablo Picasso dans un langage personnel où des formes libres, organiques et naturelles, flottent sur des arrière-plans imprécis.

L'École de New York, dans ses divers styles, se caractérise par un travail gestuel, qui transforme la toile en lieu de représentation des rouages de l'inconscient de l'artiste, et par une démarche chromatique, où les vastes aplats de couleur pure et les grands formats donnent le sens du transcendant, du spirituel et de l'infini. Les représentants de ce mouvement étant farouchement individualistes, leur expression artistique l'est tout autant. Entre la vigueur du coup de pinceau et de l'application de la peinture chez Jackson Pollock, Willem de Kooning et Franz Kline d'une part et, de l'autre, les abstractions de couleurs chez Ad Reinhardt, Barnett Newman, Mark Rothko et Clyfford Still, la première génération de l'École de New York a défini l'avant-garde artistique.

Le plus grand sculpteur américain de l'époque, David Smith, emprunte aux traditions de la sculpture surréaliste et du dessin cubiste dans l'espace, qu'on trouve chez Pablo Picasso, Alberto Giacometti et Julio Gonzalez, pour formuler un genre de sculpture abstraite caractérisée par des matériaux industriels et l'intégration à un espace ouvert. C'est alors qu'émerge la deuxième génération de l'École de New York, représentée aussi par des femmes comme Lee Krasner, Joan Mitchell et Helen Frankenthaler. Frankenthaler et les autres praticiens du Color Field Painting ou « champ coloré » appliquent la couleur sur la toile non traitée, offrant un idéal du plan pictural vraiment plat et vidant l'expressionnisme abstrait de tout contenu mythique ou émotionnel. Frank Stella et Ellsworth Kelly pratiquent une variante plus anguleuse de l'abstraction géométrique. Stella donne à ses toiles de grandes formes géométriques avant de les recouvrir de bandes de couleurs vives, unies et parfois fluorescentes, créant une harmonie entre l'abstraction et les motifs décoratifs. Quant à Alex Katz, il incarne la variante figurative avec des personnages schématisés, sans relief, dans un espace sans profondeur.

L'art américain a alors le vent en poupe, ce que le public européen peut constater *de visu* à la Biennale de Venise ou à Documenta et grâce à des expositions itinérantes, notamment celles organisées par le Museum of Modern Art. Huit capitales européennes reçoivent en 1958 et 1959 la plus marquante d'entre elles, « The New American Painting ». Pollock, De Kooning et Robert Motherwell en font partie. Parallèlement, des Européens commencent à collectionner l'art américain d'avant-garde. Le comte Giuseppe Panza di Biumo rassemble ainsi une extraordinaire collection d'expressionnistes abstraits et de minimalistes – du reste, certaines des œuvres de cette exposition lui appartiennent ; Peter Ludwig possède également une collection unique de pop art américain, qui fait la fierté du Ludwig Museum de Cologne.

Le terme « néo-dada » s'applique à une variété d'œuvres et de mouvements artistiques, dont les *combine paintings* et les *assemblages* de Robert Rauschenberg et Jasper Johns, ainsi que les *happenings*, l'Assemblage et Fluxus. Toutes ces formes se distinguent par une mouture revisitée des principes de dada et plus précisément l'ironie, le rejet de l'esthétique traditionnelle et l'utilisation d'objets trouvés comme instruments de critique sociale.

Les *happenings* sont des événements librement structurés, de nature théâtrale, qui se produisent [*happen*] dans des lieux publics. Caractérisés par la spontanéité et l'improvisation et encourageant la participation du public, ils relèvent de la tentative par les artistes d'établir des ponts entre l'art et la vie. De nombreux plasticiens s'engagent dans les premiers happenings, dont Red Grooms, Claes Oldenburg, Jim Dine et Rauschenberg.

Fluxus explore les liens existant entre les arts plastiques, la poésie, la musique, la danse, le théâtre et des formes plus radicales de représentation, souvent dans le cadre d'un militantisme social et politique. L'artiste Fluxus Nam June Paik, coréen d'origine, formé à la musique d'avant-garde et pionnier dans le domaine de la vidéo, signe des sculptures éclectiques qui marient la technologie et l'art.

Dans l'assemblage, les artistes introduisent dans leurs peintures et leurs sculptures des objets trouvés ou récupérés dans les poubelles et des matériaux mis au rebut. En soudant des sculptures à partir de morceaux de carrosseries accidentées, John Chamberlain transpose l'expressionnisme abstrait en trois dimensions. La dimension architecturale et la dynamique spatiale des sculptures monumentales en poutrelles industrielles de Marc di Suvero traitent également de la dimension héroïque de la peinture expressionniste abstraite.

Louise Nevelson construit des pièces en morceaux de bois qu'elle place dans des boîtes ouvertes et empilées pour créer des environnements évocateurs, peints en noir ou blanc mats. Dans chacun de ces cas, les œuvres transcendent les matériaux ordinaires qui les composent.

Rauschenberg crée ses *combine paintings* par des collages d'éléments sur leur support : par exemple, *Dylaby II* se compose d'une vieille bâche, d'une planche à roulettes et d'une enseigne publicitaire rouillée de Coca-Cola. Quant à Jasper Johns, en choisissant des sujets génériques familiers et indéformables – lettres, chiffres, cibles, drapeaux et cartes – et en les reproduisant par des accumulations de peinture ou des surfaces richement travaillées, il explore, dans la lignée de Duchamp, le paradoxe existant entre un objet et sa représentation.

Dans les années soixante, le pop art se tourne vers la culture populaire, dont il épouse le matérialisme. Poussant plus loin que Jasper Johns et Robert Rauschenberg et poursuivant leur effort de rapprocher l'art et la vie, les artistes pop s'inspirent de la publicité, des bandes dessinées, de la télévision, du cinéma et des panneaux d'affichage. Présentées avec humour, esprit et ironie, ces images peuvent être considérées à la fois comme une célébration et comme une critique de la culture populaire. Le mouvement comprend notamment Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselman, George Segal, Richard Artschwager, ainsi que Red Grooms, Jim Dine et Claes Oldenburg. Formes humaines moulées en plâtre blanc, les sculptures figuratives de Segal se font spectrales et anonymes. Elles donnent une impression d'isolement et de solitude dans leur cadre précisément agencé. Red Grooms, en revanche, provoque l'hilarité avec une installation, *Ruckus Manhattan*, version personnelle de monuments

emblématiques de New York, dont le pont de Brooklyn et la statue de la Liberté, transformés en caricatures aux couleurs criardes. Jim Dine fixe sur ses toiles des pelles, des scies, des marteaux, autant d'objets familiers en vente dans la quincaillerie de ses parents. Modifiant le format et la matière d'objets ordinaires, Oldenburg en perturbe la nature, comme on peut le voir dans cette exposition avec la colossale prise suspendue et la glace à l'eau de près de quatre mètres de haut. Wesselman s'intéresse aussi à la nourriture, avec des natures mortes en techniques mixtes comprenant par exemple une dinde en plastique provenant d'un supermarché en miniature. Il décline aussi le thème du *Grand nu américain*, imprégné à la fois d'érotisme et de froideur distante.

James Rosenquist, qui applique des talents d'ancien affichiste à des toiles aussi grandes que certaines œuvres de Wesselman, offre un kaléidoscope d'images issues de la politique et de la publicité. Quant à Roy Lichtenstein, non seulement il s'approprie des images de la culture populaire, mais il en imite les techniques de reprographie : il adopte les points du procédé Benday, utilisé pour les illustrations des journaux, afin de donner l'apparence de la reproduction mécanique. Dans *Little Aloha* ou *Large Spool*, il procède simultanément au grossissement et à la simplification d'un détail et nous force ainsi à voir différemment des images familières. Andy Warhol a également recours à la sérigraphie pour éliminer la patte de l'artiste et distancer encore l'image connue. Comme beaucoup d'Américains, il voue un culte aux vedettes de cinéma, en particulier à Marilyn Monroe, dont il fait dans ses peintures une icône de séduction incarnée – une déesse sexuelle contemporaine déclinée en une palette changeante de couleurs vives. Sa version de la statue de la Liberté renvoie aux conventions de la photo de célébrités en recadrant en gros plan la tête de la statue. Pourtant rien n'est sacré dans l'univers de Warhol – et il applique en surimpression sur l'image en apparence intacte un imprimé camouflage.

Dans la ligne du pop art et de l'engouement pour la photographie, un autre courant des années 1960 et 1970, le photoréalisme, met l'accent sur la représentation précise à la limite de l'hyperréalisme. Ainsi Chuck Close travaille-t-il à partir de photographies, qu'il transforme en portraits de trois mètres de haut en quadrillant l'original pour agrandir les détails du visage. Lorsque l'on s'en approche, l'image se dissout en taches abstraites. Duane Hanson crée des sculptures étonnamment réalistes dans leur représentation de l'Américain moyen – ménagères, touristes, clients de magasins – par un procédé complexe de moulage en résine de fibre de verre qui produit des figures proches des effigies de cire de Madame Tussaud. Richard Estes restitue le paysage urbain dans des œuvres peintes avec une précision extrême du détail. Il élimine délibérément l'élément humain pour se concentrer sur les déformations spatiales produites par les reflets dans les vitrines de magasins ou les chromes rutilants d'un comptoir de restaurant, de l'aile d'une voiture ou d'une cabine téléphonique.

En réaction aux excès formels de l'expressionnisme abstrait et à la subjectivité du pop art, le minimalisme correspond à un genre de peinture ou de sculpture réalisé avec une extrême économie de moyens et dénué de toute dimension métaphorique. Les formes se réduisent à l'essentiel de l'abstraction géométrique. Les systèmes répétitif et sériel, les matériaux industriels ou commerciaux et les surfaces neutres caractérisent ce mouvement représenté par Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold et Sol Lewitt. Qu'elles soient posées directement sur le sol ou fixées au mur dans des empilements, les « boîtes » en métal ou en Plexiglas de Judd rentrent dans un système qui intègre dans l'ensemble de l'œuvre les espaces entre ses éléments distincts. Carl Andre encourage le visiteur à marcher sur les plaques métalliques disposées sur le sol ; cela permet d'établir avec l'œuvre un contact essentiel au concept de « sculpture-espace » formulé par l'artiste. Cherchant à engager directement l'œuvre dans son environnement concret, Sol Lewitt fait littéralement entrer le mur dans ses dessins muraux. Ses *Open Cubes* suivent des formules mathématiques et logiques. Comme souvent dans l'art minimaliste, la base phénoménologique de l'expérience du spectateur est essentielle à la compréhension de l'œuvre.

Dan Flavin travaille la lumière ; ses sculptures en appareils électriques et tubes fluorescents, en vente dans le commerce, définissent des architectures nées de la fusion de la lumière et de la couleur. Ses « *Monuments* » for V. Tatlin rendent hommage aux idéaux du célèbre constructiviste russe. Les peintres minimalistes se débarrassent aussi

de tout illusionnisme, en s'attachant aux propriétés fondamentales des matériaux employés. Robert Ryman, par exemple, ne se sert que de peinture blanche pour mettre en relief les autres éléments du tableau, à savoir la facture et le support. Mangold met en valeur la relation entre la géométrie interne et la forme externe de ses toiles. À la neutralité froide de ses contemporains, Marden préfère un style d'abstraction plus évocateur qui tire ses effets de la couleur et de surfaces recouvertes d'encaustique épaisse. Les monochromes de Martin sont basés sur la grille, sans suivre pour autant des systèmes mathématiques. Meticuleusement réalisés à la main, ils irradient une qualité organique et ressemblent souvent à des tissages.

Ellsworth Kelly, qu'on associe parfois au minimalisme, réalise des versions abstraites de formes observées dans la réalité.

Les post-minimalistes comme Richard Serra, Bruce Nauman, Robert Morris et Walter de Maria réagissent au minimalisme et rejettent le statut de l'unicité de l'objet d'art. Ils privilégient le processus de fabrication en utilisant des matériaux peu orthodoxes – latex, plomb fondu, néon, miroir, mousse et feutre. Robert Morris livre son approche esthétique en 1968 dans un essai intitulé « Anti-Forme ». Qu'elles soient fixées à un mur ou éparpillées sur le sol, ses sculptures en feutre s'agencent en fonction de la pesanteur, du hasard et de l'indéterminé. Celles de Richard Serra consistent en feuilles d'acier ou de plomb posées en équilibre les unes sur les autres ou se soutenant réciproquement ; il en émane une impression de menace et de danger. Elles ne tiennent que grâce à la pesanteur. Les sculptures en formica d'Artschwager adoptent la forme des meubles. L'écriture allongée de Nauman, reproduite en tubes de néon, propose une méditation sur l'identité, la visibilité et la lisibilité.

Un autre courant, l'art conceptuel, représenté par Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Vito Acconci et Walter de Maria, privilégie l'idée ou le concept de l'œuvre, rejetant la notion d'originalité et l'objet d'art traditionnel comme une fin en soi. Le texte et le langage interviennent pour fouiller la signification d'une œuvre et les fonctions de l'art en tant que partie intégrante d'un système social. Les « œuvres-définitions » de Kosuth juxtaposent la définition d'un objet tirée du dictionnaire et l'objet lui-même. Lawrence Weiner travaille sur le langage. Il compose des œuvres comprenant des textes et des matériaux auxquels ceux-ci se réfèrent. Sa conception de l'art ne nécessite pas que l'œuvre soit construite et c'est au spectateur de prendre en charge sa « réalisation ». Avec *Voice of America*, une de ses installations majeures, Vito Acconci traite de l'emplacement spécifique prévu pour une œuvre, et des spectateurs qui en font partie. Selon ses propres mots, il essaie de transformer « l'espace » en « lieu » [*space into place*].

Le land art (ou earthworks) met aussi en question le pouvoir de l'institution et la notion d'art comme produit de consommation. L'art conceptuel et le land art incorporent souvent des photos, des vidéos, des instructions ou des cartes. Les « non-sites » de Robert Smithson mêlent à des sculptures en verre et en miroirs des spécimens de matières organiques provenant de lieux naturels. Les principes du performance art, du body art et de la vidéo, autres formes de l'art conceptuel, sont traités ailleurs dans ce catalogue.

Même si elles passent au second plan, la peinture et la sculpture traditionnelles, souvent figuratives et imprégnées de contenu psychologique, ne s'essouffent pas dans les années 1970. On adopte du reste le terme de « pluralisme » pour décrire leurs diverses tendances de cette époque. Philip Guston, qui traverse dans les années 1950 une période abstraite, caractérisée par des coups de pinceau de couleurs lumineuses s'amoncelant autour du centre de la toile, revient à la figuration à la fin des années 1960 avec des œuvres caractérisées par des images satiriques, dans le style des dessins humoristiques. Dans des peintures proches des graffiti, Cy Twombly introduit des allusions à la mythologie et à la littérature classique. Susan Rothenberg participe en 1978 à une importante exposition du Whitney, « New Image Painting ». À la manière des peintures rupestres du Paléolithique, ses toiles où figurent des chevaux et des parties du corps oscillent entre l'abstraction et la figuration.

Joel Shapiro rend abstraites des formes de maison, d'échelle et de silhouettes et démontre que l'échelle et la taille sont deux concepts différents.

Le pluralisme de la décennie se manifeste aussi dans l'importance nouvelle accordée à la photographie. S'éloignant de la fonction documentaire qu'elle a dans l'art conceptuel, celle-ci devient une discipline en soi, à la fois pour les photographes d'art et pour les artistes qui s'en servent pour créer. Richard Prince et Cindy Sherman l'utilisent justement pour critiquer la représentation photographique. Richard Prince emprunte à la publicité des images de la culture américaine de consommation qu'il re-photographie ; on retiendra en particulier le « cow-boy Marlboro ». Quant à Cindy Sherman, elle explore les stéréotypes de la représentation féminine en utilisant sa propre image ; elle se déguise en héroïne de film de série B ou pose pour un portrait de personnage au sexe ambigu. Barbara Kruger superpose des textes concis (« J'achète, donc je suis ») à des photos extraites des médias pour souligner l'action de ces derniers dans le renforcement des stéréotypes féminins et des différences entre les genres. Robert Longo traite aussi des stéréotypes et de leur pouvoir d'aliénation dans notre société. Ses dessins géants, qui reproduisent des photos de silhouettes contorsionnées, sont des portraits tant physiques que psychologiques.

Les différentes démarches artistiques apparues à la fin des années 1970 sonnent le glas de l'utopie moderniste et de ses principes d'innovation, d'authenticité et d'expression personnelle. Les pratiques « postmodernes » des années 1980 remettent ces valeurs en question par l'appropriation, les actions performatives et le défi aux effets du mercantilisme sur le monde de l'art. Au sein du débat critique sur la validité de la peinture et le statut de l'idéologie moderniste, de nouvelles tendances émergent, notamment la renaissance d'un expressionnisme à l'échelle héroïque, dans une tentative de contrecarrer la dévaluation de la peinture opérée par les minimalistes et les conceptuels. Le néo-expressionnisme se situe ainsi dans la ligne de l'expressionnisme allemand ; en fait, au début des années 1980, les premiers créateurs italiens et allemands exploitant cette veine font leur apparition. L'afflux d'art venu d'Europe durant cette décennie fait d'ailleurs comprendre aux Américains que l'avant-garde artistique n'est plus leur domaine réservé. Les toiles figuratives de Julian Schnabel, à base de vaisselle brisée ou peintes sur le velours, la toile goudronnée ou les rideaux de scène, rappellent la monumentalité et la confiance agressive de l'expressionnisme abstrait, tout en puisant leurs thèmes dans l'histoire et dans la culture contemporaine.

Les peintures figuratives d'Eric Fischl soulignent les tensions psychologiques des banlieues résidentielles dans des images chargées d'érotisme saisissant des adultes et des adolescents dans un moment d'intensité immense. En parsemant ses toiles d'appropriations souvent empruntées à l'histoire de l'art, dans une juxtaposition illogique avec des images originales, David Salle laisse au visiteur le soin de déchiffrer le sens de ces narrations parallèles.

Une autre sorte d'expressivité figurative imprégnée d'une nouvelle esthétique venue de la rue se signale bientôt chez Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, transfuges du graffiti art, ainsi dénommé depuis l'exposition « The Times Square Show ». Keith Haring travaille sur des signes universels – dont le chien qui aboie et le bébé radieux qui l'ont rendu célèbre – avec un graphisme simple et linéaire, aux couleurs mates, évoquant la bande dessinée.

Basquiat peint souvent sur des toiles composées de façon brute, mêlant un graphisme délibérément naïf et enfantin à des textes et des images empruntés aux cultures populaires africaine et américaine. Dans le domaine de l'art urbain, Jenny Holzer se sert de la signalétique électronique pour lancer des messages provocateurs, qui vont de l'aphorisme à des réflexions plus détaillées sur la société, la condition humaine et le rôle de l'art dans la société.

Le pop art fait des émules dans les années 1980, plus qu'aucun autre peut-être Jeff Koons qui, dans la lignée de dada, s'empare de produits de consommation et les transforme en modifiant leurs proportions et leurs matériaux. Dans sa série « Banality », exécutée par d'excellents graveurs sur bois, des images kitsch – comme la photo tridimensionnelle d'un couple tenant huit chiots dans ses bras ou celle d'un ours étreignant des policiers – expérimentent les limites entre la culture populaire et la culture élitiste, défiant les notions de bon goût. Koons vise à nous rendre mieux conscients de l'art en tant que produit inclassable dans la hiérarchie de l'esthétique conventionnelle.

Dans les années 1990, les artistes poursuivent leurs recherches dans toutes sortes de directions, souvent contradictoires, et recherchent en dehors du cadre des institutions la preuve du bien-fondé ou la légitimation de leurs travaux. Kara Walker traite de l'identité culturelle en de puissants découpages muraux qui racontent à leur manière l'histoire de l'esclavage aux États-Unis. Les silhouettes découpées représentant les esclaves et leurs maîtres dans le Sud d'avant la guerre de Sécession attirent l'attention sur le stéréotype de l'abandon de l'individualité. Felix Gonzalez-Torres, mort du SIDA en 1996, traite aussi de l'identité.

Il réinterprète l'esthétique du minimalisme dans une œuvre éphémère de piles de papiers remplaçables, de bonbons éparpillés ou en tas et de guirlandes lumineuses, tout en y insufflant un sens profond et une émotion inconnus dans l'art des années 1960 et 1970. Les objets quotidiens non fonctionnels de Robert Gober – évier et parcs pour bébés – font aussi référence aux formes adoptées par le minimalisme, mais leur facture artisanale projette une intense présence humaine. Ses œuvres obsédantes suggèrent que l'ordinaire et le reconnaissable ont une apparence trompeuse.

Les images à motifs simplifiés de Christopher Wool, réalisées au rouleau, et ses tableaux de mots peints au pochoir et rendus incompréhensibles par leur découpage, évoquent la faillite du sens dans le langage et en fin de compte dans l'art. Sue Williams utilise aussi des textes dans ses peintures. Au milieu des années 1990, elle commence à réaliser des compositions intégrales de parties du corps, souvent des organes sexuels, qui évoquent l'*action painting* de De Kooning et de Pollock, tout en explorant les thèmes du corps, du genre et de l'identité en un style presque caricatural. Les sculptures de Kiki Smith se rapportent elles aussi à l'anatomie humaine et aux fonctions corporelles. Par les matériaux employés, elles communiquent les notions de vulnérabilité, de fragilité et finalement de décomposition.

L'œuvre très personnelle de Louise Bourgeois dans les années 1990 continue d'être autobiographique. Ses araignées en bronze et en acier sont liées aux peurs de son enfance et aux instincts protecteurs de sa mère.

Dans le cycle *Cremaster*, Matthew Barney explore les processus de création en cinq longs-métrages aux images extravagantes. Le titre évoque le muscle actif dans le système génital masculin. L'univers créé par Barney est intense et intime – une fantasmagorie complexe et dense qui superpose les images et les symboles personnels. Filmé sans ordre, *Cremaster2* explore l'histoire de Gary Gilmore, assassin condamné à mort et exécuté en Utah

en 1977, devenu célèbre par la suite en tant que petit-fils d'Harry Houdini. L'univers tout aussi étrange de *Nutsy's* de Tom Sachs associe le modernisme idéaliste de Le Corbusier à une autre icône de l'âge moderne, McDonald, avec une installation placée au centre d'un circuit automobile géant. Tout est reproduit de manière fétichiste avec une technique de bricolage – on dit d'ailleurs de Sachs qu'il crée des « pièces à la main à partir d'objets tout faits ». Tom Friedman réalise de manière obsessionnelle des objets poétiques dans des matériaux non-artistiques pour créer des formes étonnamment détaillées. L'ordinaire devient extraordinaire – un autoportrait gravé sur un cachet d'Aspirine, par exemple –, engendrant toujours un dialogue entre la matière et l'image. Le vidéaste Tony Oursler apporte aussi une touche artisanale à ses très gros plans de visages parlants. Les projections d'images sonorisées sur des objets sculptés figuratifs ou abstraits créent d'étranges psychodrames.

Cette exposition est délibérément sélective et ne présente que certains courants de l'art contemporain, mais elle offre aussi une idée de l'avenir avec des artistes tels que John Currin. Currin étudie la tradition de la peinture en une synthèse de styles historiques et contemporains de la Renaissance et du Maniérisme, et d'images extraites de magazines de mode. Avec un esprit anticonformiste imprégné d'ironie postmoderne, il oppose en un monde très américain des femmes vieillissantes aux seins tombants et des *pin ups* aux poitrines opulentes.

Ainsi l'art créé de nos jours à New York n'a-t-il rien perdu de la vitalité, du dynamisme et de l'invention qui ont marqué le demi-siècle écoulé. Quant à l'avenir, comme le chante Frank Sinatra, « Tout dépend de toi, New York, New York ».

# NEW YORK NEW YORK D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

Robert Rosenblum

---

Si des voyageurs venus du milieu actuel de l'art new-yorkais remontaient soudain le temps jusqu'aux années 1950 – époque de ma rencontre avec l'art contemporain –, ils seraient abasourdis d'observer un monde aussi différent. Celui-ci débordait d'une conviction enthousiasmante : par un prodige quasi mythique, toute l'énergie de l'histoire pionnière de l'art moderne était passée de notre côté de l'Atlantique pendant les années traumatisantes de la Seconde Guerre mondiale. Le phénix qui renaissait des cendres de la grande tradition européenne était américain. Les œuvres des maîtres alors controversés de ce qu'on appellerait l'expressionnisme abstrait – De Kooning, Motherwell, Pollock, Still, Rothko, Kline, Newman – annonçaient une nouvelle époque, dont la genèse ne s'écrivait plus à Paris, mais à New York. En 1958-59, le Museum of Modern Art fit circuler dans huit pays européens l'exposition « The New American Painting ». Ce titre hardi, un rien crâneur, laissait entendre que l'art international avait traversé une bascule majeure du pouvoir. Cette hypothèse fut confirmée par le titre de la première étude sérieuse sur l'expressionnisme abstrait, celle d'Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain* (1970). À l'époque du moins, ces jeunes toiles souvent stupéfiantes ne ressemblaient à rien qu'on ait vu jusqu'alors ; et totalement hétérodoxes, elles conféraient, pour de nombreux spectateurs, le statut d'œuvre d'art digne d'intérêt à des tableaux composés de coulures erratiques de peinture ou d'un champ coloré coupé en deux par une ligne verticale. Bien sûr, les sarcasmes assimilant ces toiles déroutantes à des gribouillis de chimpanzés et à de risibles canulars ne faisaient qu'accroître la ferveur de leurs défenseurs. Mais, avec le temps, tout change, y compris l'art. Aujourd'hui, ces œuvres sont des trésors entrés au musée, des icônes historiques : elles sont liées à l'avenir par les œuvres des générations qui auront assimilé leur réussite, mais aussi aux vénérables traditions du passé : De Kooning se référait par exemple à Rubens, Hals et Rembrandt ; Rothko à Monet et Turner. Pourtant, il y a cinquante ans, on ne voyait que leur énergie iconoclaste. Par ailleurs, l'impression de renaissance et de gigantesques défis à l'histoire s'accompagnait d'une réaction de chauvinisme de la part de la quasi-totalité du milieu de l'art new-yorkais. Pour lui, à l'exception possible de Dubuffet et Bacon, l'art européen n'existait plus, enterré par l'histoire. La fierté nationaliste, qui gouvernait la perception de cette nouvelle peinture américaine, aveugla la majorité du public sur les réalisations des artistes européens de l'époque.

La fièvre du milieu de l'art à New York dans les années 1950 découlait en partie de la croyance persistante en une sorte de vision darwiniste de l'histoire de l'art moderne, progression évolutionniste où seuls les plus adaptés survivaient. Ce mythe restait axé vers l'avenir, où l'art du présent absorberait celui du passé tout en le propulsant dans des directions nouvelles et imprévisibles. Les écrits de Clement Greenberg ont particulièrement étayé la foi en l'avancée de l'art dans une progression implacable sur une grand-route n'autorisant que peu ou pas de chemins de traverse. L'univers de l'art abstrait, qui atteindrait la pureté picturale par distillation successive, était la religion vraie ; tout artiste n'en tenant pas compte était voué à la marginalisation et à la médiocrité. Quand on réfléchit rétrospectivement à ce pouvoir impressionnant de l'expressionnisme abstrait, on comprend aisément comment, pendant des années et même des décennies, il a pu éclipser certains artistes des années 1950 et même 1960 ; et en particulier ceux qui penchaient pour le traitement du monde visible dans des genres réalistes passés de mode – la représentation d'individus et d'objets réels, comme Alex Katz par exemple – ou dans des réinventions plus complexes du réalisme – par exemple, les *combine paintings* de Rauschenberg, les drapeaux, cibles et chiffres de Jasper Johns, puis la sérigraphie introduite par Warhol dans la peinture. La vision de Greenberg accorda ensuite sa légitimité à la phase qui semblait succéder à l'héroïsme de l'expressionnisme abstrait, celle des quintessences picturales produites par des taches de

couleur désincarnées, illustrées par Morris Louis et Helen Frankenthaler. Pour certains, en tout cas, un nouveau tableau généalogique se dessinait à New York, mais l'histoire, y compris l'histoire de l'art, est toujours bien plus confuse que la pensée des arbitres qui départagent l'important et le mineur, le bien et le mal... Au début des années 1960, à New York, il n'existait manifestement pas de vérité unique ou inéluctable. Tandis que Newman et Kelly continuaient à peindre des champs immaculés de couleur opaque, d'autres peintres sortaient l'art de ses tours d'ivoire pour célébrer leur environnement et embrasser un monde jusque là banni du langage universel de l'abstraction. Cette anthologie spécifiquement américaine intégrait nourritures industrielles, automobiles et nus de pin up ainsi que bandes dessinées, panneaux d'affichage et célébrités hollywoodiennes. En contrepartie de l'adhésion joyeuse aux réalités hideuses mais très réelles de la vie de l'Amérique urbaine, une autre sorte de purisme a émergé. Sous la bannière du minimalisme, il entreprenait de réduire le vocabulaire artistique à un noyau indivisible, que ce soit en deux dimensions, comme dans les toiles de Stella, ou en trois dimensions, comme dans la sculpture d'Andre, de Judd et de Morris. Cette nouvelle formule de l'abstrait, sans doute aseptisée, n'était pas polluée par l'imagerie hautement démocratique si chère aux artistes pop. En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, on perçoit davantage le minimalisme comme un complément du pop art que comme son ennemi. En effet, les deux courants partagent la même répugnance pour l'art fait main et estampillé par le métier et la passion de l'artiste dans son unicité ; ils préfèrent des structures limpides et répétitives, qui renvoient visuellement à un environnement industriel : modules faits à la machine ou grilles de boîtes de conserve de supermarché. Les tubes fluorescents de Flavin semblent être le chaînon manquant entre les deux courants. Leur unité sculpturale, leur géométrie pure et, cylindre aussi parfait qu'un cube, leur forme déale, manufacturée, reposent sur le comble du banal en matière de source de lumière artificielle, familière à tous les intérieurs américains.

Pourtant, même dans les années 1960, l'art à New York était bien plus ordonné qu'aujourd'hui. À l'époque, le monde semblait divisé en deux camps ennemis : l'un vouait toujours un culte à l'art abstrait, l'autre traînait ces nobles traditions dans les bas-fonds de la culture populaire. Cette guerre civile perpétuait de bien des manières la ferveur quasi religieuse des premiers apôtres de l'art moderne. En 2006 cependant, tout cela ressemble à de l'histoire ancienne, au point qu'un nouveau mot, « post-moderniste », a dû être inventé pour exprimer la fin de l'ère héroïque de l'art moderne à un moment donné des années 1960. Qu'est-ce qui a pris sa place ? Le monde contemporain de l'art serait méconnaissable pour un voyageur du temps venu des années 1950 et 1960. Quel vrai chemin emprunter dans la quête du Graal ? Presque chaque postulat sur le cours inéluctable de l'art moderne a été retourné, et le refoulé a fait un retour en force. Qui eût jamais cru, par exemple, que l'ennemi numéro un de l'art moderne, le réalisme, ressurgirait en pleine forme sous des avatars innombrables, nouveaux et anciens ; ou que la figuration, le fléau de l'art abstrait, referait aussi surface ? Qui eût remarqué Eric Fischl, Chuck Close ou John Currin si ceux-ci avaient peint dans les années 1950 ? Et la création nouvelle modifie notre regard sur celle des générations précédentes. Duane Hanson, par exemple, naguère dédaigné, émerge à présent comme l'ancêtre respecté d'artistes qui, comme Robert Gober, proposent des doubles du corps. Depuis l'effondrement des certitudes et des croyances, les visiteurs des galeries ne s'attendent plus aujourd'hui à voir des œuvres à la pointe du prochain courant en « isme » de l'histoire de l'art moderne, mais la diversité la plus vaste de styles, d'images et de supports. La photographie, la vidéo, les installations tiennent le même rang que la peinture et les nouvelles variantes de l'art en trois dimensions aujourd'hui bien éloignées de ce que nous appelions la sculpture. Aucun genre – qu'il utilise des graffiti ou des diodes lumineuses – n'est plus à la mode ou dépassé, moral ou immoral, progressiste ou rétrograde. Cette ouverture intègre aussi le reste du monde. La nature souvent chauvine et xénophobe de la scène new-yorkaise d'il y a cinquante ans appartient au passé. Nous escomptons à présent la même attention pour l'art islandais, iranien, nigérian ou taiwanais que pour la production américaine locale. Nous n'avons peut-être plus la moindre idée de l'avenir de l'art, dont nous étions si sûrs au XX<sup>e</sup> siècle, mais nous savons au moins que notre regard doit porter bien au-delà de l'île de Manhattan. Ces

temps-ci, le pèlerinage des galeries new-yorkaises fait penser à un voyage aux Nations Unies de l'art.

## NEW YORK, NEW YORK

Fernanda Pivano

---

Ah, New York, New York. M'y voici, après une cinquantaine d'années passées à chercher la félicité au fil de ses histoires, et ses histoires ne finissent jamais, à ma plus grande joie quand elles se tournent vers l'avenir avec espoir, à mon grand regret quand elles déçoivent mes rêves futuristes et me renvoient à ma réalité quotidienne.

Mais New York est toujours là, avec ses « mille lumières » que son roi, toujours inégalé, nous a appris à garder dans le coeur. Ce roi qui, en compagnie de dizaines d'écrivains, a créé, page après page, le nouveau siècle, le nôtre, qu'il a inauguré en 1984 avec *Bright lights, big city* et avec lequel il a illuminé la décennie en s'attirant la faveur des jeunes et, bientôt, de tous les lettrés.

Jay McInerney a créé la surprise, immédiatement suivi en 1985 par Bret Easton Ellis avec *Moins que zéro*, lancé en Italie par Tullio Pironti et son habituel courage éclairé. Ainsi, la Nouvelle Amérique était là à jamais, dans le souvenir de mes amis les plus chers, sans doute accablés aujourd'hui par la débâcle de leurs rêves de paix : Jack Kerouac avec son immortel *Sur la route* en 1957, Allen Ginsberg avec son éclairé et éclairant *Howl* en 1956, Gregory Corso avec son inoublié *Bomb* en 1958 et William Burroughs avec son pervers et controversé *Le Festin nu* en 1959.

New York semblait la ville idéale pour accueillir, dans son amour prévoyant, ces fils qui ont ouvert la voie au pacifisme bouddhique et à la littérature pas nécessairement anticapitaliste, mais aussi à la renaissance noire et non violente de Martin Luther King, au génie de John Kennedy et aux tentatives de Bill Clinton, plus ou moins vaines mais payées un prix exorbitant.

Ce sont des années que l'on a vécues, pour ainsi dire, dans le triomphe des lobbies bellicistes, fondés sur des organisations et la reconstruction de rangées de maisons détruites par la guerre en Orient et la production massive d'armements, moins attentive à leur coût qu'à la sécurité des armées.

Très vite, le jeu des alliances a commencé, parfois avec les petites régions européennes qui ignoraient tout ou presque de ces organisations bien réelles. Tout comme ont commencé les efforts menés, à tort ou à raison, pour réorganiser notre pays après des décennies de dictature fasciste. On a dû rétablir les relations avec une Amérique qui n'était plus l'image libertaire dont rêvaient nombre d'entre nous, mais un pays vainqueur qui voulait englober dans son système notre espoir naïf de cohabitation pacifique, masqué par des expériences politiques difficiles à comprendre. Nos rêves antifascistes étaient en réalité des rêves de paix et, finalement, des tentatives de vivre sans le cauchemar des armes et des uniformes, sans le cauchemar de ces régiments envoyés dans les montagnes de Grèce avec des chaussures en carton, de ces soldats qui rentraient chez eux pour faire amputer leurs pieds gelés, la tête résonnant encore des hymnes victorieux des déments qui les avaient envoyés au massacre.

Cette pauvre Italie, camouflée dans des héroïsmes qui avaient surtout décimé l'âme des pauvres générations happées par la débâcle politique, vivait, quand elle parvenait à se tenir à l'écart de l'intolérance politique, faisant étudier ses jeunes, sans doute dans l'espoir qu'ils réussiraient, une fois devenus « grands », à se débrouiller face aux dictatures, qui n'étaient pas toujours d'accord avec leurs rêves. Et nous étudions, nous nous enivrions à étudier, tandis que les plus impatients se livraient à quelques espiègleries qui ressemblaient à des tentatives d'indépendance et, en quelque sorte, en étaient déjà. L'intolérance à l'égard de la guerre était liée à cette non-accession à l'indépendance et, pour la plupart d'entre nous, la guerre restait un désastre mystérieux.

Tout ce que je dis se fonde essentiellement sur mes souvenirs, mon autobiographie. Mon frère, un splendide garçon d'une vingtaine d'années, a fait huit ans et demi de réserve dans l'artillerie, lui qui avait fait des études pour devenir avocat. Après neuf années de service dans les montagnes, il est tombé malade et est mort alors qu'il se trouvait à la

maison pour une permission d'un mois (que Dieu l'assiste et pardonne à ceux qui lui ont volé sa vie et n'ont pas permis à sa mère de le soigner).

C'est avec cette même mère qu'à cinq ou six ans j'ai pris conscience de l'horreur de la guerre. Mon père, très beau, très élégant, très jeune, avait été rappelé sous les drapeaux alors qu'il n'avait pas encore trente ans. Il rentrait de temps à autre à la maison, en permission de vingt-quatre heures. Lui qui était parti alors qu'il n'était guère plus qu'un enfant s'asseyait à table sans sourire et ma mère en larmes l'écoutait raconter toutes ses vicissitudes, là-bas dans les montagnes, quelque part en Vénétie. Il l'exhortait à la patience, car il avait à nouveau entendu parler d'une paix probable. Un jour, toute petite et un peu bête, j'ai fini par lui demander : « Mais si on vous promet la paix et qu'on ne vous la donne pas, pourquoi ne la prenez-vous pas tout seuls ? »

Après un bref instant de silence, ma mère a éclaté en sanglots et mon père m'a donné une de ces petites choses qu'il portait toujours sur lui. Il les donnait généralement à maman, mais, cette fois, il me la donna à moi, sans pourtant me répondre. Ma mère s'est essuyé les yeux et m'a dit d'attendre encore un peu, qu'on finirait tous bientôt par avoir la paix.

Mon doux, mon très cher, mon très beau papa, la paix on ne la lui a pas donnée, pas même après qu'il ait attendu bien trop longtemps. Mais tous les jours, je continuais à demander à ma mère si on lui avait donné la paix. Et elle continuait à me répondre : « pas encore ». Elle m'avait appris à tricoter des chaussettes pour les pauvres garçons pris au piège de la guerre, avec quatre aiguilles à tricoter que j'arrivais à peine à tenir. Je me demande même si le soir ma mère, en espérant que je ne m'en apercevrais pas, ne défaisait pas le travail que j'avais fait le jour pour le refaire afin que personne ne se rende compte de ma maladresse. Ma très douce, ma très belle, ma très chère maman, sa génération aura été l'une des plus malheureuses. Elle est passée d'une guerre à une autre, aussi cruelles, contradictoires et inutiles l'une que l'autre. En attendant, elle me faisait étudier, étudier, étudier. Un jour, mon jeune éditeur m'a dit : « J'ai une très belle petite fille et, pour la distraire, je lui fais faire plein de sport. J'espère que cela lui fera du bien ».

Il doit être très fier aujourd'hui, car sa fille a très bien grandi. Elle est effectivement très belle et, par bonheur, étudie le minimum indispensable. Moi, en revanche, je ne faisais qu'étudier. Heureusement, j'étudiais aussi le piano, sur un merveilleux vieux Pleyel dont on disait qu'il avait appartenu à Chopin. Je pouvais étudier pendant des heures et des heures d'affilée, sans jamais connaître la fatigue, suffisamment même pour décrocher un beau diplôme au conservatoire dirigé alors par Giorgio Federico Ghedini, avec pour jury Sandro Fuga et Benedetto Mazzacurati. Ce furent sans doute les études auxquelles je m'appliquai le plus, avec le lycée et l'université. J'étudiais avec deux professeurs qui avaient fui la Russie de Staline : la très douce Maria Wataghin, que je ne remercierai jamais assez et qui a quitté l'Italie du temps de Togliatti, et Raissa Lifschitz Kaufman, élève de Paderewski et camarade de classe de Borowski, qui n'était pas douce pour un sou, du moins pas avec moi, et qui m'a tellement fait étudier que j'en ai même fini par apprécier le solfège.

Quand je n'étudiais pas, j'écrivais des lettres pour remonter le moral aux pauvres garçons perdus dans les montagnes de par le monde. À la fin des bombardements, la splendide maison de mon enfance était détruite et nous sommes allés nous réfugier à Mondovì, avec papa qui se souvenait à peine de son nom et mon frère qui s'alita immédiatement dans l'attente de la mort.

C'était un monde bien différent de celui que j'ai connu en 1956, à 39 ans, à New York, où j'ai réussi à me rendre grâce à une bourse d'études américaine. J'étais enchantée par la splendeur monumentale de la ville, enchantée aussi par le sentiment d'indépendance (sans doute fictif) que je confondais avec la véritable indépendance de New York s'offrant à moi pour la première fois. Mais il y avait aussi quelque chose d'extraordinaire que je voyais pour la première fois. Après avoir lu et relu les critiques d'Edmund Wilson, j'avais appris, de l'autre côté de l'océan, à quel point les critiques donnaient du sens au livre. Cette fois, cependant, on ne parlait pas de n'importe quel livre. Il s'agissait ni plus ni moins d'un livre de James Branch Cabell, publié en Italie chez Alberto Mondadori sous le titre *L'incubo*. Alberto, avec l'une de ses trouvailles légendaires, avait mélangé trois livres

de Cabell en un – un rapprochement qu'Edmund Wilson avait salué dans une critique enthousiaste dans le *New Yorker*, m'entraînant dans ce regain d'intérêt pour cet écrivain surréaliste qui dépassait peut-être sa véritable valeur.

Pendant toute la durée de mon séjour à New York, j'ai été accueillie et soutenue par cette reconnaissance, impensable par son importance, d'Edmund Wilson. Hannah et Matthew Josephson étaient venus me chercher à l'aéroport et, de

loin, ils agitaient à mon intention le magazine ouvert à la page magique qui m'a ouvert les portes de l'Amérique. Edmund Wilson avait aussi demandé à Hannah Josephson, bibliothécaire de l'Académie américaine, de m'inviter à parler de cette trouvaille d'Alberto Mondadori, qui ne s'est sans doute pas rendu compte en Italie de toute la solennité de l'hommage américain voulu par Wilson. Je suis restée un peu abasourdie en lisant son illustre commentaire. Le lendemain, les Josephson m'avaient accompagné chez Wilson, dans la maison où, quelques semaines plus tôt, il vivait encore avec Mary McCarthy. Dans son superbe séjour donnant directement sur la plage, magnifiée par ce premier contact avec un océan américain, Wilson recevait en même temps que moi une critique littéraire d'Europe du Nord. Tout de suite, la conversation avait démarré – entre eux car, de mon côté, je me contentais de les écouter, un peu étourdie par le voyage et encore plus par la découverte de cette Amérique tant rêvée et si étrangement incompréhensible quand on la voit pour la première fois.

Je m'étais tout de suite rendue compte que Wilson se levait pour se rendre mystérieusement au bas d'un escalier intérieur et revenir une bouteille à la main. Évidemment, c'était une bouteille de whisky, mais au début je ne l'avais pas compris. La critique européenne parlait de la biographie de Zola qui avait rendu Josephson célèbre tant en Amérique, qu'en Europe. En ce temps-là, l'Académie de Matthew était encore considérée comme un fabuleux moyen de percer sur la scène internationale, et Josephson acceptait l'hommage comme s'il était dû à l'extraordinaire renommée qui l'avait placé en tête des critiques de l'époque. Dommage que Matthew ne se soit pas arrêté un instant pour apprécier cette reconnaissance et, au fond, s'émouvoir encore une fois face à cette admiration sans limite. J'en étais venue à penser qu'Hannah Josephson y était pour beaucoup dans cette biographie de Zola. C'est elle qui avait signalé l'écrivain français à son mari et celui-ci l'avait accueilli en son cœur international et surtout dans sa connaissance exceptionnelle et sans limites de la vie, liée encore aujourd'hui, comme elle l'a été pendant de nombreuses années, à sa découverte et à celle d'Hannah.

Nous étions restés très tard, jusqu'à ce que le parfum de l'océan se mêle au parfum du ciel. Cette Amérique, qui était l'Amérique de l'intellectualité sans compromis, devait m'accompagner pendant toute la durée de mon séjour au pays

de mes rêves, qui se présentait à moi dans toute la splendeur de la découverte.

Ah, New York, New York. Que d'amour, que de joie, pendant tant d'années, sans que jamais rien ne vienne le trahir.

L'amour de la première fois, dans cet aéroport. Années cinquante, noms de légende : Dorothy Parker, réalité d'Amérique, Stella Adler avec sa robe en mousseline de soie verte longue comme un rêve de New York, Arthur Miller et Marilyn Monroe, étranges fiancés, Norman Mailer, célèbre pour un livre extraordinaire (1967) et aussi pour sa très belle épouse poignardée pour un peu de whisky plutôt que par amour, Edmund Wilson dans sa maison sur la plage, vapeurs de whisky, et Mary McCarthy absorbée dans ses rêves de gloire. Norman avait bu lui aussi pour fêter le début de sa rubrique dans son *Village Voice*. En jouant avec Adele, il l'avait « menacée » d'un canif, ou peut-être « blessée » (sans gravité), déclenchant un véritable tapage d'ivrognes qui avait provoqué l'arrivée d'une foule de policiers armés. Je n'avais pas bien compris si c'était pour la protéger, elle, ou le protéger, lui. Toujours est-il que Norman fut arrêté et Adele s'enferma dans une dépression qui resta longtemps sans remède. Quelques mois plus tard, Kerouac se retrouva

dans les bras de Charlie Parker, Ginsberg sur le matelas de Neal Cassady, Henry Miller aux cours de Daisetz Suzuki à la Columbia University, exactement comme dans un rêve, le rêve de la démocratie américaine, qui ignorait encore les défaites, encore dans les nuages d'un président, ah, son discours sur les quatre libertés dix ans plus tôt, trois libertés désormais acquises, mais la quatrième contre la dictature... C'était la démocratie

américaine de notre nostalgie, avec ses torrents de films à l'eau de rose pendant la décennie rose pendant les rêves roses pendant la splendeur rose de l'aube américaine encore inconsciente du crépuscule.

Ce jour-là sur la route de l'aéroport, j'apercevais des voies dont on ne voyait pas la fin, l'Amérique ou le rêve d'envergure vu à travers l'âme de Sherwood Anderson, l'autoroute qui n'en finit plus de serpenter, prix de la liberté, et puis la vraie vision, le vrai rêve : les gratte-ciel rosés dans l'illusion d'un avenir de paix.

Ah, New York, New York, ma gloire fragile parmi la poudre de riz et le fox-trot de Fitzgerald, mon anarchie ardente à travers la « paix séparée » d'Hemingway, mes rêves dans les nuages de tailleurs-pantalons et de Coca-Cola : « May I have a Coca-Cola ? », ah, leçon d'humilité : « What language do you speak, darling ? ». Mais dans les nuages, les rêves demeuraient intacts, c'était le nouveau monde, la démocratie, la démocratie, la démocratie. Certains se souviendront encore des chefs fabriqués, des espions, de la relégation forcée, des salons respectables aux heures difficiles, des chemises noires, des saluts ambigus, des promesses ambiguës, des futurs ambigus.

Ah, New York, New York, où les promesses étaient tenues, où la démocratie était parfumée, où le cinéma offrait des seins de gélatine et des cheveux platine, avec des livres plus parlants qu'écrits, des pourboires de dix pour cent, des chauffeurs russes qui fuyaient d'autres dictatures, des splendeurs rêvées, des amours rêvées, des avens plus beaux que ce l'on pouvait rêver. Années cinquante, civilisation florissante, réalité aveuglée, Harlem prémonitoire. Ah, New York, New York. Les années passaient vite dans cette démocratie, les lobbies naissaient, les présidents changeaient, un président jeune, fort et beau adoré jusqu'à l'assassinat, un autre président jeune, fort et beau humilié parce qu'il s'était souvenu homme, élections truquées, ah, New York, New York, où sont passées les fleurs ? Où sont passés les « Peace

Corps » ou troupes de la paix, celles des jeunes gens qui faisaient leur service comme chez nous les objecteurs de conscience, la paix nucléaire histoire d'introduire le mot « paix » dans l'imaginaire collectif, le « Food for The Peace of People », ou ces aliments qui récompensaient ceux qui ne faisaient pas la guerre, la funeste Baie des cochons rendue aux uniformes qui l'avaient imaginée, les missiles atomiques de Nikita Khrouchtchev renvoyés en Russie par Cuba avec ses meilleurs vœux.

Tout s'est terminé dans ce que la censure ne nous laissait pas dire, sinon dans un mot encore plus obscène mais qui ne dérange personne : tout s'est terminé dans le sang. Sang blanc, sang noir, sang en uniforme, sang à la télévision, sang au cinéma, sang dans les cœurs.

Les valeurs éloignées des rêves et proches de la violence, le pétrole non plus sous la terre comme Dieu l'avait voulu et comme l'aurait voulu Timothy Leary entre deux acides, mais dans les portefeuilles corrompus à droite, à gauche, et du sang, du sang, du sang, pour les obtenir, des gens sans rien à manger, des enfants massacrés dans les écoles, des femmes violées sans plus aucun rêve, des terroristes très beaux et très riches illuminés de violence, nés avec une mitraillette sur les genoux, et sans doute morts avec une mitraillette sur les genoux, qui sait, qui sait, qui sait.

Et pendant ce temps, la douce Asie devenue le théâtre de la faim et de la guerre, une guerre religieuse mais une guerre, une guerre idéologique mais une guerre, une guerre juste mais une guerre, une fausse guerre mais une guerre. C'était comme si l'on s'était endormi dans un rêve de paix pour se réveiller dans un cauchemar de mort.

Dans cette Amérique désorientée, les rêves étaient toujours là, mais c'étaient des rêves de pouvoir, de fausse richesse, des rêves de sang, de sang, de sang. Peut-être suis-je trop vieille pour rêver la réalité du sang. Peut-être en suis-je encore à rêver la liberté contre la dictature, la liberté contre la violence. Peut-être en suis-je encore à rêver la liberté promise par ce vieux fauteuil roulant qui a manipulé le monde.

Peut-être les horreurs du sang se sont-elles concentrées dans les cauchemars du Vietnam, les horreurs qui n'en finissaient jamais, les jeunes filles qui commençaient à travailler dans les bureaux, les femmes qui n'avaient plus envie d'accoucher, les mères qui n'avaient plus envie de renoncer à leur vie de femme, les hommes qui considéraient le mariage comme un abus, et les bureaux en tout genre pour donner des salaires aux nouvelles travailleuses. Et presque subitement, sur une place de San Francisco, Bob

Dylan a créé un nouveau monde pour les jeunes, des chansons qui parlaient de la vie des jeunes, les sandwiches qui abolissaient les repas, les amours qui confisquaient les passions, des greniers mystérieux que l'on fouillait à la recherche d'uniformes gris de l'armée défaite mais victorieuse. Avec cette place de San Francisco, ce premier soir, des vestes grises de généraux réduits à leurs rêves, des campagnes cultivées par d'anciennes dames, et leur ombrelle contre le soleil, d'anciennes femmes esclaves d'esclaves dans leur première véritable humiliation de ne plus savoir si elles étaient esclaves ou libres, reliquats de toutes sortes de défaite, des jeunes qui soignaient les esclaves qui les avaient élevés, le calendrier défile rapidement et voilà les anciens esclaves devenus les nouveaux bourgeois avec des diplômes et des métiers, venant se perdre dans les villes ou parfois restant à la « maison » sans statut social, habillés comme leurs anciens maîtres pour aller à l'église avec eux, ce doux et cher vieux Sud, passé en hâte à la tête de l'informatique du monde entier, les demeures du Sud habitées par les anciens esclaves qui se changeaient le soir pour dîner.

On vivait ainsi, dans le Nord avec la nostalgie du Sud, dans le Sud avec la nostalgie du Nord, mais avec l'informatique qui avait englouti les aciéries et les autobus qui avaient remplacés les premiers trains.

Mais les vêtements portés à la première soirée de Bob Dylan étaient comme des habits d'époque, des robes d'avant la guerre en dentelle du XIXe siècle (du Sud), sur d'immenses jupons, avec des crevés, des fourrures, des broderies, longues jusqu'au sol ; des vêtements que l'on retrouve aujourd'hui à des prix exorbitants dans les boutiques de mode de New York, presque certainement avec l'inscription : « vêtement porté par un vrai beatnik ».

La condition de ces transformations avait été personnifiée dès le début par des amis géniaux qui avaient su dépasser l'image ensanglantée de la guerre pour la remplacer par celle d'une nouvelle adolescence puisant son inspiration dans les innombrables infirmières volontaires qui alignaient les blessés par terre devant les gares et les soignaient comme s'ils avaient été dans des hôpitaux de campagne.

Peut-être ce passage de la défaite sanglante à la tentative de remède de l'adolescence a-t-il été incarné par ceux qu'on appelle les beatniks. Ils avaient alors conquis le Nord comme le Sud, les dates nous sont bien connues. Le plus génial d'entre eux, qui selon moi était Jack, avait vraiment tout inventé. Quand Allen Ginsberg l'avait rejoint à la Columbia University, lui aussi avec une bourse d'études, il l'avait trouvé plongé dans son rêve d'une autre réalité, qu'il avait appelé « New Vision », et Ginsberg s'était immédiatement joint à lui pour diffuser leur invention.

Ils y sont parvenus, mais cela n'aurait pas été possible sans l'atout maître qu'a été l'explosion bouddhiste de Daisetz Teitaro Suzuki, qui divulguait son extraordinaire *Introduction au bouddhisme zen* dans ses cours à la Columbia University. Suzuki avait commencé à enseigner en 1952. Disciple du zen dès les années vingt, Henry Miller avait été le premier à y assister, ainsi que d'autres intellectuels d'avant-garde. Au début, Ginsberg n'avait pas été très convaincu intellectuellement et sentimentalement par ce type de philosophie, sans doute rebuté par l'histoire du bouddhisme zen fourmillant d'idées, de personnages et de dates que Suzuki ne se lassait jamais de fournir. Puis, pendant quelque temps, il avait trouvé que les textes bouddhiques présentés par Suzuki étaient trop vagues pour être intéressants, notamment parce qu'ils n'expliquaient pas assez les différentes dynasties, époques d'art et accents tautologiques dans l'enchevêtrement de l'histoire du bouddhisme.

Un après-midi, Ginsberg était à la bibliothèque municipale, observant une peinture du XIIe siècle de Liang Kai et étudiant l'histoire d'un ascète, sans doute Bouddha sous une de ses formes. Tandis qu'il cherchait l'illumination (*satori*), il réalisa que la sainteté existait dans l'imagination. Cette évidence s'imposa à Ginsberg alors qu'il étudiait les poésies triadiques de William Carlos Williams. Il décida alors de découper ses vers les plus longs en trois vers courts, donnant à sa poésie un aspect plus agréable que celui qu'offrait la page.

Cette poésie plaisait à Ginsberg. Bien des années plus tard, il faisait observer que ses trois thèmes principaux (l'effondrement de l'imagination, la négation d'une véritable

vision éthérée et l'acceptation du monde de la réalité) reflétaient en fait l'évolution de sa recherche visionnaire de 1948 à 1961, qu'attestaient des poésies comme *Métaphysique*, *Ode à ma vingt-quatrième année* et *La Transformation*. Encouragé par le succès de sa poésie, Allen envisagea d'emblée de composer une poésie plus longue et plus ambitieuse à propos de son histoire d'amour avec Neal Cassady. Au début, il voulait l'intituler *L'Automobile Verte* car le vert était la couleur symbolique de l'espoir et une référence aux vêtements verts que portaient les prostitués homosexuels de la Rome antique, tandis que l'automobile symbolisait non seulement la nature passagère de cette expérience, mais aussi le mouvement perpétuel de Cassady. Allen Ginsberg voulait que la poésie fût un pas en avant personnel, un mouvement vers la sensation de solitude mentale et l'inaction exprimées dans *Empty Mirror* et son nouveau credo, cette bénédiction qui existe dans l'imagination. Dans une lettre à Neal Cassady, il écrit : « J'ai découvert que la vie était si insatisfaisante que je commence à utiliser mon imagination pour inventer des alternatives ».

Là encore, l'influence de Kerouac a été fondamentale. *The Green Automobile* est devenu un moyen pour Allen Ginsberg de perfectionner son passé, d'examiner sa relation avec Neal Cassady et de la porter à son aboutissement tel qu'il l'avait imaginé lors de leur première rencontre. La réalité de la poésie ne mène pas à une négation, car dès le départ les actions sont présentées comme issues de l'imagination. Concrètement, cependant, ces années-là ont été celles de Jack Kerouac. Elles ont touché notre cœur et nos comportements, depuis le premier nouveau modèle de vie courageux qui a été *Avant la route*, publié en 1950 mais écrit bien plus tôt, jusqu'à *Sur la route*, publié en 1957 et qui a inauguré un nouveau système de vie chez les jeunes, puis l'année suivante, en 1958, *Les Souterrains*, et toujours en 1958 *Les Clochards célestes*, son premier avertissement indiquant que son bouddhisme était devenu réel et allait se développer dans le quasi symbolique *Pull my Daisy*, le film de Robert Frank en 1959 dont Kerouac écrivit le scénario.

Imprégné de bouddhisme, *Big Sur* n'a été publié qu'en 1962 et, en 1963, *Visions de Gérard* avec, avant cela, la présentation de sa « New Vision » sortie en 1959, tout de suite après *Mexico City Blues* et déjà liée aux extraits de *Visions de Cody*, puis, avec de moins en moins d'hésitations en 1960, *L'Écrit de l'éternité d'or* et *Tristessa*, histoire d'une douceur et d'un désespoir inimitables ; ensuite, avec cette façon d'écrire dont lui seul était capable, *Book of Dreams* en 1961, *Les Anges de la désolation*, une petite et exquise autobiographie, puis *Vanités de Duluo* et enfin, après onze livres publiés entre 1971 et 1995, l'explosion qui a exalté les cœurs de nombre d'entre nous, *Dharma*, en 1997.

Un livre ne suffirait pas pour parler de toutes les œuvres publiées par les innombrables inspirateurs de Kerouac. Je voudrais toutefois rappeler les mémoires de ses amis, dont tout le monde se souviendra pour une raison ou pour une autre, celle de Tom Clark en 1984, celle de Carolyn Cassady, *Art Beat*, ainsi que des centaines de bibliographies, dont je ne cite pas la plus célèbre parce qu'écrite en majeure partie par Allen Ginsberg, et je ne tente même pas de dresser la liste des essais critiques parce que celle-ci prendrait trois pages entières.

Sur ce que j'aimerais appeler « les années de Jack Kerouac », en effet, on pourrait écrire trois pages remplies de titres et de souvenirs. Et je suis fier de signaler que, le 16 septembre 1957, mon opinion a été publiée chez Mondadori ; elle se terminait par ces mots : « Il se pourrait bien que cet écrivain de trente-cinq ans devienne le symbole de la nouvelle génération ».

Après des années de silence éditorial aux États-Unis et en Italie, grâce à l'intervention personnelle d'Arnoldo Mondadori, le livre était sorti en Italie pour la plus grande joie de millions de jeunes. Ce n'étaient pas forcément des drogués, ni des alcooliques, ni même de mauvais éléments : c'étaient simplement des jeunes intelligents qui voulaient chanter leur jeunesse.

# REPENSER L'ÉCOLE DE NEW YORK DANS LES ANNEES 1950

Irving Sandler

---

Les historiens qui ont étudié l'art américain produit après la Seconde Guerre mondiale s'attachent en général aux années 1940 et/ou 1960. Les années 1940 ont vu « percer », chacun dans un style radicalement nouveau, les pionniers de l'expressionnisme abstrait, les Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Hans Hofmann, Clyfford Still, Mark Rothko et Barnett Newman. Et les années 1960 ont vu l'arrivée des instigateurs du pop art – Andy Warhol, Roy Lichtenstein et James Rosenquist – et de la sculpture minimaliste – Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd et Robert Morris.

L'expressionnisme abstrait diffère grandement du pop art et de la sculpture minimaliste. Dans le premier courant, les artistes aspiraient à révéler leurs sentiments et leurs visions intimes, tandis que ceux du second souhaitaient rendre les objets du monde ou leurs représentations de manière objective ou fidèle ; quant aux sculpteurs minimalistes, dans la même veine littérale, ils étaient déterminés à donner forme aux qualités uniques, concrètes d'une sculpture, à savoir sa condition d'objet. Il s'était produit un changement esthétique radical dans l'art américain.

Or, en passant sans transition de l'expressionnisme abstrait au pop art et au minimalisme, les historiens ont souvent négligé d'importantes contributions des années 1950, et les artistes encore reconnus par la suite ont été traités hors contexte. D'où une perception déformée du développement de l'art américain. Autrement dit, cette décennie mérite d'être étudiée en soi, car c'est une période riche en innovations au cours de laquelle d'importants post-expressionnistes abstraits ont émergé ainsi que les théories esthétiques contradictoires justifiant leurs œuvres.

En 1950, les pionniers de l'expressionnisme abstrait, baptisés *action painters* par Harold Rosenberg, *painterly painters* par Clement Greenberg et *gesture painters* par l'auteur de cet article, avaient engendré une seconde génération, dont Helen Frankenthaler et Joan Mitchell étaient les figures de proue. Bien qu'influencé par celui de leurs aînés, leur travail différait par l'état d'esprit et l'impression produite. Les artistes de la première génération, du moins les mieux reconnus par le monde de l'art à l'époque, Pollock et De Kooning, semblaient marqués par les blessures psychiques infligées par le conflit mondial, puis la guerre froide, la découverte de l'Holocauste et la menace de désastre nucléaire. Dans les années 1940, selon Rosenberg, les aînés du mouvement souffraient d'une mentalité de « crise ». Pour lui, les styles existants n'étaient plus en mesure d'exprimer la sensibilité contemporaine et devaient donc être abandonnés. Pour être pertinents, les peintres devaient commencer un tableau à partir du « néant ». Dans un dialogue improvisé et angoissé avec la toile – les mouvements du pinceau étant dictés par « la nécessité intérieure » dont parle Wassily Kandinsky – l'artiste accumulerait les traces de peinture jusqu'au dernier coup de pinceau indispensable. Du tableau lors « terminé » résulterait une image de l'identité artistique personnelle du peintre, exprimant également l'état d'esprit tragique de l'époque, du moins l'espérait-on. Pour Rosenberg, attentif à la métaphysique existentialiste naissante, les *action painters*, assaillis par les innombrables décisions à prendre en peignant, bataillaient pour faire des choix « ressentis » avec sincérité.

Pour l'historien de l'art Meyer Schapiro, comme pour Rosenberg, le ressort principal de la *gesture painting* était l'expérience directe de l'artiste : « Animé par sa sensibilité au personnel et au spontané... le peintre a inventé des procédés de manipulation, traitement, revêtement qui confèrent à la réalisation une apparence d'extrême liberté. D'où l'importance de la trace, de la touche, du coup de pinceau, de la coulure, de la matière de la peinture même, et de la surface de la toile comme texture et comme champ d'action – autant de signes de la présence active de l'artiste... Par la trace peinte,

l'impulsion... devient perceptible et sans équivoque à la surface de la toile ». La spontanéité n'était pourtant pas le seul facteur, car « les éléments prétendument aléatoires ou accidentels [sont] soumis au contrôle critique de l'artiste qui, attentif à leur justesse ou leur inexactitude dans leur spontanéité, les accepte ou les rejette ». D'après le même Schapiro, qui a ensuite étendu la sphère personnelle à la sphère sociale, « l'art dans la société moderne nécessite la spontanéité de l'artiste pour exister<sup>1</sup> » et la *gesture painting* offrait un antidote au conformisme et à la culture de masse étouffante où semblait le monde occidental.

L'insistance de Rosenberg sur l'angoisse existentielle, dans une époque baptisée *L'âge de l'angoisse* par le poète Wylan Hugh Auden, correspondait à l'atmosphère des années 1940, alors que, dix ans plus tard, la Seconde Guerre mondiale s'éloignait rapidement dans le passé ; malgré la menace persistante de catastrophe nucléaire et la guerre de Corée, le soufflé de la guerre froide retombait. En outre, les États-Unis devenant une société d'abondance et de consommation, les artistes commençaient à bénéficier de cette prospérité naissante. L'inquiétude généralisée des années 1940 se dissipa donc au cours des années 1950 – y compris chez les artistes de la première génération.

La seconde ne ressentit pas la crise éprouvée par ses aînés. Mitchell et Frankenthaler adoptèrent les innovations formelles de ceux-ci en y ajoutant un certain lyrisme, comme en réponse à la nouvelle donne sociale. Mitchell s'inspira de De Kooning, tout en s'en éloignant par des images poétiques, évocatrices de ponts et d'arbres mêlés : la main de l'homme et la nature. Influencée par la technique de Pollock, Frankenthaler laissait émerger des paysages abstraits et lumineux de coulures de pigment sur la toile. Sans rapport avec le maillage linéaire de Pollock, ses images émanaient de l'interaction des zones colorées.

Mitchell et Frankenthaler signaient des œuvres agréables et attirantes, en comparaison de leurs modèles. Pour Robert Goldwater, les jeunes artistes en général « aimaient les ingrédients de leur art : la texture de la peinture et le mouvement du pinceau, les oppositions entre les couleurs et leurs nuances, tout simplement la concaténation harmonieuse des éléments physiques constitutifs de la peinture à apprécier en soi<sup>2</sup> ». Mitchell et Frankenthaler se sont forgé des styles très personnels qui leur ont valu l'attention du milieu de l'art, mais la plupart des innombrables *gesture painters* qui suivirent furent de mauvais imitateurs débitant des copies d'illustrations piochées dans *Art News* et autres magazines d'art. Leur peinture semblait affectée, maniérée, prévisible, et elle manquait d'intelligence et d'ambition. Étant donné le nombre de ses épigones, la *gesture painting* devenait une voie de garage périmée et, de fait après 1958, un nombre grandissant d'artistes et de professionnels estimaient que le mouvement avait basculé dans l'académisme. Depuis lors les historiens assimilent souvent la *gesture painting* à l'École de New York des années 1950. Ils ont tort. C'est en effet à cette époque qu'ont surgi de nouvelles tendances importantes : les Assemblage, New Perceptual Realism, Stained Color-Field, Hard-Edge Painting et, à la toute fin de la décennie, le minimalisme. Au cours de la décennie suivante, ces innovations ont débouché sur des développements encore plus radicaux.

La *gesture painting* de la seconde génération était majoritairement, et peut-être totalement, figurative, mais la figuration connut la même éclipse que les variantes abstraites à la fin des années 1950. Les figuratifs de l'époque s'intéressaient à la relation existant entre l'image réaliste et l'acte de peindre. C'est-à-dire à la tension entre la représentation d'un sujet et les marques du processus pictural, que la plupart d'entre eux choisissaient alors de rendre visible. Alex Katz en décida autrement. Pour parvenir à des images ressemblantes, il supprima la rudesse du coup de pinceau, l'accumulation de peinture et le glacis. En se concentrant sur la description fidèle de ce qu'il voyait, il donna naissance à ce qu'on appellerait le *new perceptual realism*. Peignant principalement des portraits spécifiques, il emprunta à Henri Matisse et Milton Avery leur mode de composition moderniste – l'interaction de formes de couleur mate – pour représenter ses sujets. L'un des apports importants de Katz au réalisme a été d'adopter le grand format pouvant rivaliser en impact visuel, en puissance et en majesté avec les « grandes » toiles abstraites de ses contemporains. Son mode d'expression par la couleur et les dimensions

imposantes de ses œuvres influenceraient remarquablement les réalistes des générations futures.

Au milieu des années 1950, Robert Rauschenberg et Jasper Johns entraînent la *gesture painting* dans une autre direction en orientant vers l'extérieur – leur environnement – le regard de l'artiste jusque-là tourné vers l'intérieur. En 1955, Rauschenberg intègre des matériaux trouvés dans la ville à des toiles expressionnistes inspirées par De Kooning, créant ainsi une nouvelle sorte de réalisme urbain. En 1957, Johns commence à exposer des toiles représentant des objets et des signes ordinaires – drapeaux, cibles, chiffres, lettres – représentés avec une liberté de patte qui rappelle l'expressionnisme abstrait. Bien qu'il en diverge en mettant l'accent sur des sujets banals utilisés littéralement, sa technique semble le rattacher à ce mouvement. De fait, malgré les apparences, elle n'a rien d'impulsif. De facture soignée et distancée, sa peinture remet l'expressionnisme en question et contredit le mot d'ordre existentialiste selon lequel on ne construit pas un tableau, car il émerge de l'acte angoissé de peindre. Rauschenberg et Johns tout particulièrement posaient ainsi les bases du pop art qui se développa dans les années soixante.

Les œuvres de Rauschenberg et Johns étaient nourries des idées de John Cage, reconnu comme compositeur de musique d'avant-garde mais non comme critique d'art et/ou théoricien. Néanmoins, l'homme a sans doute été le critique et théoricien le plus influent de la seconde moitié du XXe siècle. Son esthétique s'opposait carrément à l'existentialisme de Rosenberg – ainsi qu'au discours sur « l'art pour l'art » de Clement Greenberg et Ad Reinhardt, comme nous le verrons plus loin. Cage rejetait le présupposé de l'expressionnisme abstrait, l'expérience subjective de l'artiste comme source de création. Pour lui, influencé en cela par l'exemple des *ready-made* de son ami Marcel Duchamp et par sa propre utilisation du hasard, l'art doit détruire les barrières qui l'isolent de la vie.

Selon Cage, la fonction de l'art est d'ouvrir les yeux, pour qu'ils voient ce qui s'offre à la vue, et les oreilles, pour qu'elles soient présentes à l'activité des sons<sup>3</sup>. Il rejetait toute hiérarchie entre ceux-ci dans la musique et entre les matériaux, les formes et les couleurs dans les arts plastiques. Chaque élément, tel qu'il se produit, ne doit exister que pour lui-même, et non servir à exprimer des émotions ou des idées de création picturale formelle. En conséquence, n'importe quel son ou autre matériau, seul ou associé, voulu ou non, est de l'art. Le bruit est de la musique, le silence aussi qui n'existe pas pour Cage, puisqu'il y a toujours du son dans la nature. L'art devrait donc rendre attentif au monde environnant et inciter à apprécier la vie quotidienne. De l'avis de l'intéressé, ce sont les œuvres de Rauschenberg et Johns qui ont donné à sa pensée son expression la plus convaincante.

Jusqu'au milieu des années 1950, les jeunes ressentent surtout l'influence de Kline et De Kooning. Cependant, un autre groupe de la première génération expressionniste abstraite attire de plus en plus l'attention du milieu de l'art, il s'agit des *color-field painters* Clyfford Still, Mark Rothko et Barnett Newman. Contrairement aux *gesture painters*, dont l'œuvre se base plutôt sur le dessin pictural, ces peintres explorent les possibilités expressives d'aplats de couleur, autrement dit le potentiel visuel et émotionnel de la couleur en soi.

Pendant la seconde partie de la décennie, les jeunes peintres, et le plus marquant d'entre eux, Morris Louis, cherchent l'inspiration chez leurs aînés coloristes, tout en adoptant la technique des coulures chez Pollock, et plus précisément la manière de Frankenthaler, et en éliminant les signes de la main perceptibles dans les tableaux de cette dernière. Imprégner ainsi de peinture diluée une toile sans apprêt, lit-on chez Clement Greenberg, a pour conséquence de transformer la matière « en peinture et en couleur, comme du tissu teint » et d'uniformiser la texture de la toile polychrome ou nue, à la manière du *all-over* des impressionnistes ou du *color-field* chez Newman<sup>4</sup>. Chez Morris Louis, le rendu de la couleur absorbée par la toile non préparée est optique, désincarné, inondant immédiatement l'œil d'un nouveau genre d'expression chromatique.

Greenberg se fit le champion critique de Louis. La *stained-color field painting* le séduisait car elle reposait sur la nature optique de la couleur, en tant que strictement visuelle, sans aucune des traces de pinceau – la touche « tactile » de l'artiste – propres à la *gesture painting*. Pour Greenberg, l'importance de la visualité pure était liée à sa théorie formaliste de la peinture moderniste ou d'avant-garde. N'importe quel art devient moderniste lorsqu'il recherche la « pureté ». Celle-ci s'obtient en développant ce qu'il y a d'unique dans la nature du médium et le distingue de tous les autres. La peinture, par exemple, doit « se borner à un pur et simple agencement de couleur et de ligne, sans nous intriguer par des associations avec des domaines plus authentiquement appréciables sous d'autres formes<sup>5</sup> ». Elle doit donc être vidée de toute impureté, comme par exemple un thème « littéraire ». Du fait qu'elle est identifiée comme bidimensionnelle, l'artiste doit avant tout rester conscient de la surface plane et évacuer toute profondeur « fictive » de l'espace. D'où les attaques de Greenberg contre le coup de pinceau, dont l'irrégularité détruit l'apparence plane par des effets illusionnistes.

Les toiles imbibées de couleur de Louis partageaient certains éléments picturaux avec celles d'Ellsworth Kelly : simplicité et précision, surface lisse et grand format, en général. Cependant, alors que Louis mettait en valeur le champ coloré optique, Kelly attirait l'attention sur la forme colorée tactile. Développant l'idée selon laquelle « une forme tient par elle-même », il en vint même à créer des sculptures<sup>6</sup> et mit au point un nouveau style géométrique qui rejetait la conception de Mondrian d'un réseau complexe inspiré des cubistes, lui préférant les formes élémentaires colorées de Matisse. D'où le terme *hard-edge painting* pour différencier ce style de l'abstraction géométrique antérieure. De plus, contrairement à cette dernière, on trouve dans les toiles de Kelly des références subtiles à la réalité visuelle, des silhouettes de phénomènes naturels ou les espaces entre eux.

Bien que généralement considéré comme faisant partie des expressionnistes abstraits de la première vague, Ad Reinhardt s'opposait ouvertement à leurs œuvres et à leurs déclarations. À une époque où leur travail et ses justifications romantiques tenaient le devant de la scène, il adopta une esthétique formaliste puriste, proche de celle de Greenberg. Reniant toutes associations autres qu'esthétiques, il écrivait : « L'art existe en soi ; tout le reste est tout le reste<sup>7</sup> ». Pour lui, comme antithèse de l'art en soi, il y avait la vie considérée comme un art. Pour parvenir à cette quintessence, il s'attaqua à vider la peinture de tous signes de vie, dont faisaient partie formes diverses, textures picturales et couleurs. À la fin des années 1950, Reinhardt parvint à son tableau « ultime » : un carré abstrait d'un mètre cinquante de côté, divisé en trois verticalement et horizontalement, ce qui donnait neuf carrés égaux d'un gris sombre presque homogène. Les expressionnistes abstraits rejetèrent le purisme de Reinhardt, tout en admirant ses peintures « noires ».

Frank Stella, lui, adhéra au purisme de Reinhardt. En 1958, il peignait des toiles expressionnistes abstraites consistant en bandes horizontales de couleur, mais, l'année suivante, il radicalisa sa démarche et se mit à peindre des compositions symétriques et concentriques de rayures noires, qui ne semblaient faire référence qu'à elles-mêmes. Avec de telles abstractions, Stella bouleversait rigoureusement la *gestural painting*. L'improvisation en direct était remplacée par la conception préalable. D'après Walter Darby Bannard, « L'expressionnisme abstrait était renié point par point : la peinture à l'intérieur du dessin remplaçait le dessin fait avec la peinture ; la régularité affichée remplaçait l'aléatoire apparent ; la symétrie remplaçait l'équilibrage asymétrique ; une facture neutre et sans relief ou la couleur absorbée sans délimitation remplaçait les tâches, les traînées et les éclaboussures... Toute l'esthétique de l'expressionnisme abstrait se trouvait brutalement modifiée<sup>8</sup> ». Inspiré par le purisme de Reinhardt, Stella contestait toute justification de la peinture expressionniste par le romantisme et l'angoisse existentielle ; il écartait toutes les interprétations subjectives, psychologiques et sociales. Sa formule : « Ma peinture part du fait qu'il n'y a rien à voir d'autre que ce qu'on a sous les yeux...

Ce qu'on voit est ce qu'on voit ». Il fut le premier maillon entre l'expressionnisme abstrait et la peinture minimaliste. Ses abstractions ne tarderaient pas à influencer la

sculpture minimaliste de Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin et Robert Morris, « un pas en avant » pour l'avant-garde d'après ces derniers. Rétrospectivement, tandis que la *gesture painting* s'essouffait dans les années 1950, on assistait au rejet grandissant de l'expressionnisme et de ses ambiguïtés. On entreprit de bannir de l'œuvre achevée toute trace de processus artistique ou d'improvisation, le coup de pinceau visible, par exemple. L'expressionnisme passionné céda au fini de la surface lisse, distancée et apparemment objective, que ce soit dans le *new perceptual realism*, la *stained color-field abstraction*, la *hard-edge painting* ou la peinture minimaliste. La critique d'art suivit l'évolution des styles post-*painterly*, les plus jeunes rejetant l'angoisse existentielle chère à Rosenberg pour adhérer au purisme de l'art en soi défini par Greenberg ou Reinhardt ou encore à l'approche philosophique de John Cage. Et cette attitude dépassionnée de l'art et de la critique d'art s'accroîtrait dans les années 1960.

<sup>1</sup> M. Schapiro, « The Liberating Quality of Avant-Garde Art », *Art News*, été 1957, p. 38-40.

<sup>2</sup> R. Goldwater, « Reflections on the New York School », *Quadrum 8*, 1960, p. 30.

<sup>3</sup> J. Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Cambridge, Mass., et Londres : Massachusetts Institute of Technology Press, 1967), p. 10.

<sup>4</sup> C. Greenberg, « Louis and Noland », *Art International*, 25 mai, 1960, p. 28.

<sup>5</sup> C. Greenberg, « Abstract Art », *The Nation*, 15 avril 1944, p. 451.

<sup>6</sup> W. Rubin, « Ellsworth Kelly : The Big Form », *Art News*, novembre 1963, p. 65.

<sup>7</sup> A. Reinhardt, « Art-as-Art », *Art International*, décembre 1962, p. 37.

<sup>8</sup> W. Darby Bannard, « Present-Day Art and Ready-Made Styles », *Artforum*, décembre 1966, p. 30.

## « DES BULLES DANS LE CHAMPAGNE »

*Herbert Muschamp*

---

Pendant les cinquante années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, l'architecture new-yorkaise a connu deux phases distinctes ; un troisième chapitre, plus mouvementé, s'est ouvert à la suite du 11 septembre. L'impact de cet événement dans le temps et dans l'espace s'est révélé impossible à maîtriser. Il a affecté – peut-être était ce inévitable – notre vision de l'après-guerre tout entier, cette période dont New York a profité pour devenir la capitale culturelle la plus dynamique du monde. La destruction du World Trade Center, l'un des produits de cette énergie, et les efforts désordonnés pour reconstruire Ground Zero soulignent le reflux de l'esprit « progressiste » qui animait l'immédiat après-guerre. Les suites du 11 septembre ont également révélé de profonds conflits jamais résolus quant aux critères dont les New-Yorkais se sont servis pour évaluer leur architecture durant ces cinquante années.

Les efforts faits, depuis leur destruction, pour atteindre un consensus quant au mérite des Twin Towers témoignent de cette confusion. Le World Trade Center a longtemps été considéré comme un échec retentissant, une illustration de la brutalité de l'architecture moderne et de son manque de sensibilité au contexte urbain. Trop hautes, les tours déparaient l'horizon de Lower Manhattan, détruisant son aspect de cristallin, disait-on. Pire, le concept du « superblock » aménagé en quartier piétonnier aurait oblitéré l'échelle, la diversité et l'animation du traditionnel plan en damier au profit d'une place démesurée dédaignée par tous, même ceux qui travaillaient dans les tours.

Avec le temps, d'autres opinions, parfois convergentes, avaient remis en question ce point de vue avant même le 11 septembre. La nouvelle génération d'architectes, souvent nés après la construction des tours, y voyait le symbole d'un New York suffisamment optimiste pour oser un urbanisme innovant. Refusant d'accepter sans discussion les dogmes réactionnaires de l'architecture dite « contextuelle », dont les défauts étaient évidents, ils se présentaient comme les héritiers de l'attitude progressiste de l'immédiat après-guerre.

Les touristes étaient les premiers à se démarquer du chœur des critiques. Le caractère monumental des tours, indépendamment de leurs mérites en termes d'esthétique ou d'urbanisme, en faisait des cibles idéales. Emblème incontestable, et peut-être principal, de la ville, elles illustraient d'innombrables cartes postales, tee-shirts et autres photos-souvenirs. Au tribunal de l'opinion, les tours l'emportaient haut la main. Les employés qui y travaillaient et les habitants de Lower Manhattan, qui avaient théoriquement le plus à souffrir de la configuration en « superblock », étaient partagés. Avec ses magasins abordables et notamment la librairie Borders, la galerie marchande souterraine constituait une destination de choix pendant la pause du déjeuner ; les grands halls offraient d'agréables lieux de promenade. Mais beaucoup d'autres New-Yorkais, tout d'abord réticents, s'étaient attachés à ces silhouettes grandioses vues de près, et force était de reconnaître que la « plaza » du World Trade Center ne ressemblait en rien au désert stérile que dénonçaient ses détracteurs. La programmation – concerts à l'heure du déjeuner, patinage sur glace, spectacles nocturnes – faisait la différence, attirant les foules tout au long de l'année.

Après le 11 septembre, ceux qui voulurent à nouveau imposer une vision négative se trouvèrent dans une position inconfortable : en décalage avec l'évolution du goût dominant, ils semblaient presque se réjouir de la destruction des tours. Dans les semaines qui suivirent, la proposition de recréer l'ancien damier – comme si le destin offrait une occasion de revenir en arrière – vint renforcer cette impression. Mais était-ce ainsi que New York

souhaitait répondre aux attentats ? Ce n'était pourtant guère le moment de rêver au Manhattan d'avant-guerre.

Pourquoi les Twin Towers auraient-elles dû faire l'unanimité ? Pourquoi l'absence évidente de consensus semblait-elle aussi déroutante ? Il s'agit d'un reste d'historicisme, cette croyance très XIXe siècle selon laquelle chaque période historique doit construire dans un style qui lui soit propre. Cette idée a la vie dure : l'historicisme est en effet le credo sous-jacent de l'architecture newyorkaise d'après-guerre.

Même s'ils n'illustrent plus les styles historiques, les architectes « modernes » restent guidés par une vision victorienne, celle du style comme incarnation d'une époque. Comme l'a dit Mies van der Rohe, « L'architecture est la volonté d'une époque traduite dans l'espace ». Pendant tout l'après-guerre, c'est la « traduction » qui a modelé l'horizon de Manhattan – le fameux « style international », qu'il serait plus exact de nommer style allemand tant il représente l'esthétique du Bauhaus. Celui-ci avait adopté une approche spartiate, la nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*), qui, en réaction contre le symbolisme obscur de l'expressionnisme, privilégiait le dépouillement du matériau. Au lieu de traiter l'architecture sur le mode décoratif à la manière du XIXe siècle, les modernistes se sont mis, selon l'expression de Neil Levine, à « faire de l'architecture à partir de la construction », c'est-à-dire en exploitant le potentiel esthétique de l'ingénierie structurelle.

On disait alors que la conception architecturale moderne partait du centre pour aller vers l'extérieur : après avoir traité l'armature, l'architecte passait aux espaces clos et aux systèmes de circulation qui les relient, ainsi qu'aux technologies permettant de contrôler la température, la lumière et l'air. L'apparence du bâtiment était, en théorie, entièrement déterminée par le résultat de cette démarche : jamais l'expression personnelle de l'architecte ne venait entacher la représentation des « causes internes » de l'immeuble.

Cependant, on peut tout aussi bien arguer que cette méthode procédait en fait du dehors vers le dedans. En faisant de l'objectivité leur principal critère, les architectes « modernes » ont investi leur autorité dans un système de pensée qui voulait représenter la réalité du monde extérieur. En supprimant toute perception subjective au nom d'une vérité objective vérifiable, ils soumettaient la construction aux méthodes de la science, profitant de l'aura positive dont celle-ci, synonyme de progrès, jouissait en ces temps optimistes.

Ce rapprochement avait quelque chose d'indéniablement convaincant, aussi longtemps qu'il restait crédible. Après la guerre, et la Grande Dépression qui l'avait précédée, de telles idées incarnaient tout à fait les mythes auxquels la plupart des Américains voulaient croire. Elles s'accordaient aussi à la légende des origines que New York avait inventée en tant que capitale des arts et des lettres d'après-guerre. Je doute que quiconque ayant grandi à New York à cette époque ait pu résister à ces mythes. L'attrait de cette architecture tenait en partie à son unité : sa cohérence organique semblait tout prendre en compte sans rien oublier. Les constructions se présentaient comme le « récipient » idéal pour toutes les expériences subjectives susceptibles de tenter leurs résidents, tout en parant le pouvoir américain d'après-guerre d'une admirable légèreté : en ce sens, elles étaient apolliniennes. C'est ce qui rend le Seagram Building remarquable. Rien n'est moins facile que de renoncer à Apollon, même si l'on sait que Dionysos ne renoncera pas à ses propres exigences.

Pendant des années, le style international a admirablement répondu à ces exigences : sa modernité agressive était mise en valeur par la maçonnerie vieillissante des constructions qui l'entouraient. Pourtant, les architectes modernistes se montraient plus qu'ambivalents envers le concept de nouveauté. Ils n'hésitaient pas à exploiter la supériorité du « nouveau » par rapport à un *statu quo* social et artistique qualifié d'obsolète, tout en démentant vigoureusement son attrait affectif : la nouveauté n'était nullement un but en soi et, s'ils la favorisaient, c'était au nom du progrès, pour remplacer un modèle « inférieur » par un autre, aux bienfaits physiques et psychologiques objectivement mesurables. Malgré l'étiquette « style international », l'architecture moderniste ne constituait pas un style : en

plaçant le design au-dessus du niveau subjectif du goût, elle représentait, en théorie, l'élimination du style.

Cette rhétorique n'était pas mensongère, simplement incomplète. Comme on peut s'en douter, en niant toute valeur à la nouveauté on ne fait que révéler la force de son attrait, non seulement pour le public mais pour les architectes modernistes eux-mêmes. En effet, n'en déplaise à Mies, la nouveauté représentait un aspect non négligeable de la « volonté de l'époque », et pourquoi une époque quelle qu'elle soit devrait-elle se contenter d'être traduite dans l'espace par un seul architecte et ses disciples ? Pourquoi devrait-elle accepter la monotonie, renonçant aux charmes de la variété et du changement ? Et, si la raison devait l'emporter, qu'est-ce qui prouve que l'architecture doit se contenter de satisfaire des besoins rationnels ?

L'idée que toutes les constructions d'une époque devraient aspirer à parler le même langage n'a rien d'indigne. La réalisation d'un consensus quant à cette langue commune est même l'une des principaux titres de gloire du New York d'après-guerre. Mais les villes résultent de débats, voire de disputes. Leur forme matérielle reflète des désaccords périodiques sur l'usage de l'espace et la manière de l'ornier. Pour une société démocratique, il s'agit d'un idéal qui, en matière de planification urbaine, est passé au premier plan dans les années 1970. Puisque l'unité d'expression concerne par définition plus d'un bâtiment, la planification était vouée à devenir une pomme de discorde. En 1960, Jane Jacobs définissait les termes du débat dans un ouvrage novateur, *The Death and Life of Great American Cities*. Dix ans plus tard, l'esthétique moderniste et les nouveaux principes de planification faisaient l'objet de nombreuses attaques. Comme d'autres aspects de la culture consensuelle libérale, les constructions modernes étaient devenues les victimes de la provocation et l'esprit de dissension des *Sixties*.

Le Ford Foundation Building représente, aux yeux de beaucoup, une étape essentielle dans la désaffection à l'égard du modernisme. Terminé en 1967, il est l'œuvre de Dinkeloo et Roche de New Haven, les successeurs d'Eero Saarinen. Son échelle, ses proportions, les matériaux utilisés et les finitions, le jeu du plein et du vide révèlent au premier coup d'œil sa qualité exceptionnelle. Le toit de verdure du jardin clos ajoute une note délicieuse, un peu comme la rotonde qui surmonte le musée Guggenheim de Frank Lloyd Wright.

Pourtant, cette note paraît fautive à certains car le jardin, en dépit de son charme apparent, n'a rien à nous offrir. Malgré le sentier qui le traverse, on ne peut y flâner agréablement ; un écriteau interdit même de s'y asseoir. Ce jardin ne « fonctionne » que tant qu'on reste dehors – ce n'est pas là ce qu'on attend d'une oasis.

À cette époque, on pratiquait peu l'analyse sémiotique de la forme urbaine, le terme lui-même restant pratiquement inconnu aux États-Unis ; il était donc difficile d'exprimer la raison du malaise que certains ressentaient. On se contenta de remarquer que le président de la fondation, ancien conseiller de Lyndon Johnson, avait à ce titre participé à la politique américaine au Vietnam. Même s'il ne s'agissait pas de critique architecturale au sens strict, ce rapprochement illustrait les défauts du consensus libéral qui, depuis la guerre, dominait en matière de culture. Les esprits étaient pleins des images de la déforestation causée au Vietnam par des armes chimiques (agent orange), et on avait du mal à les dissocier du toit de verdure. La défoliation, le recours aux plantes pour créer une trompeuse impression de paradis : ces deux images semblaient issues d'un même réservoir de mauvaise foi. Comment pouvait-on encore évaluer les créations architecturales tout en ignorant le discutabile idéal de maîtrise technologique qui leur avait donné naissance ?

Le Ford Foundation Building évoque une magnifique chaussure faite pour un pied devenu difforme. Je ne veux pas dire que l'idéal en question déconsidère le bâtiment, mais celui-ci a fini par incarner l'anxiété provoquée par cet idéal, permettant ainsi aux observateurs attentifs d'en prendre conscience. Rétrospectivement, il semble que telle ait été l'une des principales fonctions de l'architecture depuis la guerre, surtout pendant les années 1960. Le cabinet d'Eero Saarinen a joué ce rôle à la perfection. Aux yeux de ses clients et du public,

Saarinen a fini par personnifier l'architecture progressiste vers 1960. Pourtant, peut-être en raison même de sa popularité, certains partisans du modernisme orthodoxe ont accueilli ses projets ultérieurs – et notamment le terminal TWA – avec une suspicion et une inquiétude croissantes. Avec son grand toit en forme d'ailes, ce terminal semble illustrer les nouvelles et fantastiques possibilités d'expression du béton structural. Mais les critiques s'empressèrent de souligner que le toit, en violation du principe bien établi de la « vérité des matériaux », consistait en fait en une structure d'acier recouverte d'une couche de béton, un peu comme le glaçage d'un gâteau.

La question se pose : pourquoi faudrait-il refuser le plaisir d'une belle coque en béton poli, simplement parce qu'elle repose sur une armature métallique ? Quand cette privation auto-imposée devient-elle pathologique, et se transforme-t-elle en masochisme moral ?

La Tour CBS, achevée après la mort de Saarinen, a elle aussi suscité la controverse quand on a su que certains de ses piliers de granit noir étaient dépourvus de fondations. On imagine les inspecteurs de la Nouvelle Objectivité à quatre pattes, tapotant la base des piliers pour déterminer lesquels sont creux... Mais qui a envie de voir des gens décidés à transformer notre plaisir en souffrance ? Et pourquoi ne se contentent-ils pas de le faire discrètement, en privé ?

L'anxiété face au plaisir est également à l'œuvre lorsque Morris Lapidus termine son hôtel Summit en 1961. Le commentaire perfide selon lequel celui-ci serait situé « trop loin de la plage » ne reconnaît son caractère hédoniste que pour mieux l'écraser sous une sombre désapprobation puritaine. La Gallery of Modern Art d'Edward Durrell Stone, achevée en 1965, a elle aussi eu droit à son lot de commentaires méprisants : ce serait « un palazzo vénitien découpé à l'étampe, monté sur des sucettes », selon l'expression dédaigneuse d'Ada Louis Huxtable.

L'exposition universelle de New York en 1964-1965 déchaîne une véritable orgie de masochisme moral. Les critiques concentrent leurs attaques sur le village belge, réplique grandeur nature d'une place flamande entourée d'un réseau de ruelles. L'attrait des gaufres (écœurant mélange de pâte à beignets, de crème sucrée et de fraises) aidant, il devient le clou de l'Expo. Ce n'est pas tant le pavillon lui-même – auquel on peut difficilement reprocher son caractère kitsch, puisqu'il le revendique – que l'enthousiasme du public qui consterne les critiques. Reprochant aux organisateurs d'avoir créé un spectacle ostensiblement dépourvu de toute vision architecturale, ils décrètent que l'exposition dans son ensemble se résume à un gigantesque village belge. Dans cette atmosphère de carnaval, le pavillon IBM de Saarinen, en association avec Charles et Ray Eames (qui ont réalisé la présentation multi écran), semble un modèle de rigueur moderniste.

Dans les « écoles » artistiques comme dans les entreprises, c'est en rejetant toute responsabilité quant aux effets indésirables des causes qu'on a soi-même suscitées que l'on construit une hiérarchie. « Que s'est-il passé ? Nous leur avons pourtant montré comment faire », s'est exclamé Mies van der Rohe, consterné, quand les architectes ont cessé de suivre son exemple. Mies a effectivement montré comment réaliser l'idéal « objectif » dans une ville du XXe siècle. Mais il a également prouvé, à son insu, que la ville est porteuse d'autres idéaux qui doivent eux aussi être réalisés.

C'est sur cette toile de fond que nous pouvons saisir le rôle de la protection du patrimoine à partir des années 1960. L'attrait de constructions comme Grand Central Terminal ne s'explique qu'en partie parce que leur caractère « ancien » s'oppose aux préceptes de « nouveauté » en vigueur : leur nature apparemment irrationnelle, en contraste avec l'idéal de la raison, joue peut-être un rôle décisif. Un rationaliste n'aurait jamais l'idée de coiffer une gare d'une statue de Mercure. Les dieux païens n'ont pas leur place dans les schémas « objectifs » conçus pour mettre les fonctions structurales et programmatiques en corrélation avec les formes architecturales.

Ce décalage donne à Mercure sa gaieté. D'ailleurs, n'a-t-il pas attendu l'ère des schémas objectifs pour se révéler pleinement ? Hermès, son alias grec, symbolise la transgression

comme l'imposition de limites, la mobilité de l'esprit comme celle du corps ; c'était aussi le dieu des rêves. Jamais un tel dieu n'a semblé aussi nécessaire qu'en ces années où l'architecture aspirait à devenir papier millimétré.

La protection du patrimoine suivait la logique hermétique des rêves. Puisqu'elle se montrait désormais au grand jour, on aurait pu s'attendre à ce que la création architecturale lui emboîte le pas. Un temps, cela parut possible. Ainsi, dans *L'Architecture de la ville*, publié en Italie en 1966, Aldo Rossi suggère que les concepts d'introspection et de mémoire peuvent générer de nouvelles formes urbaines. Quant aux universitaires, ils révèlent d'autres chemins que l'architecture moderne aurait pu emprunter – et qu'elle a, dans certains cas, suivis avant l'avènement de la Nouvelle Objectivité. L'expressionnisme, pratiquement éliminé des histoires conventionnelles comme celle de Pevsner, fait son retour en tant que source d'inspiration formelle et idéologique, tout comme le constructivisme de l'avant-garde soviétique. Robert Venturi et Charles Moore revisitent l'architecture pop et ses œuvres : attractions touristiques, motels à thème, casinos et autres cafétérias futuristes.

Ce brassage d'idées semble annoncer l'avènement d'une imagination plus fertile, mais la perspective tarde à se matérialiser. Malgré la déception que suscite alors l'architecture moderniste, l'approche historiciste qui la sous-tend conserve sa mainmise. C'est l'une des leçons de la variante postmoderniste dans les années 1980. Loin de jouir d'une plus grande latitude esthétique, les architectes se soumettent à des directives de plus en plus rigoureuses, généralement fondées sur une perception globale de l'architecture d'avant-guerre à Manhattan. Souvent décrites comme « contextuelles », ces consignes se montrent très tatillonnes quant à ce qu'est un contexte « acceptable », souvent au point de n'avoir plus aucun rapport avec l'environnement réel. Ainsi, à Battery Park City, on a tenté d'imposer une esthétique d'avant-guerre sur un site de trente-sept hectares créé de toutes pièces, puisqu'il s'agit d'une ancienne décharge séparée du reste de la ville par une route à six voies. En théorie, cette approche aurait dû marquer un retour de ou à la tradition : en fait, on se préoccupa fort peu de savoir quelles traditions seraient représentées et quelles autres seraient laissées de côté. Il fut beaucoup question du retour au classicisme (ou peut-être du retour *du* classicisme), mais sans expliquer à quel titre un projet postmoderniste de Michael Graves aurait droit à cette appellation tandis qu'un petit temple d'acier et de verre comme le Pepsi Cola Building se la voyait refuser. Lorsque les architectes invitent leurs clients promoteurs, qui aiment bien les étiquettes, à un diaporama, ils sont heureux de pouvoir leur démontrer que la nouvelle horreur postmoderniste qu'ils concoctent descend en droite ligne du Parthénon ou du Panthéon. À défaut d'être un âge d'or pour l'architecture, les années 1980 ont atteint des sommets en termes de comédie sociale. Et les New-Yorkais avaient bien besoin de rire : la ville se relevait à peine de la crise fiscale qu'elle venait de traverser. Les grandes entreprises continuaient de la désertir, et les emplois industriels avaient pratiquement disparu. Dans cette atmosphère inquiète, on voulut faire revivre l'architecture d'antan, évocatrice de jours meilleurs : les motifs Art déco connurent un regain de popularité. L'aversion au risque – dissimulée sous les oripeaux de l'« acceptable » – se para alors de remarquables vertus.

Dans une telle atmosphère, les convictions artistiques ne pouvaient être qu'un handicap. Nul ne l'a mieux compris que Philip Johnson, régent officieux de cette période qui possédait comme personne l'art d'injecter un peu de comédie sociale dans ses immeubles. Sautillant compulsivement d'un style historique à l'abstraction géométrique, son associé John Burgee et lui semblent pratiquer l'architecture comme une forme hystérique de perversion polymorphe. Mies van der Rohe, le mentor de Johnson, affirmait pourtant qu'« on ne peut inventer une architecture nouvelle chaque lundi matin ». Mais pourquoi pas une architecture ancienne, un mardi sur deux ? La façon dont Johnson flirte avec les styles illustre l'effondrement de l'historicisme, qui ne laisse derrière lui que le souvenir de gestes ornementaux dérivant sans but dans le paysage urbain, telles les décorations qui flottent au-dessus d'un paquebot englouti. Johnson, principal champion du style international, a mené l'historicisme à son aboutissement : nul n'était mieux placé pour comprendre que la fête

était maintenant terminée. En ce sens, ses pots-pourris architecturaux ont préparé l'avènement de la pluralité de voix individuelles qui allaient bientôt s'élever.

Mais après tout, pourquoi pas l'hystérie ? Pourquoi pas un état d'esprit ? La raison n'est pas le seul cadre légitime de l'activité mentale ; l'émotion a elle aussi sa place dans l'existence des citoyens. En choisissant du verre rose pour le mur-rideau du Seagram Building, Johnson avait déjà subverti la sainte objectivité avec cette teinte libidineuse. Dans ses dernières années, la dimension subjective le submerge complètement : comme si, ayant réduit l'architecture au minimalisme absolu du « presque rien » de Mies, le dernier territoire encore inexploré était la psyché de l'architecte.

Les résultats de telles recherches pourraient trouver une résonance ailleurs : ceux qui dédaignent Johnson sous prétexte qu'il n'avait pas grand-chose à apporter à l'architecture devraient s'en souvenir. La personnalité – y compris la structure subconsciente des fantasmes personnels – est la clé de l'architecture du futur en tant que moyen de communication sociale. Une clé que des architectes plus doués que Johnson finiraient bien par apprendre à tourner.

J'ai une certaine tendresse pour l'hôtel Four Seasons : I.M. Pei, qui a pris ses distances avec le postmodernisme, a tout de même su l'exploiter à des fins d'expression romantique. Là où d'autres avaient échoué, Pei a réussi. À un certain niveau, le postmodernisme revendiquait le bon goût, mais ça non plus, ça ne s'invente pas un lundi matin. Pei est né avec, et son goût apparaît aussi nettement dans le Four Seasons que dans sa restructuration du Louvre. Son hôtel illustre l'un des chemins que le postmodernisme aurait pu emprunter s'il avait soumis sa fascination pour l'Art déco à des critères modernes rigoureux.

Si le Four Seasons a été sous-estimé, c'est en partie parce qu'on a douté que ce chemin valait la peine d'être suivi. Pour l'essentiel, nonobstant les « folies » de Johnson, ces années ont été une période d'exil pour l'architecture new-yorkaise. Des modernistes convaincus comme Charles Gwathmey et Norman Jaffee n'avaient guère de commandes que dans les stations balnéaires des Hamptons ou leur équivalent sur la côte Ouest. Richard Meier, retiré sur une montagne à Los Angeles pour construire le Getty Center, s'est vu dénoncer par ses confrères californiens comme un intrus venu de l'Est. Quant à Peter Eisenman, il a survécu en concevant des projets qui n'ont jamais vu le jour et grâce à son statut de directeur de l'Institute for Architecture and Urban Studies, une tour d'ivoire du centre de Manhattan.

John Hejduk s'est distingué comme enseignant à l'université Cooper Union, dont il a dirigé le programme d'architecture, et comme plasticien dont les dessins ont remis à l'honneur le concept de narration en tant que générateur de forme urbaine. Son travail n'est pas dépourvu de vengeance masochiste : on y devine la lamentation de l'artiste maudit qui rejette le monde. Mais, pour de nombreux architectes nés pendant le prétendu *baby boom* qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, la tentation de l'imiter était irrésistible. Pour Lebbeus Woods, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio, Henry Smith Miller et Laurie Hawkinson, pour ne citer qu'eux, cette « architecture de papier », condamnée à rester dans les cartons – et dans bien des cas inconstructible – est devenue une fin en soi. Sans oublier l'architecte néerlandais Rem Koolhaas et son *New York Délire*.

Les soulèvements étudiants des années 1960 et le rejet de toute autorité ont profondément influencé cette génération d'architectes. L'exemple de l'art conceptuel les a également convaincus que l'architecture, qui passe avant tout par la conscience, n'est pas subordonnée à la manipulation d'une réalité matérielle. Ils se sont aussi inspirés du travail d'Européens comme Archigram, Constant, Yona Friedman et Cedric Price. Adeptes de pratiques alternatives, ils ont créé des installations et des décors de théâtre, réalisé des dessins ou enseigné, tout en comptant sur les media pour faire connaître leur travail.

Les espaces intérieurs ont également servi de refuge, et là aussi les architectes ont suivi l'exemple des artistes. La *Silver Factory* de Warhol sur la 47<sup>e</sup> rue et les environnements éphémères qu'il a créés en projetant des vidéos sur les murs, et qui figurent parmi les

souvenirs les plus mémorables des Sixties, ou encore les environnements réalisés par Allan Kaprow pour ses happenings, ont élargi le domaine de l'intervention dans l'espace. Après 1970, le terme de « design environnemental » a supplanté celui de décoration intérieure dans les écoles et parmi les professionnels ; dans la décennie qui suivit, la décoration de boîtes de nuit est devenue un médium en vogue. Arata Isozaki et Massimo Iosa-Ghini témoignent de ces tendances, tout comme les hôtels de Philippe Starck pour Ian Schrager.

Le caractère introverti de cette approche conceptuelle a quelque chose de consternant si l'on croit que le rôle de l'architecture est de traduire des métaphores dans la sphère publique de la réalité matérielle. Mais un tel processus peut prendre du temps, même si les circonstances sont propices. Par contre, en renonçant à la pratique conventionnelle, on permet à des idées de fructifier en des temps relativement hostiles.

Ainsi, il est devenu possible, puis naturel, pour de jeunes architectes de développer une voix personnelle, créant un champ où la subjectivité individuelle est considérée comme partie intégrante d'un tout collectif. Il n'est peut-être pas souhaitable qu'une ville entière soit construite selon les principes de tel ou tel d'entre eux, ce qui était de toute façon peu probable. Cependant, ils ont généré un champ d'une complexité telle qu'un amoureux de la ville ne peut que l'admirer.

Les projets conceptuels ont également mis des architectes en relation avec les amateurs d'œuvres contemporaines, à l'occasion par exemple du festival *Art on the Beach*. Lancé au début des années 1980 par Creative Time, spécialiste de l'organisation d'événements artistiques en des lieux inattendus, il se tenait sur un site de plusieurs dizaines d'hectares sur l'Hudson (la future Battery Park City), remblayé avec la terre extraite lors de la construction du World Trade Center, qui deviendrait plus tard Ground Zero.

Creative Time invitait chaque été des artistes plasticiens et du spectacle, ainsi que des architectes, à collaborer sur des projets : il s'agissait d'une sorte de Club Med éphémère pour l'avant-garde qui offrait aux architectes dépourvus de clients dans les Hamptons une plage où s'amuser. Mais les projets eux-mêmes importent moins que la possibilité pour le public d'y accéder : les New-Yorkais ont pu y voir le travail original de créateurs pleins de promesses, tout en s'observant mutuellement à l'œuvre en tant que spectateurs. *Art on the Beach* est ainsi devenu une scène symbolique qui allait susciter, quelques années plus tard, un nouveau climat pour l'architecture à New York.

Au cours des années 1980 et 1990, ce public a continué à augmenter : il suffisait d'observer l'affluence aux expositions d'architecture et de design dans les musées et les galeries (surtout celle de Max Protetch). Très vite, l'un des principes essentiels de l'architecture postmoderniste a été démenti : il était impossible d'attirer des visiteurs dans une exposition de pastiche historique postmoderniste. Où était donc le public censé le réclamer à grands cris ?

L'architecture ancienne, par contre, attirait les foules, tout comme les projets révélateurs de telle ou telle dimension de la vie contemporaine. Quant au postmodernisme, il n'intéressait guère que les gens qui ont du mal à se détendre en vacances parce qu'ils sont trop occupés à se plaindre de la radio des voisins de plage qu'ils ont eux-mêmes choisis.

Selon une idée fautive mais répandue, la reconstruction de Ground Zero aurait été bénéfique à l'architecture new-yorkaise. En fait, c'est le contraire qui est vrai. Le public intéressé existait depuis longtemps, en nombre bien plus grand que celui des visiteurs d'expositions, démentant le poncif postmoderniste selon lequel les gens rejettent l'ambition et la créativité en architecture. Comme le montrent les foules qui visitent les expositions, une grande partie du public est assoiffée d'idées nouvelles. Il est difficile dans ces conditions de se réfugier derrière un « public » imaginaire pour s'opposer aux valeurs artistiques.

Naturellement, certains praticiens se sont sentis dépassés par la tournure des événements. Nombre d'entre eux avaient construit de véritables carrières en acceptant de brider leur créativité, atteignant un degré élevé de compétence en tant qu'« architectes exécutifs » responsables de la réalisation d'un projet sur le terrain. Sur le plan conceptuel, cependant,

ils n'avaient pas grand-chose à montrer, alors que c'était précisément ce que demandait désormais un public plus averti, converti à un principe de discernement revisité. Les idées architecturales ne sont pas seulement « différentes mais égales » : certaines, quand on les examine à la lumière de la concurrence internationale, sont meilleures que d'autres.

Rien ne pouvait tomber plus mal pour les entreprises qui avaient parié sur une exemption : le 11 septembre leur offrait l'occasion de regagner le terrain perdu depuis dix ans. Le patriotisme, alors artificiellement florissant, justifiait leurs efforts pour obtenir les nouveaux contrats qui s'annonçaient. Même si les dégâts matériels causés par les attentats terroristes ne concernaient guère plus que les six ou sept hectares de Ground Zero, la perspective de « reconstruire New York » enflamma les organisations professionnelles. Loin d'améliorer le climat pour l'architecture à New-York, leur campagne de marketing intéressé fit soupçonner de mauvaise foi l'ensemble de la profession. De nouveau, comme pendant les années 1990, c'est une meilleure conscience des méthodes plus éclairées en usage sous d'autres cieux – concours dotés de jurys, soutien aux jeunes architectes, sans oublier la tradition du logement social, toujours vivante hors des États-Unis – qui a permis de résister aux pressions du lobby architectural.

Lorsqu'il ouvrit ses portes en 2002, le Forum culturel autrichien était, et de loin, la construction la plus ambitieuse réalisée à New York depuis plusieurs dizaines d'années. Conçu par l'architecte Raimund Abraham, né en Autriche, il évoque un coin enfoncé entre deux immeubles. Le symbole est bien trouvé : ce projet a forcé la création d'un espace pour l'architecture contemporaine à Manhattan. Il fut rapidement suivi par la tour LMVH de Christian de Portzamparc, la New York Presbyterian Church, œuvre de Greg Lynn, Doug Garofalo et Michael McInturf, et l'American Craft Museum conçu par Tod Williams et Billie Tsien. Deux concours internationaux de grand retentissement, pour le MoMA et le siège du New York Times, ont aussi souligné la renaissance des valeurs architecturales à New York. Depuis, nous avons assisté à l'expression de nouvelles énergies orientées du dedans vers le dehors. Des visions subjectives de la ville ont commencé à se matérialiser dans l'espace public.

Aucune construction n'a cependant eu un impact comparable à celui du Musée Guggenheim de Frank Gehry à Bilbao. Bien que construite par-delà l'Atlantique par un architecte de Los Angeles, la succursale espagnole du Guggenheim a exercé une influence internationale dès l'ouverture de ses portes. Non que « l'effet Bilbao » ait créé un nouveau style : au contraire, il prouve qu'un seul bâtiment, s'il est mémorable, suffit à transformer l'image qu'une ville a d'elle-même.

Bilbao n'est pas, loin de là, la première municipalité à recourir à l'architecture contemporaine dans ce but : Paris et Barcelone, pour ne citer qu'elles, ont bénéficié d'ambitieux programmes de travaux publics. Le Guggenheim n'était pas non plus le seul bâtiment commandé par Bilbao pour renouveler son identité urbaine. Pourtant, le musée, devenu lieu de pèlerinage pour les adorateurs de la nouveauté, jouit du prestige d'une cathédrale. Plus que ses qualités sculpturales intrinsèques, pourtant éblouissantes, cette aura est surtout due à la façon dont il s'inscrit dans son époque. On avait besoin, après la fin de la guerre froide, de résister aux pressions qui favorisaient une implosion culturelle aux États-Unis. Le monde, et la position que l'Amérique y occupait, étaient en pleine évolution. Dans le contexte d'une histoire libérée des symétries figées par la guerre froide, Bilbao symbolise l'émergence d'un nouvel idéal cosmopolite. Pour réaliser cet idéal, l'intelligence culturelle – l'acquisition de perspectives tant régionales que globales – a joué un rôle essentiel ; l'identité urbaine s'est inspirée des tensions entre les relations locales et internationales.

Les infrastructures, à commencer par les systèmes de transport, ont acquis une importance symbolique en tant que tissu conjonctif urbain, soulageant les architectes qu'on pressait jusque-là de créer un style homogène. Désormais, comme c'est le cas dans le projet High Line sur le West Side, ils sont encouragés à exprimer une pluralité de voix individuelles. Certains architectes ont des idées à exprimer, des airs à chanter, des gestes à expérimenter.

À une certaine époque, ce concept aurait été automatiquement taxé d'expression de l'ego aux dépens du public. En réalité, c'est le public qui a été perdant pendant toutes ces années où l'on a étouffé la voix de l'architecte. On refusait aux New-Yorkais l'occasion de voir leurs propres humeurs, leurs perceptions, leurs souvenirs et leurs attitudes projetés dans le paysage urbain. Impossible de faire vibrer leur corde sensible de citoyens.

Les choses ont changé. De ma fenêtre, je vois le nouvel immeuble conçu par Jean Nouvel à Soho, près d'être achevé. Blue, une tour d'habitation dessinée par Bernard Tschumi, est en train de s'élever dans le Lower East Side. À l'Ouest, on s'apprête à poser les verrières de l'immeuble de bureaux conçu par Frank Gehry pour Barry Diller. À Brooklyn, Gehry a créé un complexe d'appartements et de bureaux de neuf hectares avec un stade pour l'équipe de basket des Nets. Santiago Calatrava travaille sur une tour d'habitation et un nœud ferroviaire pour le sud de Manhattan.

La construction d'une nouvelle résidence universitaire pour Cooper Union, œuvre de Thom Mayne, de la firme californienne Morphosis, va bientôt débiter tandis que celle de deux projets de Renzo Piano – la restructuration de la Morgan Library et le nouveau siège du New York Times – se poursuit. Un nouveau bâtiment destiné au New Museum, œuvre du bureau japonais SAANA, est en train de s'élever. La restructuration partielle du Lincoln Center, y compris celle de la Juilliard School, est en cours sous la houlette de Diller et Scofidio. Dans Midtown, l'immeuble de Norman Foster pour l'éditeur Hearst a ouvert l'année dernière. Des projets résidentiels de Lindy Roy, Wolf Prix, Neal Denari et Winka Dubbeldam sont en cours de conception.

Cette remarquable éclosion de talent n'est pas sans susciter un retour de manivelle : on entend souvent le terme d'« architectes vedettes » à l'encontre de praticiens de talent, accusés d'être des personnages tapageurs et superficiels, soucieux de leur propre renommée. Il s'agit d'une tentative de plus pour discréditer le discernement, notamment de la part d'architectes moins doués, désormais sur la touche et non exempts de ressentiment. Des adeptes d'autres disciplines artistiques, ainsi que des critiques de presse, ont même tenté de grossières comparaisons entre l'architecture et le matérialisme, suggérant que les énergies créatrices aujourd'hui à l'œuvre dans la création architecturale symboliseraient l'immoralité de la société contemporaine.

Tant mieux si de telles objections sont soulevées : c'est le signe que l'architecture remplit à nouveau une saine fonction civique. L'une des particularités qui distinguent les villes des banlieues, c'est que les citoyens répugnent moins au conflit. Si l'architecture jouit toujours du statut d'art public, c'est parce que les constructions s'exposent aux doutes et aux risées du public. Elles révèlent les conflits latents dont nous sommes porteurs, tout comme ceux qui nous opposent entre nous.

# NEW YORK NEW YORK: CINQUANTE ANS DE PHOTOGRAPHIE

Bonnie Yochelson

---

Après la Seconde Guerre mondiale, New York devint un centre d'art mondial. La peinture abstraite expressionniste et la poésie beat, enracinées dans la bohème de Greenwich Village, étaient des manifestations typiques de la nouvelle Mecque culturelle, mais la fièvre new-yorkaise stimulait tous les arts, et la photographie ne faisait pas exception. Les occasions de montrer des photos dans des galeries ou des musées restaient rares, mais les magazines illustrés, qui touchaient des millions d'Américains, fournissaient du travail en abondance. Au début des années soixante-dix, quand les magazines déclinèrent, des galeries montrant des photos émergèrent, et le musée d'Art moderne de New York joua un rôle essentiel dans la formation d'un public et d'un petit marché. Dix ans plus tard, un nombre croissant d'artistes conceptuels s'intéressèrent à la photo, pénétrant le monde fermé de la photo d'art et remirent son esthétique en cause. Avec la fin du siècle, les photos – souvent grandes, en couleur – s'imposèrent sur les murs et au sein du commerce de la peinture dans le monde prospère des galeries new-yorkaises.

Les carrières des photographes que célèbre « New York New York » suit cette voie, de la page imprimée au mur des galeries. La tendance à faire des photographes de magazines d'hier de vieux maîtres, et de banales photos de presse des tirages numérotés a en grande partie brouillé cette histoire, mettant sur le même plan le travail d'un journaliste des années 1950 et celui d'un artiste des années 1980. Une brève étude de la photo à New York depuis 1950 montre les finalités et les moyens très différents de ces artistes de la photo. Au milieu du siècle, le travail le plus prestigieux pour un photographe consistait à faire partie de l'équipe de *Life*. Fondé par Henry Luce en 1936, ce magazine était un hebdomadaire populaire, avec ses récits en photos accompagnées de légendes, dans lesquels c'étaient les photographes et non les journalistes qui étaient mentionnés. Luce lui-même montra combien l'objectif interprétait la réalité : « Un photographe a son style comme un romancier a le sien », dit-il. Après la Seconde Guerre mondiale, *Life* était en pleine expansion et envoyait des photographes dans le monde entier, ne publiant qu'une part infime des reportages qu'il commandait.

Parmi les grands photographes de *Life* figuraient Gordon Parks et W. Eugene Smith, tous deux nés au Kansas. Parks et Smith étaient de ces aventuriers venus de petites villes à New York en quête d'une arène assez vaste pour répondre à leurs ambitions. À *Life*, ils trouvèrent cette arène. Malgré l'astreinte nécessaire aux procédures bureaucratiques, ils devinrent de célèbres photojournalistes jouissant de vastes possibilités de développer leur art et de montrer leurs convictions en matière sociale. En 1948, lorsqu'il signa son premier contrat avec *Life* pour photographier un gang des rues de Harlem, Parks était déjà un photographe documentaire chevronné. Depuis des années, il travaillait pour Roy Stryker, à Washington, à la Farm Security Administration, et à New York pour Standard Oil. *Life* joua sur la négritude de Parks en lui confiant des reportages sur la culture noire et le mouvement des droits civiques, et Parks resta au magazine jusqu'en 1970, quand il se tourna vers le cinéma.

Smith, qui commença à travailler pour *Life* en 1939, à l'âge de vingt et un ans, n'accepta jamais vraiment les restrictions que comportait la participation à un magazine. En 1954, toujours jeune et alors que *Life* était au sommet de son influence, il quitta le magazine pour l'agence Magnum, coopérative fondée sept ans plus tôt par des photojournalistes. À ses débuts, cette agence devenue légendaire fournissait un soutien plus moral qu'économique, et beaucoup de photographes la quittèrent quand ils virent que leur cotisation de membre dépassait les occasions de travail qu'elle fournissait. Magnum perdit de l'argent avec Smith quand celui-ci transforma une mission à Pittsburgh en une interminable épreuve. C'est la

fondation Guggenheim qui, en 1956, sortit Smith d'affaire en lui attribuant une bourse. (Dans les années 1950 et 1960, cette fondation offrit un soutien vital aux carrières de nombre de photographes, dont Roy DeCarava, Robert Frank, Helen Levitt, Lee Friedlander, Bruce Davidson, Diane Arbus et Garry Winogrand). En dépit de son talent et du soutien de Magnum et de la fondation Guggenheim, Smith se débattit dans les difficultés pour le reste de sa vie compliquée. Sa productivité dépendait du format « photos-article » de *Life* auquel il s'opposait avec force.

Si les photojournalistes utilisaient de petits appareils maniables pour saisir les événements sur le vif, les photographes de mode fabriquaient en studio des images de rêve avec de gros appareils et un éclairage soigné. Pour ces photographes, les empires rivaux Conde Nast et Hearst fournissaient un champ de bataille lucratif respectivement à *Vogue* et *Harper's Bazaar*. Irving Penn menait la phalange *Vogue* et Richard Avedon s'imposa comme la précieuse star de *Harper's Bazaar*. Si Penn venait du New Jersey et Avedon de Manhattan, leur sensibilité artistique était pourtant liée à deux Russes émigrés, Alexander Liberman à *Vogue* et Alexey Brodovitch à *Harper's Bazaar*, deux des artistes ayant fui l'Europe de l'Est pour Paris puis New York entre les deux guerres. Le légendaire studio de photo de Brodovitch nourrit bien des talents, dont ceux de Louis Faurer, Robert Frank et Garry Winogrand, plus connus pour leurs photos de rues que de mode.

Parmi les Européens de l'Est immigrés qui s'adaptèrent aux conditions commerciales de la photo américaine figurait Philippe Halsman, dont le voyage de Lituanie à Paris puis à New York se termina par trente ans à *Life*, où il fournit 101 portraits de couverture. D'autres trouvèrent pourtant la transition plus difficile. Le Hongrois André Kertesz, par exemple, quitta Paris en 1936 pour une mission ponctuelle à New York, dont il ne put repartir, l'Europe entrant en guerre. Il travailla pour divers magazines avant de passer au *House and Garden* de Conde Nast, de 1949 à 1962. Si son travail commercial payait les factures, jamais son art ne s'épanouit à New York comme à Budapest ou à Paris. Ses meilleures photos de New York, il les prit pendant son temps libre, dans son quartier de Greenwich Village.

Le travail salarié, le travail régulier pour un seul magazine n'était pas la norme pour la plupart des photographes de New York qui travaillaient en indépendants et, souvent, chérissaient plus la liberté que la sécurité. S'il n'y avait pas de galeries consacrées à la photo, plusieurs institutions soutenaient leurs idéaux, faute d'arrondir leur bourse. De 1936 à 1951, la Photo League offrit des cours, des chambres noires, des conférences et des expositions à tous ceux qui s'intéressaient à la photographie. Cette ligue était à l'origine une organisation politique gauchiste, mais, après la guerre, elle devint presque apolitique et le creuset d'un sentiment communautaire entre photographes professionnels et amateurs. Arthur Fellig, mieux connu sous le nom de Weegee, doit en grande partie sa transformation de photographe de faits divers en artiste respecté à la Photo League, qui organisa sa première exposition en 1941. L'article enthousiaste de Paul Strand, en 1945, sur le livre de Weegee *The Naked City (Toute la ville en scène)* dans le journal de la ligue, *Photo Notes*, cimentait sa réputation. La New School for Social Research, refuge pour les émigrés européens à Greenwich Village, soutint aussi les photographes, offrant des cours et finançant des expositions. Troisième lieu de rassemblement pour les photographes : le Limelight, un café de Greenwich Village opéré par Helen Gee de 1954 à 1961. Présentant des expositions de photographes aussi variés que le paysagiste californien Edward Weston, le portraitiste new-yorkais Arnold Newman et le photojournaliste de Magnum Eliot Erwit, le Limelight gagnait plus d'argent avec ses cafés qu'avec les photos. De 1941 à 1970, le critique Jacob (« Jack ») Deschin écrivit sans relâche des articles sur ces événements photographiques pour le *New York Times*.

Surpassant ces lieux confidentiels, le musée d'Art moderne (MoMA) défendit la cause de la photographie dès 1937 et, en 1941, établit le premier département de photo dans un musée d'art américain. Le premier directeur du département fut Beaumont Newhall, photographe et historien diplômé de Harvard. Son exposition académique sur la photographie de 1839 à

1937 servit de base à son classique *Histoire de la Photographie*. Newhall quitta le MoMA pour servir dans l'armée américaine pendant la guerre, et, en son absence, Edward Steichen l'évinça de la direction du département. Locomotive de la photo américaine depuis le début du siècle, Steichen savait se réinventer continuellement: peintre puis photographe pictural, photographe de mode et de célébrités, il devint un extraordinaire conservateur du musée. Il resta au MoMA de 1947 à 1963, date à laquelle il prit sa retraite, à l'âge de 84 ans.

Ces paradis de la photo à New York nourrirent bien des photographes talentueux qui ne purent trouver un travail régulier dans un magazine ou n'en voulurent pas. Un parfait exemple est Lisette Model, musicienne devenue photographe, née à Vienne et arrivée à New York via Paris en 1938. Sa sensibilité s'accordait parfaitement à New York et elle produisit beaucoup de ses meilleurs clichés (portraits dans les rues du Lower East Side, reflets dans des vitrines, série des « jambes qui courent » dans le centre-ville) quelques années après son arrivée. Elle fut immédiatement soutenue par d'autres photographes : en 1941, Ralph Steiner, à la tête du service photo de l'éphémère journal illustré *PM*, publia ses portraits des rues de Nice sous le titre incendiaire : « Pourquoi la France est tombée », qui conduisit à une exposition à la Photo League. Brodovitch lui proposa des missions pour *Harper's Bazaar*, et tant Brodovitch que Steiner lui présentèrent Newhall, qui lui acheta une série de photos pour la collection du MoMA. Ce n'est pourtant que lorsqu'elle obtint un poste d'enseignante à la New School en 1950 qu'elle s'assura une certaine sécurité financière.

La nouvelle génération de photographes des années soixante débuta dans le monde des magazines. Robert Frank, William Klein, Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand et Bruce Davidson ont tous commencé par travailler pour la presse, s'appuyant sur le réseau établi par leurs aînés. Quand le Suisse Frank arriva à New York en 1947, par exemple, il entra à *Harper's Bazaar*. Au bout de cinq ans dans la mode, il passa au photojournalisme et se fit de précieux alliés. Muni de lettres de recommandation de Brodovitch, Liberman, Steichen et Walker Evans (rédacteur à *Fortune*), il remporta en 1955 une bourse Guggenheim qui le libéra des contrats commerciaux et lui permit de produire en 1958 *Les Américains*, le succès de scandale qui fonda sa réputation internationale. Le statut légendaire de l'œuvre était unique, mais l'ambition de Frank, qui était de produire un livre, était typique. Le *New York* (1956) de Klein, *The Animals* (1969) de Winogrand et *East 100th Street* (1970) de Davidson attestent le désir des photographes de magazine ambitieux d'atteindre une autonomie artistique. Au milieu des années 1960, le climat esthétique changea, en partie grâce à John Szarkowski, successeur de Steichen au MoMA. Le modèle esthétique de Steichen était le photojournalisme, comme le montre sa monumentale exposition « The Family of Man », en 1955, qui utilisa 503 clichés de 273 photographes pour prêcher un sermon d'actualité: si les nations du monde reconnaissent leur humanité commune, elles peuvent éviter l'anéantissement nucléaire. Brillamment conçue par l'architecte moderniste Paul Rudolph, l'exposition, dont les murs étaient recouverts des photographies, enveloppait le spectateur. Szarkowski, au contraire, évita les expositions thématiques, présentant des tirages simples, mats, encadrés, de photographes dont les buts esthétiques lançaient un défi au public. Dans la tradition du fondateur du MoMA Alfred Barr, qui tentait d'expliquer l'art moderne européen au public américain, Szarkowski éduquait le public à la photo moderne. Élégant écrivain, il fut le fervent défenseur d'une esthétique particulière à la photo et soutint un groupe de photographes dont il estimait qu'ils avaient un œil photographique unique. Comme Newhall, et contrairement à Steichen, Szarkowski s'attacha à acheter des photos de haute qualité pour constituer une collection de référence.

Tandis que Szarkowski faisait entendre une voix critique au MoMA, des galeries s'ouvrirent au marché des tirages photographiques. Jusque-là, les tentatives pour vendre à New York des photos comme des œuvres d'art n'avaient guère rencontré de succès. Dans les années trente, Alfred Stieglitz exposa des photos d'Ansel Adams et Eliot Porter à sa galerie « An American Place », essentiellement consacrée à des peintres modernes, et la galerie de Julien Levy montra brièvement des photos avant de passer à la peinture et à la sculpture surréalistes. On avait assisté en 1941 à une curieuse tentative pour vendre des photos lors

de l'exposition *American Photographs at \$10*, organisée par Newhall au MoMA, qui proposait des clichés numérotés d'Alfred Stieglitz, Edward Weston et Ansel Adams, entre autres. Le Limelight était un lieu d'influence pour les photographes qui y exposaient pendant l'ère des magazines, mais, là aussi, ce fut un échec commercial. Les temps commencèrent pourtant à changer quand la Witkin Gallery ouvrit en 1969, suivie de peu par la Light Gallery, toutes deux devenant des entreprises viables se consacrant exclusivement à la photographie. Quelques années plus tard, des galeries de peinture et de sculpture de renom comme Marlborough, Sonnabend et Robert Miller se mirent à exposer des photos. En 1974, un musée consacré à la photo ouvrit dans une demeure sur la Cinquième Avenue. Fondé par le photojournaliste Cornell Capa, l'International Center for Photography (ICP) offrait des expositions, des conférences et des cours à un public varié de professionnels, d'amateurs et de collectionneurs.

En conséquence de cette évolution, nombre de photographes de magazines reconcentrèrent leur énergie sur les expositions dans les musées et les galeries. La carrière de Diane Arbus est typique de ce changement. Elle commença dans la mode, passa au photojournalisme dans les années 1960 et développa ses propres idées pour des articles, comme celui qui célébrait la strip-teaseuse Blaze Starr, qui parut dans *Esquire* (juillet 1964), et un autre sur une colonie de nudistes qui ne fut pas publié. En 1963 et en 1966, elle obtint une bourse Guggenheim, et, en 1967, elle prit part, avec Lee Friedlander et Garry Winogrand, à l'exposition controversée de Szarkowski, *New Documents*. En 1969, en réponse à l'intérêt croissant pour son travail en tant qu'art, elle se lança dans un projet de livre (expression de son ambition de photojournaliste) et de portfolio à tirage limité de 10 clichés. Les deux projets tournèrent court car elle se suicida en 1971. La rétrospective organisée par Szarkowski en 1972, qui passait sous silence son passé dans les magazines, établit la réputation de Diane Arbus en tant qu'artiste majeure.

Pendant les années 1970, les photographes des magazines à grand tirage recyclèrent leurs travaux antérieurs, les accrochant aux murs des galeries et des musées. La Witkin Gallery, par exemple, présenta des clichés de Gene Smith et Margaret Bourke-White, et la Marlborough Gallery des oeuvres des photographes de mode Penn et Avedon. En 1974, le MoMA exposa les portraits d'Avedon et, en 1978, le Metropolitan Museum lui consacra une rétrospective. Cette réinterprétation des missions journalistiques pour le marché émergent de la photo apporta un renouveau de gloire et de fortune à ces photographes (ou à leurs héritiers), mais brouilla la compréhension de leurs années les plus productives.

Le climat changeant de la photo dans les années 1970 offrait diverses options aux jeunes photographes, qui souvent arrivaient avec un diplôme en art graphique ou en journalisme. Les années glorieuses du photojournalisme étaient révolues, mais beaucoup de photographes continuèrent à baser leur carrière sur les magazines ou la publicité. En tête, Eugene Richards et Susan Meiselas, qui entrèrent chez Magnum et perpétuèrent sa tradition de photojournalisme humanitaire. Richards apporta une nouvelle intensité au reportage dans les classes américaines défavorisées, et Susan Meiselas attira l'attention par sa couverture passionnée des luttes pour les droits de l'homme en Amérique latine. Tous deux utilisèrent les livres comme tremplins pour des expositions. Dans le monde de l'édition et des galeries, on trouve aussi Annie Leibowitz, la plus grande portraitiste de célébrités de sa génération. Elle commença dans des magazines (*Rolling Stone* dans les années 1970 et *Vanity Fair* dans les années 1980) et eut l'honneur d'une exposition personnelle à la National Portrait Gallery en 1991.

Dans les années 1980, beaucoup de photographes se révoltèrent contre l'esthétique restrictive de John Szarkowski, directeur influent du département photo du MoMA jusqu'à sa retraite en 1991. Il montrait surtout des photos commerciales, en couleur et en studio, et sa foi dans l'authenticité de « l'oeil du photographe » allait à l'encontre de l'esthétique postmoderne et de l'art conceptuel des diplômés des écoles d'art. Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, Barbara Kruger et Nan Goldin comptent parmi les photographes qui privilégièrent l'artifice sur l'authenticité. Mapplethorpe emprunta le style des photos de mode

des années trente pour magnifier l'érotisme gay. Cindy Sherman adopta l'imagerie du cinéma et de la télévision pour explorer l'effet des médias sur sa propre identité. Barbara Kruger s'appropriera non seulement le style mais aussi le contenu des médias, utilisant les illustrations des magazines pour propager son idéologie féministe. Quant à Nan Goldin, elle illustra l'impact émotionnel de son oeuvre intensément autobiographique en employant l'échelle et les couleurs intenses des publicités. Ces photographes sont entrés dans le monde de l'art sur un pied d'égalité avec les peintres et les sculpteurs. Ils ont tracé la voie pour de plus jeunes artistes comme Gregory Crewdson, dont les tableaux soigneusement mis en scène de la vie quotidienne en Amérique connurent d'emblée un grand succès auprès des critiques et des acheteurs. En 2000, la vogue des compositions photographiques fut à son apogée. Depuis le 11 septembre 2001, pourtant, les photographes ont déserté leur studio pour descendre dans la rue avec un sentiment d'urgence accru. Reste à savoir laquelle de ces deux voies, le studio ou la rue, la galerie ou Internet, inspirera la nouvelle génération de photographes new-yorkais.

## LA CITE DEVOILEE

Thierry Jousse

---

C'est certainement dans l'immédiat après-guerre que New York est réellement devenue une ville cinématographique majeure, on pourrait même dire, à égalité avec Paris, la ville cinématographique par excellence. Non qu'elle n'ait jamais été auparavant présente à l'écran, bien au contraire, mais jusque-là elle avait pratiquement toujours été reconstituée dans les studios de la côte Ouest sur les collines d'Hollywood, devenue la capitale de l'industrie du cinéma américain dans les années 1910, précisément en lieu et place de New York. À partir des années 1947-48, New York commence véritablement à être filmée pour elle-même, dans sa nature de grande cité à la fois cosmopolite et profondément américaine, avec son rythme, sa pulsation, l'organisation géométrique de ses rues, le mouvement de ses habitants, une ville qui se met à respirer à travers l'écran et qui, par cette métamorphose, acquiert une dimension mythologique qui restait encore en germe jusque-là. Deux films noirs, tournés à peu près en même temps, marquent une étape décisive à ce propos : *Naked City (La Cité sans voiles)* de Jules Dassin et *Force of Evil (L'Enfer de la corruption)* d'Abraham Polonsky, un des films favoris de Martin Scorsese. Deux films réalisés par deux cinéastes de gauche qui seront conduits à l'exil, à peine quelques années plus tard, sous les coups de boutoir du maccarthysme. Deux films profondément influencés par le néoréalisme italien, événement inaugural du cinéma moderne qui marque à jamais l'irruption d'un espace urbain désaffecté par la guerre, notamment dans *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini. Le générique parlé de *Naked City* annonce le tournage en décors naturels comme une première qui inaugure un mélange de documentaire et de fiction tout à fait saisissant. Ce tournage au coeur de New York devient l'événement majeur d'une nouvelle représentation de la ville ou, plus globalement, de la conquête d'un espace multiple, complexe, polyphonique, par le cinéma américain. New York est au fond le personnage principal du film de Jules Dassin comme son titre même – *Naked City* – l'indique d'emblée.

New York, on le sait, n'a pas été directement touchée par la Seconde Guerre mondiale, mais, comme toutes les grandes villes et peut-être plus qu'aucune autre, elle est habitée, au XXe siècle, par une mythologie des bas-fonds, de la corruption, du monde souterrain qui va se combiner, dans les années 1950, avec ce supplément de réalisme, lié à la présence réelle de la ville. À vrai dire, dans ces années 1950, le tournage en studio est encore la norme mais on trouve des exemples remarquables de séquences tournées en pleine ville, comme dans *Killer's Kiss (Le Baiser du tueur)*, deuxième film de Stanley Kubrick, traversé de dérives urbaines comme cette poursuite sur les toits au petit matin, ou comme les fameuses séquences de métro dans *Pick up on South Street (Le Port de la drogue)* de Samuel Fuller dans lesquelles un pickpocket interprété par Richard Widmark fouille le sac d'une jeune femme (Jean Peters) dans une rame bondée, sans oublier le trop méconnu *Sweet Smell of Success (Le Grand chantage)* de l'Anglais Alexander Mackendrick, film d'intérieur photographié dans un splendide noir et blanc, ponctué superbement par quelques ouvertures nocturnes sur Broadway et marqué par la captation d'une ambiance profondément new-yorkaise, celle des bars et des théâtres, où se côtoient journalistes et petites frappes, corruption et morgue intellectuelle. À l'inverse, Alfred Hitchcock, en 1954, reconstitue entièrement en studio un immeuble et sa cour intérieure dans le célèbre *Rear Window (Fenêtre sur cour)* mais parvient pourtant à produire un film indiscutablement lié à une ville qu'il reviendra, trois ans plus tard, filmer en noir et blanc dans une de ses oeuvres les plus documentaires, *The Wrong Man (Le Faux coupable)* avec Henry Fonda.

L'autre grand genre qui rénove en profondeur la vision de New York est la comédie musicale qui se mue parfois en comédie tout court. C'est *On the Town (Un jour à New York)*, le

premier film réalisé par Stanley Donen et Gene Kelly en 1949, qui ouvre le genre à la modernité naissante. Mélangeant décors naturels et tournage en studio, *On the Town* est une ode à New York, à travers les promenades exploratoires de trois marins qui reviennent tout juste du front après la Seconde Guerre mondiale et redécouvrent avec un plaisir non dissimulé la grande ville. New York devient ici un espace de jeu, de croisements, de quiproquos et bien sûr, un espace chorégraphique qui révèle les fastes de la ville lumière. Même si la comédie musicale reste dominée par un certain rapport à l'artifice, elle parvient souvent à donner une sensation de New York unique en son genre comme dans *The Bandwagon (Tous en scène)*, entièrement tourné en studio comme tous les films de Vincente Minnelli, mais qui dégage une poésie inégalée, notamment dans le célèbre ballet nocturne de Central Park qui réunit Fred Astaire et Cyd Charisse pour un moment d'intimité rare. Au début des années 1960, deux films assument enfin complètement la ville telle qu'elle est tout en la stylisant profondément, *West Side Story* de Robert Wise et Jérôme Robbins et *Breakfast at Tiffany's (Diamants sur canapé)* de Blake Edwards, une comédie pleine de musiques (signées Henry Mancini) bien que pas strictement musicale. Ces deux classiques new-yorkais font de la ville un véritable espace dramaturgique. Les lieux y sont entièrement intégrés à l'action, que ce soit le quartier autour de la 110ème rue pour *West Side Story* ou le coin de la 57ème rue et de la Cinquième Avenue où se trouve encore aujourd'hui le céléberrissime bijoutier Tiffany's, photographié au petit matin dans une ville totalement vide à l'ouverture du film de Blake Edwards, sans oublier l'East Side de la 71ème rue où vivent côte à côte les personnages principaux de *Breakfast at Tiffany's*. Ces deux films offrent deux facettes d'une ville qui en comporte beaucoup d'autres, celle des gangs qui constituent depuis longtemps une réalité non négligeable pour les New-Yorkais et celle de la bohème urbaine dont la fameuse Holly Golightly interprétée par Audrey Hepburn est une figure inoubliable.

Mais, dans ces années 1960 si effervescentes, c'est sur un autre versant de la ville que va se jouer une véritable révolution dans le cinéma new-yorkais, celle de l'irruption d'une scène indépendante, underground et expérimentale, qui croise souvent les milieux de l'art moderne et de l'avant-garde. Dès la fin des années 1950, plus précisément dans l'année 1957, le tournage de  *Shadows*, le premier long-métrage de John Cassavetes, un acteur en devenir passé soudainement à la mise en scène, est un événement majeur, un geste inaugural qui marquera profondément les esprits et dont les ondes demeurent encore aujourd'hui très vivaces. Pour raconter cette histoire de trois frères et soeurs traversés par les problèmes liés à leur identité noire, Cassavetes choisit une forme en partie improvisée, profondément ancrée dans la ville, filmant en direct et de manière très mobile, presque documentaire, Central Park, le Musée d'Art Moderne ou la 42ème rue comme jamais auparavant on ne les avait vus à l'écran. Parallèlement à cette expérience fondatrice, Jonas Mekas, immigré d'origine lituanienne, armé d'une caméra Bolex 16 mm, commence à tenir son journal filmé dès le milieu des années 1950. Jusqu'à la fin des années 1960, et même bien après, il constitue des archives précieuses et très personnelles qui sont tout autant une vision interne de l'émergence et de la montée en puissance d'un cinéma indépendant que des films à part entière ayant notamment pour titre *Lost, Lost, Lost, Walden* ou *Scenes from the Life of Andy Warhol*. Documents littéralement extraordinaires et naissance d'une esthétique intime, rugueuse, profondément new-yorkaise qui explore les limites du cinéma et renoue souvent avec le muet, mélange détonant de primitivisme et de sophistication. Toute la scène underground y défile sous l'oeil à la fois acéré et impressionniste de Mekas, historien du présent, poète beat, expérimentateur de la caméra-stylo, cinéaste unique. C'est un cinéma entièrement nouveau qui se constitue ici dans les marges et, simultanément, une ville jamais vue auparavant qui nous saute aux yeux dans les films de cette époque fulgurante. Même si on peut trouver des précurseurs à ces deux fondateurs, tels que *In the Street*, co-réalisé en 1952 par Helen Levitt, Janice Loeb et l'essayiste James Agee, magnifique petit documentaire urbain d'une quinzaine de minutes qui met en scène, sans misérabilisme aucun, les enfants de l'Upper East Side, notamment dans une extraordinaire

séquence où ils défilent dans la rue avec des masques sur le visage, ou encore *Daybreak Express*, brève balade tournée en 1953 dans le métro new-yorkais et montée sur une musique de Duke Ellington par le grand documentariste Don Allan Peennebaker, c'est avec Mekas et Cassavetes que se crée pour la première fois dans l'histoire du cinéma américain une véritable alternative, fût-elle franchement marginale, à Hollywood. Alternative qui ouvre la possibilité, pour les décennies à venir, d'un authentique cinéma indépendant.

De cette scène véritablement liée aux années 1960 émerge une poignée de figures dont certaines sont devenues mythiques comme évidemment Andy Warhol, plus célèbre pour ses activités d'artiste, mais dont les films sont totalement ancrés dans cette époque d'expérimentation et qui fait de sa Factory un laboratoire hautement cinégénique de figures, de postures, de gestes, d'expériences, ou encore, dans une moindre mesure, Michael Snow, véritable pape du cinéma expérimental américain, avec ses expériences fascinantes sur l'espace et la durée, et d'autres plus méconnues comme Stan Vanderbeek, inventeur d'un cinéma mélangeant ludiquement l'animation et la prise de vue réelle d'une manière complètement inédite, ou Warren Sonbert, poète homosexuel et cinéaste qui prend le risque de l'extrême intimité. Ce ne sont plus ici seulement des films qui prennent New York comme décor ou comme sujet mais des films de New York, comme par exemple ceux de Jack Smith, Ron Rice ou Ken Jacobs, véritables cérémoniaux paiens (en particulier, le cultissime *Flaming Creatures* de Jack Smith, réalisé en 1963 et interdit à l'époque pour cause de pornographie) qui ne filment plus la ville mais émanent littéralement d'elle, de sa liberté d'esprit, de son mouvement interne, de sa différence profonde avec le reste du pays. Dans ce trop bref panorama, il faut citer encore d'autres cinéastes qui, sans appartenir à la veine expérimentale évoquée plus haut, prolongent largement l'esprit d'indépendance initié par Cassavetes et Mekas. Je pense à Shirley Clarke qui, dans son chef-d'œuvre, *The Cool World*, filme Harlem d'une manière incroyablement vivante et particulièrement poignante, Peter Emmanuel Goldman, auteur d'une poignée de films parmi lesquels émerge *Echoes of Silence*, film muet en forme de poème urbain qui fait surgir de l'espace new-yorkais une dimension profondément tragique et qui filme la rue comme un espace d'extrême solitude, Paul Morrissey, dont Andy Warhol produit la trilogie *Flesh, Heat, Trash*, illuminée par la présence de Joe Dallessandro dans le rôle d'un homme qui se prostitue, ou encore Jim Mc Bride qui, avant d'entamer, un peu plus tard, une carrière hollywoodienne, réalise en 1967 *David Holzman's Diary (Le Journal intime de David Holzman)*, faux journal intime d'un narcissisme extrêmement drôle qui dialogue à distance avec les films de Godard.

Il faudra attendre la fin des années 1970 et le cinéma de la « no wave » pour retrouver, dans la scène underground, une période de créativité presque équivalente à celle qui a illuminé les années 1960. Cette époque passionnante est évidemment dominée par la personnalité de Jim Jarmusch qui, à travers ses deux premiers longs-métrages, *Permanent Vacation* et *Stranger than Paradise*, impose une esthétique minimale, teintée de mélancolie et de fantaisie, et met en scène des personnages insolites dérivant dans un Lower East Side souvent fantomatique. Dans ces mêmes années, il ne faut pas oublier *Downtown 81*, réalisé par le photographe Edo Bertoglio et terminé seulement à la fin des années 1990, qui met en scène, entre fiction et documentaire, l'artiste Jean-Michel Basquiat, disparu trop prématurément, et toute la scène musicale du New York downtown de l'époque, de Kid Creole and The Coconuts à DNA, le trio punk formé par Arto Lindsay, Tim Wright et la japonaise Ikue Mori, constituant, là encore, un document exceptionnel sur cette époque phare de la culture new-yorkaise. *Downtown 81* met d'ailleurs en évidence une des constantes de cette scène indépendante, dans les années 1960 comme au début des années 1980, le croisement entre les arts, musique, peinture, cinéma... Depuis la présence du Velvet Underground ou de l'égérie Nico, dans l'orbite d'Andy Warhol ou dans les films de Mekas, jusqu'à la collaboration du musicien minimaliste Tony Conrad pour les films de Jack Smith ou de Ron Rice, sans oublier le lien entre Jarmusch et le saxophoniste John Lurie, fondateur des Lounge Lizards, qui compose la musique de ses premiers films et interprète l'un des rôles principaux de *Stranger than Paradise*, puis de *Down by Law*, ou celui qui unit le

cinéaste expérimental Henry Hills à une autre figure de cette scène downtown, le musicien John Zorn, les exemples ne manquent pas dans le cinéma indépendant et expérimental pour témoigner de la circulation généralisée des formes et des idées dans une ville où les milieux artistiques, ailleurs souvent très segmentés, ont sans doute été plus perméables que dans n'importe quelle autre ville.

Revenons tout de même un peu en arrière, autour de la fin des années 1960, avec l'émergence de ce qu'on nomme aujourd'hui « le Nouvel Hollywood » et de figures aussi importantes que Martin Scorsese ou Woody Allen. Une véritable synthèse s'opère à cette époque, entre l'esprit d'indépendance, voire d'expérimentation, évoqué plus haut et un retravail fascinant sur les grands genres hollywoodiens, film noir ou comédie, sans oublier l'influence de la Nouvelle Vague française. Ces années 1970 sont une période bénie pour un cinéma d'auteur qui s'affranchit des contraintes, dont Spike Lee (*Do The Right Thing*), avec ses premiers films complètement ancrés dans la communauté noire, et Abel Ferrara (*Bad Lieutenant*), indépendant farouche et cinéaste authentiquement new-yorkais qui frappe par la noirceur mystique de sa vision, seront des continuateurs dans les années 1980-90. Avec cette nouvelle génération de cinéastes, à laquelle il faut ajouter Sidney Lumet, qui commence sa carrière à la fin des années 1950 mais pour qui les années 1970 sont une période faste avec notamment *Serpico* et *Dog Day Afternoon (Un après-midi de chien)*, deux grands polars illuminés par la présence du jeune Al Pacino, William Friedkin (*French Connection*) ou Alan J. Pakula (*Klute*), c'est un New York encore différent qui saute aux yeux des spectateurs. Un New York sale, violent, corrompu, inquiétant, trivial, nocturne, une ville malade et pourtant ô combien vivante que Scorsese dans *Mean Streets*, puis dans *Taxi Driver* portera à un point d'incandescence sans équivalent. Le cinéaste de Little Italy, qui a passé toute sa jeunesse dans ce quartier infesté par la mafia et les bandes de voyous, est sans doute celui qui aura le mieux réussi à être au plus près de cette ville à la fois magique et menaçante dont il aime peindre la chute et la rédemption. À l'opposé, Woody Allen est l'exception qui confirme la règle puisque son New York est une ville intellectuelle, chic et cosy à l'exact opposé du cauchemar dépeint par Scorsese, comme le fameux prologue de *Manhattan*, magnifique rêverie sur les alentours de Central Park, du Lincoln Center ou de la Cinquième Avenue, quartiers traditionnels de New York filmés dans un noir et blanc nostalgique, le prouve. Dans cette fin des années 1960-début des années 1970, New York est une ville qu'on arpente sans cesse et sans but comme dans deux films réalisés par deux exilés temporaires, *Midnight Cowboy (Macadam Cowboy)* de l'Anglais John Schlesinger, qui met en scène la découverte de la ville par un cow-boy faussement naïf (Jon Voight) tout juste débarqué du Texas et, plus encore, le sardonique *Rosemary's Baby* du Polonais Roman Polanski, qui offre une vision oblique et totalement hantée d'une ville qu'on croirait d'un seul coup métamorphosée en une cité d'Europe de l'Est. C'est aussi une ville-poursuite comme dans le classique *French Connection* de William Friedkin qui, au début des années 1970, enchaîne sans discontinuer traques et filatures de toutes sortes dans un New York filmé sans autorisation avec un naturel confondant et une énergie incroyable et qui définit ainsi les canons du polar urbain moderne, tandis qu'au même moment Don Siegel et Clint Eastwood en font autant sur la côte Ouest, très exactement à San Francisco, dans *Dirty Harry (L'inspecteur Harry)*. À mesure que cet âge d'or du cinéma new-yorkais s'éloigne de nous, on prend conscience à quel point des classiques comme *Taxi Driver*, *French Connection* ou *Annie Hall*, sans même parler des films qui les ont précédés, ont façonné une image de New York, certes multiple et contrastée, mais désormais inscrite dans l'imaginaire des habitants de la ville et davantage encore dans celui de ses visiteurs, de plus en plus nombreux au fil des années. New York ne peut plus être filmé innocemment car le stock d'images et de représentations que cette ville a suscité est trop énorme pour pouvoir être effacé de nos mémoires et de celles des cinéastes.

À partir des années 1990, New York évolue, et le cinéma américain aussi. Le maire, Rudolf Giuliani, décide d'assainir la ville qui, dans le même temps, n'est plus le point central d'un cinéma américain de plus en plus éclaté dans toutes les régions du pays et qui devient un

lieu de tournage fréquemment utilisé par les séries télé, peut-être davantage que par le cinéma. Dans cette période qui s'étend jusqu'à aujourd'hui, ce sont finalement les films de super-héros qui utilisent New York avec le plus d'habileté, sans doute parce qu'ils réussissent à réenchanter une ville menacée d'épuisement figuratif par tous les films qui ont construit son mythe. Les Superman, Batman, Spiderman et autres Men in Black, sans oublier King Kong, récemment ressuscité pour la troisième fois par Peter Jackson, investissent la ville depuis une vingtaine d'années et la transforment parfois en une cité fantastique comme le prouvent les deux premiers *Batman* réalisés par Tim Burton (*Batman* et *Batman Returns*) qui repeignent New York aux couleurs sombres de Gotham City pour en donner une vision à la fois noire, ludique, opératique qui mélange rétro et futurisme. Quant au *Spiderman* de Sam Raimi, super-héros souvent faillible, il est néanmoins capable de voler au-dessus des gratte-ciel new-yorkais et d'arrêter le métro par la seule force de ses pouvoirs. Mais les pouvoirs paranormaux de Batman ou de Spiderman n'auront pourtant pas réussi à empêcher les attentats du 11 septembre 2001 qui ont évidemment marqué la ville d'un sceau indélébile dont le cinéma n'a pas encore tout à fait pris la mesure, à l'exception notable de *The 25th Hour* (*La 25ème heure*), un des derniers films de Spike Lee, qui offre une belle méditation sur le trou de Manhattan, ou encore l'image finale du *Gangs of New York* de Martin Scorsese. Il faudra sans doute attendre *World Trade Center* d'Oliver Stone, dont la sortie est prévue à la fin de l'été 2006, pour voir la première véritable fiction directement inspirée par les attentats du 11 septembre et constater que New York et son cinéma n'ont sans doute pas encore dit leur dernier mot, fussent-ils hantés par la plus grande catastrophe que la ville ait connue.

# EN DIRECT DEPUIS NEW YORK ! CINQUANTE ANS D'ÉVÉNEMENTS ET DE PERFORMANCES QUI ONT MODÉ LA VIE ARTISTIQUE D'UNE VILLE

*RoseLee Goldberg*

---

L'éclat du New York artistique de la seconde moitié du XXe siècle est le résultat d'un brassage entre peintres, cinéastes, danseurs, musiciens, poètes et écrivains qui ont vécu et travaillé ensemble « downtown », au sud de la Quatorzième rue. Ils se sont d'abord regroupés à Greenwich Village dans les années 1950-1960, avant de dériver de décennie en décennie vers SoHo, l'East Village et le Lower East Side. Comme à Paris dans les années 1920, l'explosion de créativité s'est manifestée dans les écarts entre les disciplines, les vides entre les immeubles et les espaces entre les communautés. John Cage et Merce Cunningham, Yoko Ono et George Maciunas, Robert Rauschenberg et Andy Warhol, Cindy Sherman et Matthew Barney, autant de personnalités déterminantes d'une avant-garde intense et durable qui a façonné l'histoire culturelle de la cité à partir de l'échange constant des idées, de la proximité entre les artistes et du vaste éventail de leurs pratiques et de leurs techniques.

Pour dégager une vision juste de ce milieu et de l'origine des idées qui l'ont alimenté, mieux vaut observer la vie et les actions des artistes que leurs productions. Et prêter une attention particulière aux bars, aux lofts et aux escaliers de secours qui enlaidissent les façades de bâtiments industriels du début du siècle, d'où s'offre au regard le tohu-bohu urbain. À partir de la fin des années 1940, au Cedar Bar – à l'angle de la 10e Rue et d'University Place à Manhattan –, des hommes vigoureux, notamment les peintres Jackson Pollock, Willem de Kooning, le poète Jack Kerouac et les femmes peintres talentueuses et raffinées Joan Mitchell et Helen Frankenthaler – arborant souvent un collier de perles sur leur pull-over –, le critique d'art Clement Greenberg et les élégants marchands d'art John Bernard Myers et Richard Bellamy entre autres, discutaient tard dans la nuit des principes rigoureux de l'abstraction ou des récents jeux de pouvoir qui aux Etats-Unis marquèrent les années de l'après-guerre. En décembre 1965, dans le bas de Park Avenue, près d'Union Square, sur deux étages et sous la houlette de l'infatigable Mickey Ruskin, Max's Kansas City prit le relais du Cedar et devint le lieu de ralliement d'une nouvelle génération mêlant l'art conceptuel et le rock and roll, le pop art et la mode, le Ridiculous Theater et la musique minimaliste. Décrit par son propriétaire comme « le salon où chaque soir je donne une fête », Max's rayonna pendant près de dix ans au cœur de la vie artistique new-yorkaise. Lors d'une visite de nuit en 1971 ou 1972, on pouvait y être accueilli par un Robert Smithson très entouré, assis au comptoir près de l'entrée, tandis que Carl Andre, Nancy Holt, Lawrence Weiner, Jackie Windsor ou Vito Acconci étaient installés aux tables le long des murs, sur lesquelles trônait le traditionnel saladier de pois chiches. Dans l'arrière-salle, Andy Warhol, Lou Reed, David Johansen, David Bowie, Iggy Pop, William Burroughs, Candy Darling, Robert Mapplethorpe et Patti Smith se retrouvaient autour d'une grande table ronde, tandis qu'à l'étage, sept jours sur sept, le Velvet Underground, Iggy et les Stooges ou Debbie Harry et Blondie se produisaient dans une salle comble et enfumée.

Tout près de là, à huit pâtés de maisons seulement sur Broadway vers le sud, à l'angle des rues Prince et Mercer, après le Mercer Art Center (1971-1973) où les New York Dolls lancèrent le « glitter rock » [le *glam* américain], on trouvait Fanelli's, un bar aux boiseries sombres parsemées de photos d'anciens boxeurs et aux tables recouvertes de nappes à carreaux rouges et blancs. On y dînait en début de soirée, on y buvait une bière tard dans la nuit, en parlant de spectacles déjà vus ou à voir dans les lieux alternatifs qui fleurirent à

SoHo tout au long des années 1970. On pouvait y croiser les chorégraphes Trisha Brown, Lucinda Childs ou Simone Forti, les compositeurs Steve Reich, Philip Glass ou Meredith Monk, les metteurs en scène Richard Foreman ou Robert Wilson, ainsi que Jonas Mekas, auteur d'un journal intime filmé, ou encore les vidéastes Nam June Paik, Shigeko Kubota et Joan Jonas. Tous venaient en voisins, car ils occupaient dans le quartier des lofts aux enfilades de fenêtres immenses et aux plafonds très hauts, libres à la suite du départ des ateliers textiles, dont pendant près d'un siècle Manhattan avait été la capitale. Ces artistes se produisaient également dans le quartier, au 112 de Greene Street, à The Kitchen, au Franklin Furnace, à l'Artists Space, dans des parkings au sud de Canal Street ou encore sur les remblais couverts de sable le long de la West Side Highway, quand ils ne commençaient pas leur performance sur le toit d'un entrepôt voisin pour la terminer au bord de l'Hudson. Plus tard dans les années 1970, le circuit des noctambules passa par la Kitchen sur Broome Street et le CBGB sur Bowery, où les musiciens Alan Suicide, Patti Smith, Richard Hell et son groupe, les Voidoids, ainsi que Television, les Ramones ou les Dead Boys jouaient devant un public debout massé devant la scène. Plus au sud, sur le minuscule plateau du Mudd Club dans White Street, Eric Bogosian soliloquait en banlieusard lubrique. Il s'inspirait des comiques des années 1950 en tournée à la petite semaine dans les hôtels du « circuit du bortsch », eux-mêmes inspirés par son héros, Lenny Bruce, célèbre pour sa grossièreté. Avant de flâner vers l'ouest et prendre au petit matin un cocktail à la Puffy's Tavern, on pouvait faire un détour par l'Ocean Club pour écouter David Byrne et Tina Weymouth. Frais émoulus d'une école d'art, ils venaient de créer leur groupe, les Talking Heads. Autre détour possible, le TR3, où les plasticiens Robert Longo, Richard Prince et les compositeurs Rhys Chatham et Glenn Branca assenaient des grand-messes rock et bruitistes à un monde artistique sous le charme et conquis par l'aventure du punk rock d'avant-garde. Dans les années 1980, les loyers multipliés par mille à Soho reléguèrent la vie nocturne à l'est de Broadway, dans les petits bars et clubs à devanture des Première et Deuxième avenues et des avenues A et B : les Pyramid Club, WOW Café, 8BC, Limbo Lounge, Club 57, où l'on pouvait applaudir des artistes accomplis et élégants comme Ann Magnuson, extravagants comme Ethyl Eichelberger, ou éloquents comme David Cale, John Kelly, Sanghi Wagner et Steve Buscemi. Tous bien décidés à « en mettre plein la vue » à ce public d'amis et d'habitants d'Alphabet City (les avenues A, B etc.), à coup de mélanges incongrus de projections, musiques, dessins, peintures, constructions, graffiti et détritiques qui pulvérisaient les barrières entre l'art, le *camp* et le cabaret et se plaisaient à les combiner. L'exubérance concentrée dans l'East Village provoqua une cacophonie culturelle qui dépassa largement le sud de Manhattan pour gagner Tokyo, Paris, Londres, Pékin et Johannesburg.

Avec une intense vitalité, des New-Yorkais d'origine ou d'adoption marquèrent ces cinquante ans d'actions et de performances qui modifiaient constamment les conceptions de l'art et de la création. Ils faisaient fi des frontières entre les disciplines, négligeaient la galerie comme lieu d'exposition et, unissant dans un même esprit des sensibilités très différentes, s'encourageaient mutuellement à diversifier leurs pratiques. À partir des années 1950, chaque génération passa métaphoriquement et sans cérémonie aux nouveaux venus une sorte de licence d'expérimenter des directions nouvelles. L'évolution des goûts esthétiques eut un impact d'une grande portée. Lorsque Jackson Pollock se laissa photographier en action, dans la lente danse qu'il exécutait courbé sur la toile tendue au sol – d'abord par Arnold Newman et Martha Holmes en 1949, puis par Hans Namuth en 1950 –, il révéla une technique strictement personnelle et une présence puissante manifestant la force impérieuse qui le poussait à peindre. Ce faisant, il ouvrit la voie à une approche de la peinture que le critique Michael Fried qualifia non sans inquiétude de dangereusement théâtrale. Autrement dit, selon Harold Rosenberg en 1952, « la trace sur la toile n'est pas une image mais un événement ». D'autres peintres interprétèrent la peinture pratiquée à la Pollock comme une consigne les autorisant à dépasser les limites de la toile et à élargir l'espace pictural au corps de l'artiste et à son environnement. Si Pollock se procédait dans un état de

concentration proche de la transe au cours de ces singulières séances athlétiques, Robert Rauschenberg décrivait quant à lui sa démarche comme une réaction catégorique à la réflexion de Pollock. « Quelque chose dans l'affirmation de soi de l'expressionnisme abstrait m'a toujours personnellement dégoûté », déclara-t-il en 1965, précisant que son propos était « diamétralement opposé ». Il était résolu à trouver des voies où « les images, les matériaux et la signification du tableau n'illustreraient pas la volonté de l'artiste », mais seraient « le rendu impartial de [ses] observations et [...] de [son] excitation face à la ville » : ainsi évoquait-il son *modus operandi* et sa ville, New York. Pour Allan Kaprow, les toiles peintes avec tant d'énergie par Pollock semblaient indiquer la fin de la peinture dans son acception traditionnelle. En 1959, une de ses installations – *Eighteen Happenings in Six Parts* – consista en une succession d'espaces construits dans la Reuben Gallery sur la Quatrième avenue et traversés par les visiteurs selon ses instructions. Les *happenings*, qui tirèrent leur nom de cet événement, exprimaient la détermination de Kaprow à participer directement au monde qui l'entourait : « J'ai simplement abandonné l'idée de créer des tableaux qui soient les métaphores figuratives de prolongements dans le temps et l'espace », dit-il de son passage de l'*action painting* à l'*action art*. La femme peintre Carolee Schneemann fit en 1963 un pas décisif, se plaçant, nue, dans son loft, au centre d'une vaste construction peinte en trois dimensions. On a conservé des photographies de cette performance privée, *Eye Body*, où Schneemann voulait unir son corps à l'oeuvre, comme « un matériau constitutif, une dimension supplémentaire de la construction ».

Beaucoup d'artistes vivant à New York à la fin des années cinquante s'attachèrent à créer des événements qui modifiaient la perception et engageaient le spectateur autant que l'auteur dans une expérience unique. C'est le cas de ceux qui avaient participé aux classes de composition expérimentale données par John Cage à la New School for Social Research de 1956 à 1960. En réponse aux méthodes inventives d'enseignement de Cage, des danseurs, musiciens, compositeurs, poètes et plasticiens adoptèrent ses notions de hasard et de simultanéité comme une stratégie créative, et ses consignes pétries de bouddhisme zen sur la manière de se produire en public. La conscience intensifiée – de l'ambiance sonore et du silence ou des actions de l'artiste et du public – sous-tend la conception de Cage d'« oeuvre achevée » et, paradoxalement, toujours en phase d'élaboration. Kaprow, Al Hansen, George Brecht, Dick Higgins et Jackson MacLow, entre autres, appliquèrent les divers systèmes « non intentionnels » de Cage à différentes disciplines, à partir d'une oeuvre de 1952, célèbre par son absence de titre, réalisée à Black Mountain College en Caroline du Nord par Cage, Rauschenberg, Cunningham et le compositeur David Tudor entre autres : Cunningham courait dans les travées séparant quatre groupes de chaises disposées en losange dans le réfectoire du *college*, suivi selon la légende par un chien très agité, tandis que la poétesse M.C. Richards déclamait, perchée en haut d'une échelle, Cage tenait une conférence sur la musique et exécutait une « composition avec radio », tandis que des films de Rauschenberg étaient projetés au plafond sur de grands morceaux de toile peints en blanc. La mémoire de cet événement s'inscrit dans les activités futures de tous ses participants et, dès lors, le frisson de l'improvisation comme moyen de faire jaillir des idées nouvelles des tréfonds de l'être créateur servit fréquemment de panacée à l'avant-garde expérimentale.

Des centaines d'actions anti-historiques, anti-académiques et exubérantes furent mises en scène dans les années soixante, sans peur et sans vergogne, conçues pour les lieux les plus incongrus. En 1963, *Pelican* de Rauschenberg ne se donna qu'une seule fois dans une patinoire (à Washington), en 1965 Claes Oldenburg présenta *Washes* dans une piscine, Robert Whitman *Prune Flat* la même année dans un cinéma, tandis qu'en 1959 Red Grooms installa pour plusieurs jours son *Burning Building* au « Delancey Street Museum » – le nom qu'il donna pour l'occasion à son loft. Ces actions, qui se situaient en dehors des sentiers battus, s'adressaient principalement à un groupe d'artistes new-yorkais étroitement liés et

moins attachés aux productions artistiques qu'à l'intensité de leur propre engagement dans leur travail et à leurs rapports réciproques. Pour eux, le succès ou l'échec dépendaient des changements opérés en eux par ces productions et de la mesure dans laquelle chacune de ces réalisations surpassait en cela la précédente. Il est intéressant de noter que leur but n'était pas d'épater le bourgeois : ils souhaitaient avant tout créer les véhicules d'un développement continu d'idées radicales et de leurs imaginaires débordants. Ainsi s'instaura un climat propice au débat sur l'avant-garde, qui fit vibrer New York et suscita toujours plus de festivals, de *happenings*, d'*events*, de performances privées, de collaborations par association libre et d'actes de théâtre expérimental que par le passé ou à l'avenir. Au sein de Fluxus, George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, George Brecht, Alison Knowles, Al Hansen, Jon Hendricks, Tom Watts ou Ben Patterson, entre autres, échafaudèrent des concerts excentriques, quoique sérieux dans leur présentation, où ils mêlaient les enregistrements, les instruments classiques, les objets et le texte parlé. Ils se retrouvaient dans le *loft* de Yoko Ono sur Canal Street – souvent en compagnie du musicien Ornette Coleman ou de l'artiste japonaise Ay-O –, à la Filmmaker's Cinematheque de la 41e Rue Ouest ou sous la bannière du First Avant-Garde Festival que Charlotte Moorman organisa au Carnegie Hall en 1963 et pendant les vingt années qui suivirent. Le Judson Dance Theater démarra en 1962 comme un groupement officieux de chorégraphes entrepreneurs et progressistes, dont Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Deborah Hay, Robert Dunn, Jill Johnston, Simone Forti. Certains d'entre eux avaient fait leur apprentissage auprès de la gourou pédagogue de la côte Ouest, Anna Halprin, qui encourageait les danseurs à considérer la danse comme une forme de pensée critique. Le Judson accueillit souvent des plasticiens, comme Robert Morris, Robert Rauschenberg, Bernar Venet ou Carolee Schneemann. Le Living Theater, avec les inlassables Judith Malina et Julian Beck, le Performance Group fondé par Richard Schechner, Mabou Mines, avec JoAnne Akalaitis et Lee Breuer, et des vagues successives de créateurs de tous crins se produisirent un peu partout dans Manhattan et au-delà, y compris dans la ferme de Robert Delford Brown où se tint le Yam Festival (le mois de « may » à l'envers). Chaque élément de ce groupe en expansion constante alimentait les idées des autres ; tous refusaient les étiquettes de danse, musique, poésie ou sculpture, qu'ils considéraient plutôt comme des critères équivalents d'évaluation de nouveaux concepts. Aucun domaine de l'aventure humaine n'échappa à leur audace intellectuelle. En 1966, Billy Klüver, ingénieur au Massachusetts Institute of Technology, organisa *Nine Evenings of Theater and Engineering* au 69th Regiment Armory, où une vingtaine d'ingénieurs des Bell Laboratories et dix artistes collaborèrent à des créations faisant appel aux nouvelles technologies : John Cage, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman produisirent à cette occasion des oeuvres étonnantes avec leur partenaire scientifique. Toujours en 1966, Klüver, Rauschenberg et Whitman fondèrent Experiments in Art and Technology (E.A.T.) qui favorisa les relations entre les scientifiques, les artistes et l'industrie, organisant pendant quelques années des colloques et des expositions.

Le bouillonnement permanent de la vie artistique new-yorkaise alla de pair avec l'effervescence politique croissante de l'époque, que les artistes absorbaient aussitôt dans leurs oeuvres. Au mois de mars 1965, un dimanche passé dans l'histoire de l'Alabama sous le nom de *Bloody Sunday* [dimanche sanglant], la police locale et fédérale attaqua violemment six cents manifestants noirs et blancs ; l'événement provoqua des remous dans le pays et renforça le Civil Rights Movement. Le même mois, des troupes américaines débarquent au Sud Vietnam, tandis qu'à New York l'humeur se faisait morose. La Judson Church devint le théâtre d'une contestation plus grave : des performances qualifiées de « démocratiques » impliquèrent des danseurs sans formation dans l'expression d'une critique sociale et culturelle. Une esthétique dépouillée du refus et de la remise en question de tout décorum – costumes et décors – naquit de la rapide évolution de la conscience

sociale et politique. Dans une oeuvre emblématique d'Yvonne Rainer, *Parts of Some Sextets*, les danseurs exécutaient une partition faite de mouvements quotidiens, illustrant parfaitement les principes d'un manifeste éponyme où l'on pouvait lire : « Non au spectacle, non à la virtuosité, non aux transformations, à la magie et au trompe-l'oeil... ». Ces mots d'ordre traduisaient la philosophie et l'esthétique d'une génération qui réagissait ainsi aux horreurs de Selma, Kent State, Chicago ou Memphis autant qu'elle exprimait sa détermination à changer la nature et la forme de la danse. Pour cette génération, l'art était une aventure intellectuelle qui avait des conséquences philosophiques et morales, et, même s'ils n'étaient pas toujours accessibles à tous les publics, c'étaient le contenu, le contexte et le message qui comptaient.

La « Portapak », première caméra vidéo portable, commercialisée par Sony aux États-Unis en 1965, fut très vite considérée comme l'« outil démocratique » qui développait la communication de manière exponentielle et établissait un « village planétaire » d'éléments reliés entre eux à l'infini. Entre les mains d'un Nam June Paik, qui sortit d'un magasin avec sa nouvelle acquisition en octobre de cette année-là, filma le cortège du pape sur la Cinquième Avenue et montra ses images le soir même au Café Au Go-Go, la vidéo devint un instrument pour saisir instantanément le temps. Parce qu'elle permettait de le fragmenter et de le reproduire, elle donnait la possibilité d'explorer divers territoires conceptuels ayant trait au rituel, au corps, à « l'espace topologique » ou psychologique, à la relation entre le regardé et le regardeur ou aux propriétés intrinsèques de la technologie, par exemple « la neige » ou les stabilités « verticale » et « horizontale » des écrans de télévision. Pour Paik et ses collègues Steina et Woody Vesulka, Beryl Korot, Richard Gillette, Shigeko Kubota, Peter Campus, Hermine Freed, Dan Graham, Vito Acconci, Richard Serra, Kit Fitzgerald ou Joan Jonas, le circuit fermé que constituait la caméra vidéo associée au magnétoscope et au moniteur permettait de donner visuellement forme à des processus de pensée entièrement nouveaux. En 1969, à la Howard Wise Gallery, l'exposition « TV as a Creative Medium », à laquelle prirent part notamment Nam June Paik et Charlotte Moorman, Ira Schneider et Frank Gillette, reprit le concept de Marshall McLuhan : le médium est le véhicule du contenu, ce qui débouche sur l'esthétique distincte du *vidéo art*. Dix ans plus tard, à la Kitchen, à l'origine fondée par les Vesulka, une salle fut consacrée à la vidéo : devenue l'un des supports utilisés par les artistes, elle symbolisait les liens symbiotiques entre les arts visuels pratiqués dans le monde de l'art et le langage visuel des médias grand public.

Au milieu des années 1970, Soho donnait l'impression d'un territoire conquis : de nouvelles lois autorisaient les artistes, jusque-là squatters de leurs immenses lofts, à les occuper à condition de pouvoir prouver leur statut d'artistes. À l'époque, un loft d'environ 200 m<sup>2</sup> en plein Soho se louait pour 200 dollars par mois. Les camions encombraient dans la journée les trottoirs de rues par ailleurs désertes et mal éclairées de nuit ; les poubelles des magasins d'électricité de Canal Street offraient du matériel de récupération aux habitants du quartier. À raison d'un ou deux locataires par étage, ils occupaient les immeubles en fonte récemment libérés par les ateliers et petites entreprises. Tant d'espace à disposition suffisait à stimuler l'inspiration. Des performances et des expositions avaient parfois lieu dans ces locaux privés ; l'ampleur des volumes donnait de la grandeur au geste le plus simple, à la construction la moins prétentieuse. La modicité des loyers entraîna une esthétique particulière dans l'art des années 1970. Ces espaces extraordinaires, mis à la disposition d'une vaste et talentueuse communauté artistique, inspirèrent plus tard les lieux d'exposition, y compris les nouveaux musées aux salles énormes qui furent construits au seuil du nouveau millénaire.

Les galeries qui ouvrirent leurs portes au 420 West Broadway et dans Greene et Wooster Streets avaient les mêmes proportions et dispositions que les lofts des artistes, ce qui rendait interchangeables les espaces privés et publics. On ressentait la même impression

devant une répétition de Laura Dean et ses danseurs tournant sans fin sur eux-mêmes dans un loft de Broadway qu'en présence d'une performance de Simone Forti et Charlemagne Palestine à la galerie Sonnabend. La proximité forçait le spectateur à observer et à analyser tout aussi attentivement les propositions que s'il devait mémoriser un trajet dans un labyrinthe. Faire appliquer des consignes mentales permettant de remarquer une foules d'indices, physiques et conceptuels, tel était souvent le propos des spectacles de l'époque : l'Ontological-Hysteric Theater de Richard Foreman était alors installé dans un espace long et étroit qui tenait le public à distance comme une lunette télescopique, la scène construite spécialement ajoutant à l'aspect pictural ainsi qu'à l'énergie déclamatoire de représentations intensément intellectuelles ; les premières ébauches d'*Einstein on the Beach* de Robert Wilson et Philip Glass (1976) prouvaient aussi que cette audacieuse création était autant le produit de vastes espaces oniriques du sud de Manhattan que de l'imagination fertile de Wilson. Architecte de formation, ce dernier concevait le théâtre à l'échelle d'un pâté de maisons et les déplacements de ses acteurs à l'extrême ralenti donnaient au temps une forme quasi physique. Lorsqu'il répétait avec Philip Glass à Westbeth – énorme bâtisse à l'angle de West Street et Bethune Street au bord de l'Hudson, d'anciens laboratoires de Bell Telephone devenus des ateliers d'artistes – c'était comme si un seul immense espace contenait toute la philosophie d'une époque. En choisissant hardiment la signature collective, Wilson réunit les talents et l'intelligence d'une communauté. Philip Glass, qui collabora avec lui à la conception et au développement d'*Einstein* en un extraordinaire opéra visuel non narratif, était assis à son piano électrique, tandis que derrière lui, sur le mur, étaient projetées des diapositives représentant des projets de toiles de fond. Les chorégraphes Lucinda Childs, Andy deGroat, Grethe Holby et Dana Reitz, la musicienne Connie Beckley et bien d'autres artistes reconnus ajoutaient leur touche personnelle à l'oeuvre proposée par Wilson. Lorsqu'*Einstein* fut plus tard présenté au Metropolitan Opera House de New York, on parla de spectacle total, parce qu'il mêlait toutes les disciplines. On pourrait dire qu'il était aussi le résultat de toutes les inventions et influences d'autres créateurs de la scène, y compris Meredith Monk, Robert Ashley, le Performance Group et Mabou Mines, qui n'avaient rien à voir avec *Einstein*, mais dont les oeuvres essentielles avaient peut-être servi de pierres de touche.

*Einstein* coïncida avec l'arrivée en ville d'une nouvelle génération, celle des diplômés des écoles d'art où enseignaient certains des meilleurs artistes conceptuels : CalArts, le Nova Scotia College of Art and Design, la Rhode Island School of Design, l'University of Buffalo. Ils venaient voir de près les « lieux alternatifs » dirigés par des artistes, débouché de l'énorme quantité de créations écloses dans le quartier : les 112 Greene Street, Franklin Furnace, 3 Mercer Street, Anthology Film Archives, Global Village, Artists Space, The Kitchen. C'était la génération des médias, nourrie de rock and roll, de films de genre, de télé vingt-quatre heures sur vingt-quatre, de fast-food, et qui, dans les écoles d'art, s'était intéressée au mécanisme tant perceptif qu'émotif des médias comme filtres omniprésents de la culture et de l'expérience. Cette génération se reconnaissait dans les oeuvres de John Baldessari, Joseph Kosuth, Marina Abramovic, Michael Snow, Vito Acconci, Chris Burden, Dan Graham, Joan Jonas, Rebecca Horn, Dara Birnbaum, Laurie Anderson ou Dennis Oppenheim ; et surtout en Andy Warhol, porté aux nues pour son mépris total des frontières entre le mercantilisme et les beaux-arts et son incroyable capacité de les combiner. La génération des médias était hautement sophistiquée et ambitieuse, et son ambition et son expérience de la vie new-yorkaise ne faisaient pas de distinction entre les sommets intellectuels de l'art conceptuel et l'aventure viscérale punk, les ingénieuses expérimentations de la vidéo d'art et l'absurdité au deuxième degré des programmes de nuit à la télévision : le petit écran, avec le *Gong Show*, *Mary Hartman, Mary Hartman*, ou encore *Saturday Night Live*, et les vidéos (parfois accompagnées de performances en direct) de Michael Smith, Julian Heyward, Mitchell Kriegman, Bill Viola, Kit Fitzgerald et Jill Kroesen étaient l'envers d'un miroir qui donnait des États-Unis l'image d'un vaste paysage médiatique s'étendant de l'Atlantique au

Pacifique. À mi-chemin entre l'art noble et sa légitimité historique, et la culture populaire et le culte des célébrités, la génération des médias conçut dans les années 1980 un art au style entièrement nouveau, associant les sensibilités nuancées de l'art et les positions plus tranchées de la culture populaire.

Établir des liens directs – conceptuels et esthétiques – entre tous les supports faisait partie intégrante de la philosophie des pionniers des années 1980, les Cindy Sherman, David Salle, Robert Longo, Matt Mullican, Troy Brauntuch, Jack Goldstein ou Sherry Levine, et la petite galerie Kitchen consacra une exposition personnelle à chacun d'entre eux dans sa petite salle entre 1978 et 1980. La ligne pluridisciplinaire de cette institution encouragea les artistes de la nouvelle génération dans leurs explorations multimédia, ajoutant le sens du mouvement et de la médiation, y compris dans les oeuvres statiques. Elle fit aussi ressortir l'intelligence avec laquelle ce groupe d'artiste examinait les mécanismes du spectacle : la répétition des images, l'effacement de l'arrière-plan qui transformait celles-ci en icônes, les jeux de lumière et le technicolor qui séduisaient les visiteurs. Pour ces créateurs inventifs et leurs collègues en-dehors de Kitchen, parmi lesquels figuraient des femmes intuitives ayant un discours clair sur le travail des images, comme Gretchen Bender, Sarah Charlesworth, Nancy Dwyer, Barbara Ess, Laurie Simmons, Louise Lawler, Beth B, Jenny Holzer et Barbara Kruger, la Kitchen entretint un dialogue critique continu sur le support et le contenu, les images qui parlent et les mots qui ne disent rien – servant plutôt de signaux visuels – et sur un fait troublant : bien que critiquant explicitement les médias, ces travaux étaient pourtant adoptés d'emblée par les publicitaires de Madison Avenue. Alors forum unique de discussion sur ces thèmes, la Kitchen rappelait activement que l'art peut et doit prendre l'initiative de tels débats. Son équipe de conservateurs de la danse, de la musique, de la performance, de la vidéo et des arts visuels, eux-mêmes presque tous des artistes, dialoguait en permanence, bien résolue à rendre compte dans les moindres détails des changements culturels au fur et à mesure que ceux-ci se produisaient.

L'intérêt de la Kitchen pour tous les médias contribua à de nouvelles vagues de créations qui donnèrent leur identité aux années 1980. Les chorégraphes Bill T. Jones, Arnie Zane, Molissa Fenley, Karole Armitage et Ishmael Houston-Jones, entre autres, élargirent le dialogue entre art noble et culture populaire, tout comme le programme musical – nouveau jazz, rock électronique et alternatif, hip hop – proposé par des musiciens aussi divers que Rhys Chatham, Ned Sublette, « Blue » Gene Tyranny, Sonic Youth ou John Lurie. Les films d'Amos Poe, d'Eric Mitchell ou du peintre et acteur-réalisateur James Nares oscillaient entre un style narratif proche de la Nouvelle Vague française et l'ordinaire de la télé américaine. Ces artistes se retrouvaient aussi bien sur scène que dans la salle. C'était l'époque où la Kitchen présentait Afrika Bambaataa aux platines ou, en 1981, pour la première représentation publique de Rock Steady Crew, un groupe de break-dance. La même année *O Superman*, single de Laurie Anderson, domina le Top 50 britannique, pulvérisant pour le grand public la barrière entre art noble et culture populaire. Lorsqu'en 1983 la Brooklyn Academy of Music (BAM) présenta *United States*, également de Laurie Anderson – huit heures de récits, de musique et de projections de dessins, d'agrandissements photographiques et de bouts de film sur une toile de fond aux dimensions d'un d'opéra –, d'autres artistes cherchaient aussi des manières de présenter leurs oeuvres à un public plus vaste. Et, dans les années 1990, Robert Longo, Cindy Sherman, David Salle et Julian Schnabel signèrent tous des longs-métrages.

Les bouleversements économiques et politiques dus à l'effondrement des marchés financiers et à la chute du mur de Berlin et du communisme totalitaire marquèrent la fin des années 1980, parallèlement à la prise de conscience progressive que la « décennie de tous les excès » était également marquée par une sinistre équation « Silence = Mort », le slogan utilisé par les militants pour attirer l'attention sur les ravages du SIDA à travers le monde. Le pluriculturalisme, au départ un concept académique soulevé dans les départements

d'histoire afro-américaine des universités comme mesure d'une identité ethnique, façonna aussi la pensée et l'esthétique de cette décennie, mettant en valeur la multiplicité des origines de la population new-yorkaise tout en attirant l'attention sur les autres cultures à travers le monde. Une fois de plus, la performance servit de tremplin à la contestation, comme moyen de formuler des points de vue nuancés sur la manière dont une multitude de nationalités au sein d'une même ville – rassemblant cinq municipalités – contribuait à leur enrichissement mutuel. L'art des années 1990 assimila tout cela, puisant en outre dans l'histoire les appropriations autorisées et même encouragées par le « postmodernisme ». Son contenu, celui d'une culture médiatisée omniprésente, chaque jour tournée vers l'avenir à mesure que les technologies les plus récentes passaient directement de l'écran de l'ordinateur à la chaîne de fabrication, engendra des créations sophistiquées à l'extrême. La technologie numérique haute définition permit un degré de raffinement jamais atteint dans la fabrication d'images, qui pouvaient être montées sur une musique techno ou sur n'importe quelle bande sonore enregistrée, manipulée, arrangée. Nul artiste n'incarna mieux cette apothéose fin de siècle de l'histoire visuelle et du désir esthétique que Matthew Barney, *imagiste* par excellence, dont la propension au spectacle visuel a donné la mesure de la forme et du contenu de l'art du XXI<sup>e</sup> siècle. L'audace de sa vision de sculpteur, qui a donné lieu à de voluptueux projectiles qui semblent émaner de son propre corps pour se figer sur le sol du musée, se traduit dans des films dont les images à la texture exquise s'insinuent à jamais dans notre esprit et continuent à battre dans nos veines. Seuls les frères Grimm surent ainsi mêler des créatures nées de leur imagination à un commentaire insidieux et pourtant abstrait de leur époque.

L'art contemporain est si imprégné d'histoire de la performance qu'il est impossible de ne pas considérer l'histoire des arts visuels new-yorkais des cinquante dernières années comme une combinaison des deux. Comme provocation, comme milieu social et surtout comme terrain propice au développement de concepts originaux et de formes nouvelles, la performance a joué, cinq décennies durant, un rôle essentiel dans la continuité de l'avantgarde de notre ville car New York, des années 1950 à nos jours, a été le théâtre d'une aventure extraordinaire et d'un festival ininterrompu de changements et d'inventions. New York rime avec un état d'esprit à jamais révolutionnaire.

**L  
A  
  
L  
I  
S  
T  
E  
  
D  
,  
O  
E  
U  
V  
R  
E  
S**

## Liste des oeuvres exposées

### Art

- \* Vito Acconci  
*Tests and Measures*, 1972  
5 photos noir et blanc, marqueur indélébile  
et craie sur tableau (5 parties a, b, c, d, e),  
99,1 5 50,8 cm (chaque photo est encadrée)  
Courtesy Gladstone Gallery, New York
- \* Laurie Anderson  
*Jukebox*, 1977  
juke-box à musiques modifiées électroniquement ;  
vinyls 45 rpm, collage photo, texte écrit au crayon  
sur papier, 10 collages photos, 76 5 57 cm  
© Courtesy de l'artiste et Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 459)
- \* Carl Andre  
*81 Steel Cardinal*, 1989  
81 plaques en acier, dimension totale :  
450 5 450 5 5 cm  
Cologne, Speck Collection
- \* Carl Andre  
*100 Magnesium Square*,  
*Düsseldorf*, 1970  
100 plaques de métal argenté, 20 5 20 5 08 cm  
chaque plaque  
Rivoli (Turin), Castello di Rivoli  
Museo d'Arte  
Contemporanea, Prêt longue durée  
- Collection  
privée, Gênes  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 230)
- \* Richard Artschwager  
*Basket, Mirror, Rug, Table, Door*,  
1985  
acrylique sur celotex, 136,5 5 142,9 cm  
L.A., Frederick R. Weisman Art Foundation
- \* Richard Artschwager  
*Office Scene*, 1966  
acrylique sur celotex avec cadre en métal,  
96,8 5 96,8 cm  
Kunstmuseum Wolfsburg
- \* Richard Artschwager  
*Chair/Chair*, 1965
- formica et bois, 106,7 5 111,8 5 45,7 cm  
Collection privée  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 197)
- \* Matthew Barney  
*The Cabinet of Harry Houdini*, 1999  
nylon moulé, sel, résine époxy, polypropylène tissé,  
plastique prosthétique et cire d'abeille,  
212,4 5 152,6 5 185,4 cm  
Oslo, Astrup Fearnley Collection  
© 1999 Matthew Barney  
(cat. n° 465)
- \* Matthew Barney  
*Cremaster 2*, 1999  
photo de film, dimensions variables  
Courtesy Galdstone Gallery, New York  
© 1999 Matthew Barney  
(cat. nos. 466-468)
- \* Jean-Michel Basquiat  
*Dustheads*, 1982  
acrylique et crayon gras sur toile,  
183 5 213,4 cm  
Collection Tiqui Atencio
- \* Jean-Michel Basquiat  
*Touissant l'Overture versus Savonarola*, 1983  
acrylique, crayon gras et collage de photocopies  
sur toile, 122 5 584 cm  
Zurich, Collection Bischofberger  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 471)
- \* Jean-Michel Basquiat  
*Zydeco*, 1984  
acrylique et crayon gras sur toile,  
218,5 5 518 cm  
Zurich, Collection Bischofberger  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 472)
- \* Louise Bourgeois  
*Quarantania*, 1947-1953  
bronze peint en bleu et blanc,  
204,5 5 68,6 5 68,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Cheim & Read, New York  
© Louise Bourgeois et Cheim & Read,  
New York/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 1)
- \* Louise Bourgeois  
*Spider Couple*, 2003
- bronze patiné au nitrate d'argent,  
228,6 5 360,7 5 365,8 cm  
Collection de l'artiste  
Courtesy Cheim & Read, New York  
© Louise Bourgeois et Cheim & Read,  
New York/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 2)
- \* John Chamberlain  
*Untitled*, 1965  
acier peint et chromé, 128 5 130 5 143 cm  
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna  
e Contemporanea  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 200)
- \* John Chamberlain  
*Remnant Gardens*, 1986  
émail sur acier chromé, 274,3 5 152,4 5 101,6 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 202)
- \* Chuck Close  
*Stanley*, 1980-1981  
huile sur toile, 274,3 5 213,4 cm  
New York, Solomon R. Guggenheim Musée.  
Acquisition réalisée grâce à la contribution  
de M. et Mme Barrie M. Damson, 1981  
© Chuck Close. Courtesy  
PaceWildenstein,  
New York  
(cat. n° 385)
- \* John Currin  
*The Cripple*, 1997  
huile sur toile, 111,8 5 91,4 cm  
Collection de la Hort Family  
© 2006 John Currin  
(cat. n° 474)
- \* John Currin  
*The Old Fence*, 1999  
huile sur toile, 193,04 5 101,60 cm  
Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, A.W. Mellon  
Acquisition Endowment Fund  
© 2006 John Currin  
(cat. no. 475)
- \* John Currin  
*Anna*, 2004  
huile sur toile, 61 5 45,7 cm

Santa Monica, The Broad Art Foundation  
© 2006 John Currin  
(cat. n° 476)

\* Willem de Kooning  
*Large Torso*, 1974  
bronze, 95 5 91 5 70 cm  
Baden-Baden, Museum Frieder Burda  
© The Willem de Kooning Foundation/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 5)

\* Willem de Kooning  
*Untitled*, 1971  
huile sur toile, 174 5 197,5 cm  
Collection privée.  
Courtesy Galerie Gmurzynska, Cologne  
© The Willem de Kooning Foundation/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 6)

\* Willem de Kooning  
*Untitled, XLIII*, 1983  
huile sur toile, 195,6 5 223,5 cm  
The Willem de Kooning Foundation  
© The Willem de Kooning Foundation/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 7)

\* Walter De Maria  
*Garbo Column*, 1968  
inox, 182,9 5 10,8 5 10,2 cm  
Collection privée  
(cat. n° 363)

\* Walter De Maria  
*New York Eats Shit*, 1970  
crayon sur papier blanc, 100 5 150 cm  
Cologne, Collection Speck  
(cat. n° 364)

\* Mark di Suvero  
*Quantum*, 1986-1987  
sculpture en acier, 405 5 610 5 535 cm  
Allemagne, Collection Siegfried Weishaupt  
Courtesy Gallery Hans Mayer, Allemagne  
(cat. n° 366)

\* Jim Dine  
*Car Crash*, 1959-1960  
huile et technique mixte sur toile de jute, 152 5 163 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 203)

\* Jim Dine  
*Flesh Chisel*, 1962  
huile sur toile, 213 5 153 cm  
Berlin, Collection Onnasch  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 204)

\* Jim Dine  
*Two Shovels*, 1962  
huile et deux pelles sur toile, 122 5 213 cm  
Collection privée  
Courtesy Kunstmuseum Liechtenstein  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 205)

\* Richard Estes  
*On the Staten Island Ferry Looking Toward Manhattan*, 1989  
huile sur toile de lin, peinture, photoréalisme,  
100,33 5 185,42 cm  
New York, Louis K. Meisel Gallery  
(cat. n° 386)

\* Richard Estes  
*Diner*, 1971  
huile sur toile, 110 5 130 cm  
Washington DC, Hirshhorn Museum et Sculpture Garden, Smithsonian Institution, acquis  
par le musée en 1977  
(cat. n° 387)

\* Eric Fischl  
*Untitled*, 1982  
huile sur toile, 213,4 5 213,4 cm  
Santa Monica, The Broad Art Foundation  
© Eric Fischl. Courtesy Mary Boone Gallery, New York  
(cat. n° 478)

\* Eric Fischl  
*Bayonne*, 1986  
huile sur toile, 259 5 336 cm  
Collection privée  
Courtesy Thomas Ammann Fine Art, Zurich  
© Eric Fischl. Courtesy Mary Boone Gallery, New York  
(cat. n° 479)

\* Dan Flavin  
*Monument 12 for V. Tatlin*, 1964  
tubes de néon blanc, 220 5 62 5 10,5 cm  
Rivoli (Turin), Castello di Rivoli Museo d'Arte

Contemporanea, Prêt longue durée - Collection privée, Gênes  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 233)

\* Dan Flavin  
*Untitled (To Don Judd, Colorist) 1*, 1987  
lumière fluorescente rose, 6 tubes, 137,2 5 121,92 5 10,15 cm  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 235)

\* Dan Flavin  
*Untitled (To Don Judd, Colorist) 2*, 1987  
lumière fluorescente rouge et rose (4 tubes rouges, 2 roses), 137,2 5 121,92 5 10,2 cm  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 236)

\* Dan Flavin  
*Untitled (To Don Judd, Colorist) 3*, 1987  
lumière fluorescente jaune et rose (4 tubes jaunes, 2 roses), 137,2 5 121,92 5 10,2 cm  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 237)

\* Dan Flavin  
*Untitled (To Don Judd, Colorist) 4*, 1987  
lumière fluorescente bleu et rose (4 tubes bleus, 2 roses), 137,2 5 121,92 5 10,2 cm  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 238)

\* Dan Flavin  
*Untitled (To Don Judd, Colorist) 5*, 1987  
lumière fluorescente verte et rose (4 tubes verts, 2 roses), 137,2 5 121,92 5 10,2 cm  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 239)

\* Helen Frankenthaler  
*Walnut Hedge*, 1971  
acrylique sur toile, 305 5 195 cm  
Collection de la Pennsylvania Academy of Art, PA  
Courtesy Knodler & Company, New York  
© Helen Frankenthaler  
(cat. n° 8)

\* Tom Friedman

*White Cloud*, 1989  
papier hygiénique et ficelle, 457 5  
122 5 122 cm  
Courtesy Gagosian Gallery, New  
York  
(cat. n° 481)

\* Tom Friedman  
*Inside-Out*, 1991-2006  
technique mixte, 66,7 5 472,4 5  
139,7 cm  
Courtesy Gagosian Gallery, New  
York  
(cat. n° 482)

\* Robert Gober  
*Playpen*, 1986  
peinture laquée, 66,3 5 99 5 99 cm  
Zurich, Collection Daros  
(cat. n° 483)

\* Robert Gober  
*Split-up Conflicted Sink*, 1985  
plâtre, bois, grillage, acier, laque  
semi brillante,  
207 5 296 5 64 cm  
Oslo, Astrup Fearnley Collection  
(cat. n° 484)

\* Felix Gonzalez-Torres  
*"Untitled" (America)*, 1994-1995  
douze guirlandes lumineuses,  
comportant chacune  
42 ampoules de 15 watts et des  
doublées en  
caoutchouc, dimensions variables  
Whitney Museum of American Art  
Acquisition financée par le  
Contemporary Painting  
and Sculpture Committee

\* Felix Gonzalez Torres  
*"Untitled" (Blue Placebo)*, 1991  
bonbons emballés dans du papier  
céllophane bleu ;  
fourniture infinie, dimensions  
variables  
Oslo, Astrup Fearnley Collection  
© The Felix Gonzalez-Torres  
Foundation  
(cat. n° 486)

\* Arshile Gorky  
*Landscape Table*, 1945  
huile sur toile, 92 5 121 cm  
Paris, Centre Pompidou, Musée  
national  
d'art moderne/Centre de création  
industrielle  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 12)

\* Adolph Gottlieb  
*Charcoal*, 1971  
huile sur toile, 180 5 150 cm

The Adolph & Esther Gottlieb  
Foundation et  
The American Contemporary Art  
Gallery, Munich  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 15)

\* Red Grooms avec la collaboration  
de Mimi  
Gross et la Ruckus Construction  
Company  
*"Ms. Liberty" de Ruckus Manhattan*,  
1976  
construction en technique mixte,  
457,2 5 304,8 5 304,8 cm  
Courtesy of Marlborough Gallery,  
New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 206)

\* Philip Guston  
*Traveller II*, 1960  
huile sur toile, 166 5 186 cm  
Barcelone, MACBA. Museu d'Art  
Contemporani  
de Barcelona Foundation. Dépôt de  
la Onnasch  
Collection  
© The Estate of Philip Guston  
(cat. n° 16)

\* Philip Guston  
*Waking Up*, 1975  
huile sur toile, 170,2 5 327,2 cm  
Courtesy McKee Gallery, New York  
© The Estate of Philip Guston  
(cat. n° 17)

\* Duane Hanson  
*Housewife*, 1969-1970  
sculpture en fibre de verre, 112 5  
90 5 155 cm  
Oslo, Astrup Fearnley Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 389)

\* Keith Haring  
*Untitled*, 1983  
peinture vinylique sur rideau de  
vynyle, 307 5 307 cm  
Milan, collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala

\* Keith Haring  
*Untitled (June 5)*, 1984  
émail sur bois, 350 5 100 cm  
Milan, collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala

\* Keith Haring  
*Untitled (June 4)*, 1984  
laque sur bois, 216 5 200 cm  
Collection privée

Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala, Milan  
Keith Haring artwork © Estate of  
Keith Haring  
(cat. n° 487)

\* Keith Haring  
*Untitled (June 5)*, 1984  
laque sur bois, 300 5 151 cm  
Collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala, Milan  
Keith Haring artwork © Estate of  
Keith Haring  
(cat. n° 488)

\* Keith Haring  
*Untitled (June 5)*, 1984  
laque sur bois, 330 5 101 cm  
Collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala, Milan  
Keith Haring artwork © Estate of  
Keith Haring  
(cat. n° 489)

\* Keith Haring  
*Untitled (June 5)*, 1984  
laque sur bois, 350 5 100 cm  
Collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala, Milan  
Keith Haring artwork © Estate of  
Keith Haring  
(cat. n° 490)

\* Keith Haring  
*Untitled (June 5)*, 1984  
laque sur bois, 350 5 100 cm  
Collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala, Milan  
Keith Haring artwork © Estate of  
Keith Haring  
(cat. no. 491)

\* Keith Haring  
*Untitled (June 5)*, 1984  
laque sur bois, 277 5 90 cm  
Collection privée  
Courtesy Galleria Salvatore +  
Caroline Ala, Milan  
Keith Haring artwork © Estate of  
Keith Haring  
(cat. n° 492)

\* Hans Hofmann  
*Oriental Design*, 1945  
huile sur panneau, 74,3 5 99,7 cm  
Stephen et Madeline Anbinder  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 18)

\* Hans Hofmann  
*Homage to the White*, 1956  
huile sur toile, 132 5 152 5 7 cm

New York, The Estate of Hans Hofmann  
Courtesy The American Contemporary Art Gallery, Munich  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 21)

\* Jenny Holzer  
*Red and Yellow Looming*, 2004  
13 panneaux lumineux électroniques bi-faces avec diodes rouges et ambres, 276,86 5 13,34 5 10,16 cm  
(chacun LED)  
Courtesy Monika Sprüth, Philomene Magers, Cologne Munich  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 494)

\* Jasper Johns  
*Untitled*, 1991  
encaustique et sable sur toile  
127 5 88,5 cm  
Santa Monica, The Eli and Edythe L. Broad Foundation

\* Jasper Johns  
*Number 8*, 1959  
encaustique sur toile, 51 5 38 cm  
Rovereto, MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto  
© Jasper Johns/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 124)

\* Alex Katz  
*John and David*, 1977  
huile sur toile de lin, 182,9 5 243,8 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 392)

\* Alex Katz  
*Morning nude*, 1982  
huile sur toile, 243,8 5 182,9 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 394)

\* Ellsworth Kelly  
*Blue, Red, Orange*, 1964-1965  
huile sur toile, 190 5 180 cm  
Collection Sondra Gilman

\* Ellsworth Kelly  
*Two Panels: Black and White*, c. 1970  
huile sur toile, 71,1 5 406,4 cm

Allemagne, Collection Siegfried Weishaupt  
Courtesy Gallery Hans Mayer, Allemagne  
(cat. n° 244)

\* Franz Kline  
*Zinc Door*, 1961  
huile sur toile, 235 5 172,1 cm  
Berlin, Onnasch Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 24)

\* Franz Kline  
*Mahoning II*, c. 1961  
huile sur isorel, 2 pièces, 304,8 5 243,8 cm  
Allemagne, collection privée  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 25)

\* Jeff Koons  
*Fisherman Golfer*, 1986  
inox, 30,5 5 12,7 5 20,3 cm  
Venise, Attilio Codognato  
© Jeff Koons  
(cat. n° 495)

\* Jeff Koons  
*Mermaid Troll*, 1986  
inox, 51,2 5 21,6 5 21,6 cm  
Venise, Attilio Codognato  
© Jeff Koons  
(cat. n° 496)

\* Jeff Koons  
*String of Puppies*, 1988  
bois polychrome, 106,7 5 157,5 5 94 cm  
Santa Monica, The Broad Art Foundation  
© Jeff Koons  
(cat. n° 497)

\* Jeff Koons  
*Bear and Policeman*, 1988  
bois sculpté et coloré, 215 5 110 5 83 cm  
Kunstmuseum Wolfsburg  
© Jeff Koons  
(cat. n° 498)

\* Joseph Kosuth  
*The Eight Investigation (A.A.I.A.I.)*, 1971  
(première installation)  
12 textes, 12 horloges murales, petite table et chaises, dimensions variables  
Angelo Raffaele Baldassarre Collection, Bari, Italie  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 369)

\* Lee Krasner  
*Sun Woman II*, 1957

huile sur toile, 176,5 5 288,3 cm  
Pollock-Krasner Foundation  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 26)

\* Sol LeWitt  
*Wall Drawing # 38*, 1970  
Papier de soie découpé en carrés de 4 cm, roulés et insérés dans les trous de murs en panneau perforé gris. Les trous sont remplis au hasard. Premier mur : blanc ; deuxième mur : blanc, jaune ; troisième : blanc, jaune, rouge ; quatrième : blanc, jaune, rouge, bleu, dimensions variables  
Collection Panza

\* Sol LeWitt  
*Serial Project A1 5 9*, 1966  
émail sur acier, 81 5 208,9 5 52,1 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 247)

\* Sol LeWitt  
*11 5 11 5 1*, 1989  
aluminium peint en blanc, 378,5 5 63,5 5 63,5 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 248)

\* Sol LeWitt  
*Wall Drawing n. 260*, 1976  
crayon blanc, mur noir  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 249)

\* Roy Lichtenstein  
*Girl with Tear III*, 1977  
huile et magna sur toile, 117 5 101,5 cm  
Riehen (Bâle), Fondation Beyeler

\* Roy Lichtenstein  
*Little Aloha*, 1962  
acrylique sur toile, 112 5 107 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
© Estate of Roy Lichtenstein, New York/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 208)

\* Roy Lichtenstein  
*Large Spool*, 1963  
acrylique sur toile, 172,7 5 142,2 cm

Rovereto, MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto  
© Estate of Roy Lichtenstein, New York/Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 209)

\* Robert Longo  
*Untitled (Men in the cities - 3 Eric's)*, 1980-2000  
crayon, fusain sur papier, 244 5 152 cm  
Courtesy Galleria d'Arte Contemporanea Emilio Mazzoli, Modena  
© Robert Longo  
(cat. nos. 499-501)

\* Robert Longo  
*Jerk Face*, 1985  
aluminium peint et lumière, 266 5 290 5 90 cm  
Collection privée  
Courtesy Lia Rumma, Naples  
© Robert Longo  
(cat. n° 503)

\* Morris Louis  
*Beth Peh*, 1958  
acrylique sur toile, 240 5 340 cm  
Courtesy M. & Mme David Mirvish, Toronto, Canada

\* Robert Mangold  
*Untitled (Tan)*, 1977  
acrylique, huile et gouache sur lin, 244 5 426 cm  
Barcelone, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation. Dépôt de la Onnasch Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 253)

\* Brice Marden  
*Untitled N°1*, 1986  
huile sur toile de lin, 183 5 147 cm  
Zurich, Daros Collection

\* Brice Marden  
*Blunder*, 1969  
huile et cire sur toile, 182,8 5 182,8 cm  
Collection privée  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 255)

\* Agnes Martin  
*The Islands*, 1961  
acrylique et crayon sur toile, 182,9 5 182,9 cm  
Collection privée

Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 256)

\* Joan Mitchell  
*Untitled*, 1956  
huile sur toile, 185,4 5 195,5 cm  
Courtesy de l'artiste et Cheim & Read, New York  
© 2006 Estate de Joan Mitchell  
(cat. n° 32)

\* Joan Mitchell  
*Untitled*, 1957  
huile sur toile, 240 5 220 cm  
Courtesy Joan Mitchell Foundation et Cheim & Read, New York  
© 2006 Estate de Joan Mitchell  
(cat. n° 33)

\* Robert Morris  
*Untitled (Felt)*, 1980  
feutre découpé, 122,3 5 152,4 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 259)

\* Robert Motherwell  
*Elegy to the Spanish Republic*, 1970  
acrylique sur toile, 200 5 480 cm  
Courtesy M. & Mme David Mirvish, Toronto, Canada

\* Robert Motherwell  
*Wall Painting n. III*, 1953  
huile sur toile, 137,1 5 184,5 cm  
Barcelone, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation. Dépôt de la Onnasch Collection  
© 2006 Dedalus Foundation Inc./Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 34)

\* Bruce Naumann  
*Self-Portrait As Fountain*, 1966  
photographie, 50,2 5 58,4 cm  
Bari, Collection Angelo Raffaele Baldassarre

\* Bruce Nauman  
*Henry Moore Bound to fail*, 1967-1970  
fonte, 64,8 5 61 5 6,4 cm  
Rivoli (Turin), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Prêt longue durée - Collection privée, Gênes  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 370)

\* Bruce Nauman  
*My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically*, 1967  
tube de néon violet pâle, 160 5 83,8 5 5,1 cm  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 371)

\* Louise Nevelson  
*Dawn's Wedding Chapel IV*, 1959-1960  
bois peint en blanc, 276,7 5 221 5 34,3 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 127)

\* Barnett Newman  
*The Name I*, 1949  
huile sur toile, 122 5 152,5 cm  
Zurich, Daros Collection

\* Barnett Newman  
*Now I*, 1965  
acrylique sur toile, 198 5 30,5 cm  
Allemagne, collection privée  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 38)

\* Claes Oldenburg  
*Three-Way Plug*, 1969  
bois et aggloméré, 149,9 5 99 5 72,4 cm  
Courtesy Onnasch Collection

\* Claes Oldenburg  
*Three Way Plug*, 1966  
carton peint, 100 5 64 5 49 cm  
Collection privée  
(cat. n° 212)

\* Claes Oldenburg  
*Alphabet/Good Humor Bar*, 1975  
fibre de verre peinte avec socle en métal façon fer, 366 5 173 5 76 cm  
Collection privée  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
(cat. n° 213)

\* Tony Oursler  
*Autochthonous Too High*, 1995  
vidéo et matériaux divers, 195 5 210 5 120 cm  
durée vidéo : 11'16"  
Bordeaux, CAPC, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux  
© Tony Oursler  
(cat. n° 505)

\* Nam June Paik  
*Andy Warhol Robot*, 1968  
technique mixte, 300 5 287 5 76  
cm  
Kunstmuseum Wolfsburg

\* Nam June Paik  
*Play Piano for Ethiopia*, 1989  
piano vertical, 140 5 150 5 60 cm  
Milan, Collection Fondazione  
Mudima  
(cat. n° 132)

\* Jackson Pollock  
*Untitled*, c. 1949  
tissus, papier, carton, peinture  
émail et peinture  
aluminium sur pavatex, 78,5 5  
57,5 cm  
Riehen (Bâle), Fondation Beyeler

\* Jackson Pollock  
*Square Composition with Horse*,  
1937  
huile sur aggloméré, 43,8 5 43,8  
cm  
Rome, Galleria Nazionale d'Arte  
Moderna  
e Contemporanea  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 40)

\* Jackson Pollock  
*Composition 16*, 1948  
huile sur toile, 56,5 5 39,5 cm  
Baden-Baden, Museum Frieder  
Burda  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 43)

\* Richard Pousette-Dart  
*Hieroglyph (White Garden)*, 1971  
huile sur toile, 180 5 180 cm  
The Estate of Richard Pousette-  
Dart, New York  
et The American Contemporary Art  
Gallery, Munich  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 45)

\* Richard Prince  
*Untitled (Cowboy)*, 1998  
photo, 150,5 5 210,8 cm  
Courtesy de l'artiste et Gladstone  
Gallery, New York  
© 1998 Richard Prince  
(cat. n° 506)

\* Richard Prince  
*I'm in a limousine (following a  
hearse)*, 2005-2006  
acrylique sur toile avec chèques  
annulés,  
284,8 5 508 cm  
Courtesy The Dakis Joannou  
Collection, Athènes

© 2006 Richard Prince  
(cat. n° 507)

\* Robert Rauschenberg  
*Dylaby*, 1962  
"combines painting" : huile, objets  
métalliques,  
ressort, enseigne métallique Coca-  
Cola, planche  
à repasser et ficelle, toile de bâche  
non tendue  
sur bois, 278 5 221 5 38 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New  
York

\* Robert Rauschenberg  
*Castelli Small Turtle Bowl*, 1971  
morceaux de carton agrafés sur  
carton, 240 5 368 cm  
Collection de l'artiste  
© Robert Rauschenberg/Adagp,  
Paris 2006  
(cat. n° 136)

\* Robert Rauschenberg  
*Balcone Glut (Neopolitan)*, 1987  
parties de métal assemblées, 242 5  
139 5 54 cm  
Collection de l'artiste  
© Robert Rauschenberg/Adagp,  
Paris 2006  
(cat. n° 137)

\* Ad Reinhardt  
*Blue and Gray*, 1950  
huile sur toile, 152,4 5 91,44 5 5  
cm  
Kojaian Ventures, LLC

\* Ad Reinhardt  
*Untitled*, 1952  
huile sur toile, 127 5 50,8 cm  
Courtesy Barbara Mathes Gallery,  
New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 46)

\* Ad Reinhardt  
*Abstract Painting*, 1956  
huile sur toile, 203,2 5 127 cm  
Barcelone, MACBA. Museu d'Art  
Contemporani  
de Barcelona Foundation. Dépôt de  
la Onnasch  
Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 47)

\* James Rosenquist  
*Blue Spark*, 1962  
technique mixte sur toile, 121,5 5  
152,5 5 42,5 cm  
Valence, IVAM, Instituto Valenciano  
de Arte  
Moderno; Generalitat Valenciana  
© Adagp, Paris 2006

(cat. n° 217)

\* James Rosenquist  
*A Pale Angel's Halo*, 1973  
acrylique sur toile avec marqueur  
sur tissu  
(Tergal), 274,6 5 287 cm  
Collection de l'artiste  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 218)

\* James Rosenquist  
*Slipping off the Continental Divide*,  
1973  
huile et acrylique sur toile, 259,4 5  
668,3 cm  
Collection de l'artiste  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 219)

\* Susan Rothenberg  
*Bone Heads*, 1989-1990  
huile sur toile, 195,5 5 386 cm  
Santa Monica, The Broad Art  
Foundation  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 508)

\* Mark Rothko  
*Untitled*, 1947  
huile et fusain sur toile, 224 5  
146,2 cm  
Museum Frieder Burda, Baden-  
Baden

\* Mark Rothko  
*Untitled*, 1959  
huile sur toile, 142 5 137,5 cm  
Monaco, collection privée  
© Kate Rothko Prizel et Christopher  
Rothko/  
Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 48)

\* Mark Rothko  
*N. 10*, 1963  
huile sur toile, 162,6 5 161,3 cm  
Collection Christopher Rothko  
© 1998 Kate Rothko Prizel et  
Christopher Rothko/  
Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 49)

\* Robert Ryman  
*Untitled*, c. 1961  
huile sur toile de lin, 170 5 170 cm  
Collection privée  
(cat. n° 260)

\* Tom Sachs  
*Nutsy's 1/1 McDonald's v.2*, 2003  
bois, métal, soda, hamburger,  
carrelage, lampe  
chauffante, tubes fluorescents,  
écran plat 17 pouces,

lecteur de DVD, 2 haut-parleurs, 2 petites enceintes, DVD 10 minutes, 264,2 5 208,3 5 264,2 cm  
Belgique, collection privée  
Courtesy Tomio Koyama Gallery, New York  
© Tom Sachs  
(cat. nos. 510-513)

\* David Salle  
*The Happy Writers*, 1981  
acrylique et huile sur toile, 183 5 366 cm  
Zurich, Collection Bischofberger  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 514)

\* David Salle  
*B.A.M.F.V.*, 1983  
technique mixte sur toile, satin, 257 5 372 5 38 cm  
Zurich, Collection Bischofberger  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 515)

\* Julian Schnabel  
*The Exile*, 1980  
huile, bois de cerf, feuille d'or et technique mixte sur bois, 228,6 5 304,8 cm  
Zurich, Collection Bischofberger

\* Julian Schnabel  
*Blue Nude with Sword*, 1979-1980  
débris de céramique, bondo, huile et cire sur bois, 244 5 274, 5 cm  
Zurich, Collection Bischofberger

\* Julian Schnabel  
*Balzac*, 1983  
bronze, 505 5 116,99 5 116,99 cm  
Zurich, Collection Bischofberger  
(cat. n° 518)

\* George Segal  
*Farmworker*, 1963  
technique mixte, 243 5 243 5 107 cm  
Barcelone, MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Foundation. Dépôt de la Onnasch Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 220)

\* Richard Serra  
*House of Cards 1*, 1968-1998  
quatre plaques d'acier, 138 5 138 5 2,5 cm  
Allemagne, collection privée  
Courtesy Gallery Hans Mayer, Allemagne  
© Adagp, Paris 2006

(cat. n° 374)

\* Joel Shapiro  
*Untitled*, 1985  
bronze, édition 3/3, 247,7 5 222,3 5 221 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 522)

\* Cindy Sherman  
*Untitled #22*  
Photographie couleur  
Grèce, Collection Dimitris Daskalopoulos

\* David Smith  
*Euterpe and Terpsichore*, 1946  
bronze sur socle en bois réalisé par l'artiste,  
bronze : 39,4 5 59,1 5 23,5 cm ;  
socle : 10,2 5 45,1 5 17,8 cm  
The Estate of David Smith,  
Courtesy Gagolian Gallery

\* David Smith  
*Construction on Star Points*, 1954-1956  
inox et fond en grillage peint couleur  
acier, 258,8 5 101,9 5 61,6 cm  
The Estate of David Smith  
Courtesy Gagolian Gallery, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 50)

\* David Smith  
*Tanktotem VI*, 1957  
acier peint, 263,8 5 53,3 5 68,6 cm  
The Estate of David Smith  
Courtesy Gagolian Gallery, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 51)

\* David Smith  
*Cubi II*, 1963  
inox, 331,5 5 93,7 5 60,6 cm  
The Estate of David Smith  
Courtesy Gagolian Gallery, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 52)

\* David Smith  
*Dida's Circle on a Fungus*, 1961  
acier peint, 254 5 119,4 5 40,6 cm  
The Estate of David Smith  
Courtesy Gagolian Gallery, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 53)

\* Haim Steinbach  
*Coat of Arms*, 1988  
technique mixte, 297 5 427 5 148 cm  
Rivoli (Turin), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea  
(cat. n° 527)

\* Frank Stella  
*Bonne Bay I*, 1969  
acrylique sur toile 305 5 610 cm  
Onnasch Collection

\* Frank Stella  
*The Musket (C-2b, 2x)*, 1990  
technique mixte sur aluminium, 360 5 420 5 180cm  
Courtesy Knoedler & Company, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 267)

\* Clyfford Still  
*1951-D*  
huile sur toile, 297,2 5 266,7 cm  
Collection privée

\* Cy Twombly  
*Untitled*, 1958  
technique mixte sur papier sur toile, 100 5 140 cm  
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea  
(cat. n° 138)

\* Cy Twombly  
*Untitled (New York City)*, 1968  
peinture huileuse pour bâtiments et crayon  
cire sur toile, 172,7 5 216 cm  
Collection privée  
Courtesy Thomas Ammann Fine Art, Zurich  
(cat. n° 141)

\* Kara Walker  
*Campton Town Ladies*  
papier découpé et collé sur le mur, dimensions variables  
Miami, Rubell Family Collection  
(cat. n° 528)

\* Andy Warhol  
*Four Marylins (Reversal series)*, 1979-1986  
sérigraphie sur acrylique sur toile 92 5 80 cm  
Monaco, Collection privée

\* Andy Warhol  
*Cherry Marilyn*, 1962  
sérigraphie sur toile et peinture polymère, 50,8 5 40,5 cm

Collection privée  
Courtesy Kunstmuseum  
Liechtenstein  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 222)

\* Andy Warhol  
*Statue of Liberty*, 1986  
peinture polymère et sérigraphie  
sur toile, 183 5 183 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac,  
Paris/Salzburg  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 225)

\* Lawrence Weiner  
*A Rubber Ball Thrown on the Sea*,  
*Cat. N. 146*, 1969  
lettres découpées fixées au mur,  
dimensions  
variables  
Panza Collection  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 382)

\* Tom Wesselman  
*Still Life #45*, 1962  
technique mixte, 91 5 122 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New  
York  
© Adagp, Paris 2006

(cat. n° 226)

\* Tom Wesselman  
*Bedroom Painting #36*, 1978  
huile sur toile, 213 5 206 5 3,5 cm  
Monaco, collection privée  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 227)

\* Sue Williams  
*Red Flouncy (Go Team)*, 1997  
huile et acrylique sur toile, 208 5  
264 cm  
New York, Collection de Jeanne et  
Greenberg  
Rohatyn et Nicolas Rohatyn  
Courtesy de l'artiste et David  
Zwirner, New York  
(cat. n° 529)

\* Sue Williams  
*Pale Orange and Red*, 1996  
huile et acrylique sur toile, 264 5  
2490 cm  
Grèce, Collection Dimitris  
Daskalopoulos  
Courtesy de l'artiste et David  
Zwirner, New York  
(cat. n° 530)

\* Christopher Wool

*Untitled*, 1989  
alkyde et acrylique sur aluminium,  
243,8 5 162,5 cm  
Santa Monica, The Broad Art  
Foundation  
Courtesy de l'artiste et Luhring  
Augustine,  
New York  
(cat. n° 531)

\* Christopher Wool  
*Untitled*, 1989  
alkyde et acrylique sur aluminium,  
243,8 5 183 cm  
Santa Monica, The Broad Art  
Foundation  
Courtesy de l'artiste et Luhring  
Augustine,  
New York  
(cat. n° 532)

\* Christopher Wool  
*I Smell a Rat*, 1989-1994  
alkyde et acrylique sur aluminium,  
183 5 122 cm  
Santa Monica, The Broad Art  
Foundation  
Courtesy de l'artiste et Luhring  
Augustine,  
New York  
(cat. n° 533)

## Photography

\* Diane Arbus  
*A castle in Disneyland, Cal.*, 1962  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*Triplets in their bedroom, N.J.*, 1963  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*Russian midget friends in a living room on 100th Street, N.Y. C.*, 1963  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*Teenage couple on Hudson Street, N.Y.C.*, 1963  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*A young man and his pregnant wife in Washington Square Park, N.Y. C.*, 1965  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*A family one evening in a nudist camp, Pa.*, 1965  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*A child crying, N.J.*, 1967  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*Four people at a gallery opening, N.Y.C.*, 1968  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus  
*Woman with a veil on Fifth Avenue, N.Y.C.*, 1968  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Diane Arbus

*Man at a parade on Fifth Avenue, N.Y.C.*, 1969  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Robert Miller Gallery, New York

\* Richard Avedon  
*Bob Dylan, singer, 132nd Street and FDR Drive, Harlem, November 4, 1963*  
tirage argentique (tirage du photographe), 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* Richard Avedon  
*John Cage, musician; Merce Cunningham, choreographer; and Robert Rauschenberg, artist, New York City, May 2, 1960*  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* Richard Avedon  
*Beatles Portfolio, August 11, 1967*  
4 tirages en quadrichromie, 61 5 50,8 cm chacun  
Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* Richard Avedon  
*The Mission Council, 1965*  
(de droite à gauche: Hawthorne Q. Mills, mission coordinator ; Ernest J. Colantonio, counselor of Embassy for Administrative Affairs; Edwards J. Nickel, minister counselor for public affairs; John E. McGowan, minister counselor for press affairs)  
tirage argentique, 101,6 5 25,4 cm  
Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* Richard Avedon  
*Malcolm X, black nationalist leader, New York City, March 27, 1963*  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* Richard Avedon  
*Suzy Parker and Robin Tattersall, dress by Dior, August 1, 1956, Place de la Concorde, Paris*  
tirage argentique, 61 5 50,8 cm

Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* Richard Avedon  
*Anonymous woman, Harlem, New York City, September 6, 1949*  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Richard Avedon Foundation

\* James Casebere  
*Winterhouse, 1984*  
tirage argentique, édition 5/7, 76,2 5 61 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York

\* James Casebere  
*Panopticon Prison #3, 1992*  
cibachrome, édition 5/5, 114,3 5 91,5 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York

\* James Casebere  
*Nevisian Underground #2, 2001*  
tirage chromogénique numérique contrecollé sur plexiglas, 195,6 5 121,9 cm chacun  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 395)

\* James Casebere  
*Georgian Jail Cages, 1993*  
tirage dye destruction, édition 3/5, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 396)

\* James Casebere  
*Converging Hallways From Left, 1997*  
cibachrome contrecollé sur aluminium, édition de 5 avec 2APs, 122 5 170 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 397)

\* Chuck Close  
*Phil (Glass), 2001*  
daguerréotype, 21,6 5 16,5 cm  
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York

\* Chuck Close  
*Torso Dyptich (MA), 2000*  
2 daguerréotypes, 21,6 5 16,5 cm chacun

© Chuck Close. Courtesy  
Pace/MacGill Gallery,  
New York  
(cat. nos. 142-143)

\* Chuck Close  
*Ellen (Gallagher)*, 2000  
daguerréotype, 21,6 5 16,5 cm  
© Chuck Close. Courtesy  
Pace/MacGill Gallery,  
New York  
(cat. n° 144)

\* Lois Conner  
*Hangzhou, Zhejiang, China*, 1995  
tirage argentique, 50,8 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Lois Conner  
*Shanghai, China*, 1999  
tirage argentique, 50,8 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Lois Conner  
*Yuan Ming Yuan, Beijing, China*,  
2004  
tirage argentique, 50,8 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Lois Conner  
*Yuan Ming Yuan, Beijing, China*,  
2005  
tirage argentique, 50,8 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Lois Conner  
*St. George's Hotel, New York, New  
York*, 1991  
tirage argentique, 101,6 5 50,8 cm  
© Lois Conner  
(cat. n° 398)

\* Lois Conner  
*New York, New York*, 2004  
tirage argentique, 101,6 5 50,8 cm  
© Lois Conner  
(cat. n° 399)

\* Lois Conner  
*Beijing, Tiananmen Square, China*,  
1998  
tirage argentique, 101,6 5 50,8 cm  
© Lois Conner  
(cat. n° 400)

\* Lois Conner  
*Xizhimen, Beijing, China*, 2005  
tirage argentique, 101,6 5 50,8 cm  
© Lois Conner  
(cat. n° 401)

\* Gregory Crewdson  
*Untitled (Woman stain)*, 2001  
tirage c-print numérique, 121,9 5  
152,4 cm  
Londres, collection privée

\* Gregory Crewdson  
*Untitled (Bedroom Tree)*,  
2001/2002  
tirage c-print numérique, 122 5  
152 cm  
Londres, The Cranford Collection

\* Gregory Crewdson  
*Untitled (Flower Beanstalk)*, 2001  
tirage c-print numérique, 121,9 5  
152,4 cm  
Collection privée, Michael and Fiona  
King

\* Gregory Crewdson  
*Untitled (Ophelia)*, 2001  
tirage chromogénique numérique,  
121,9 5 152,4 cm  
Collection privée, Courtesy White  
Cube, Londres  
© Gregory Crewdson  
(cat. n° 402)

\* Gregory Crewdson  
*Untitled (Man in living room with  
hole)*  
*'Beneath the Roses'*, 2005  
tirage chromogénique numérique,  
édition 6/6,  
144,8 5 223,6 cm  
Collection privée  
Courtesy White Cube, Londres  
© Gregory Crewdson  
(cat. n° 403)

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "East 100th Street")*,  
1966-1968  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "Brooklyn Gang")*,  
1960  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "Brooklyn Gang")*,  
1959  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "Brooklyn Gang")*,  
1960  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "East 100th Street")*,  
1966-1968  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "East 100th Street")*,  
1966-1968  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (from "East 100th Street")*,  
1966-1968  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson

\* Bruce Davidson  
*Untitled (de "Brooklyn Gang")*,  
1959  
tirage argentique, 21,6 5 32,4 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson  
© Bruce Davidson/Magnum  
(cat. n° 56)

\* Bruce Davidson  
*Untitled (de "Brooklyn Gang")*,  
1960  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson  
© Bruce Davidson/Magnum  
(cat. n° 57)

\* Bruce Davidson  
*Untitled (de "East 100th Street")*,  
1966-1968  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
& Bruce Davidson  
© Bruce Davidson/Magnum  
(cat. n° 58)

\* Philip Lorca diCorcia  
*Head #01*, 2001  
tirage sur papier fuji crystal archive  
contrecollé  
sur plexiglas, 122 5 152,4 cm  
© Philip Lorca diCorcia, Courtesy  
Pace/MacGill  
Gallery, New York  
(cat. n° 404)

\* Philip Lorca diCorcia  
*Head #19*, 2000  
tirage chromogénique sur papier  
fuji crystal  
archive, 122 5 152,4 cm  
© Philip Lorca diCorcia, Courtesy  
Pace/MacGill  
Gallery, New York  
(cat. n° 405)

\* Philip Lorca diCorcia  
*Head #24*, 2000  
tirage sur papier fuji crystal archive  
contrecollé  
sur plexiglas, 122 5 152,4 cm  
© Philip Lorca diCorcia, Courtesy  
Pace/MacGill  
Gallery, New York  
(cat. n° 406)

\* Philip Lorca diCorcia  
*Head #09*, 2000  
tirage sur papier fuji crystal archive  
contrecollé  
sur plexiglas, 122 5 152,4 cm  
© Philip Lorca diCorcia, Courtesy  
Pace/MacGill  
Gallery, New York  
(cat. n° 407)

\* Mitch Epstein  
*Untitled, New York (from "The  
City")*, 1996  
tirage c-print sur Fuji Crystal  
Archive, 101 5 124 cm  
Sikkema Jenkins & Co.

\* Mitch Epstein  
*Untitled, New York (from "The  
City")*, 1997  
tirage c-print sur Fuji Crystal  
Archive, 101 5 124 cm  
Sikkema Jenkins & Co.

\* Mitch Epstein  
*Untitled, New York (from "The  
City")*, 1998  
tirage c-print sur Fuji Crystal  
Archive, 101 5 124 cm  
Sikkema Jenkins & Co.

\* Mitch Epstein  
*Untitled, New York (de "The City")*,  
1995  
fuji crystal archive chromogénique,  
101 5 124 cm  
Courtesy Sikkema Jenkins & Co.  
(cat. n° 408)

\* Mitch Epstein  
*Vietnam Veteran's Parade, New  
York City,  
(de "Recreation")*, 1973  
tirage dye transfer, 50,8 5 61 cm  
Courtesy Sikkema Jenkins & Co.  
(cat. n° 409)

\* Mitch Epstein  
*Madison Avenue, New York City,  
(de "Recreation")*, 1973  
tirage dye transfer, 50,8 5 61 cm  
Sikkema Jenkins & Co.  
(cat. n° 410)

\* Mitch Epstein  
*West Side Highway, New York,  
(de "Recreation")*, 1977  
tirage chromogénique de 2006,  
50,8 5 61 cm  
Courtesy Sikkema Jenkins & Co.  
(cat. n° 411)

\* Elliott Erwitt  
*Huntsville, Alabama*, 1974  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Elliott Erwitt  
*Saintes-Maries-de-la-Mer, France*,  
1977  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Elliott Erwitt  
*Pisa, Italy*, 1976  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Elliott Erwitt  
*New York City (from "Personal  
Exposures")*, 1974  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Elliott Erwitt  
*California*, 1955  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
© Elliott Erwitt/Magnum  
(cat. n° 59)

\* Elliott Erwitt  
*Pasadena, California*, 1963  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
© Elliott Erwitt/Magnum  
(cat. n° 60)

\* Elliott Erwitt  
*Versailles, France*, 1975  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
© Elliott Erwitt/Magnum  
(cat. n° 61)

\* Elliott Erwitt  
*New York City*, 1977  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
© Elliott Erwitt/Magnum  
(cat. n° 62)

\* Louis Faurer  
*Penn Station, NYC*, 1948  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm

Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Louis Faurer  
*Ritz Bar, New York, NY*, 1947-1948  
tirage argentique, tirage de 1980,  
17,8 5 26,7 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
(cat. n° 63)

\* Louis Faurer  
*Broadway Convertible*, 1950  
tirage argentique, 21,2 5 31,5 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
(cat. n° 64)

\* Louis Faurer  
*Deaf and Mute*, c. 1950  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
31,2 5 21,2 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery  
(cat. n° 65)

\* Donna Ferrato  
*"I hate you! Never come back to  
my house," screamed  
an eight-year-old at his father as  
police arrested  
the man for attacking his wife.*  
1988  
tirage argentique, 35 mm, 50,8 5  
61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Donna Ferrato  
*Janice was part of the California  
Witness Protection  
Program. She had come to them  
through the  
underground shelter system. They  
knew that she  
had witnessed a murder, that she  
had been battered,  
and that she was pregnant.* 1988  
tirage argentique, 35 mm, 50,8 5  
61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Donna Ferrato  
*Still Raging, Garth threw Lisa on  
the Marble  
Counter*, 1982  
tirage argentique, 35 mm, 50,8 5  
61 cm  
Courtesy de l'artist

\* Donna Ferrato  
*A Pennsylvania policeman tried to  
console a woman  
who had been kicked in the head,*  
1983  
tirage argentique, 35 mm, 50,8 5  
61 cm

© Donna Ferrato  
(cat. n° 412)

\* Donna Ferrato  
*Early in the day, Garth tried to drag Lisa into the house because he couldn't find his cocaine pipe. Their three-year-old son cried so hysterically, that Garth let go of Lisa. He returned to the bedroom and stayed there brooding for the rest of the day. Later, his brooding turned to violence*, 1982  
tirage argentique, 35 mm, 50,8 5 61 cm

© Donna Ferrato  
(cat. n° 413)

\* Donna Ferrato  
*During the middle of the night, Garth cornered Lisa in their bathroom, still hunting for his cocaine pipe. Suddenly, enraged, he hit Lisa*, 1982  
tirage argentique, 35 mm, 50,8 5 61 cm

© Donna Ferrato  
(cat. n° 414)

\* Robert Frank  
*Detroit*, 1955  
tirage argentique 21,9 5 34 cm  
Courtesy Robert Frank et Pace MacGill Gallery,  
New York

\* Robert Frank  
*Jehovah's witness, Los Angeles*, 1955-1956  
tirage argentique d'époque, 28,9 5 19,7 cm  
Courtesy Robert Frank et Pace MacGill Gallery,  
New York

\* Robert Frank  
*Cocktail party, New York City*, 1955  
tirage argentique, 21 5 31,5 cm  
Courtesy Robert Frank et Pace MacGill Gallery,  
New York

\* Robert Frank  
*Sandusky Ohio (Breakers Hotel)*, 1954  
tirage argentique, 35,4 5 21,6 cm  
Courtesy Robert Frank et Pace MacGill Gallery,  
New York

\* Lee Friedlander  
*New Mexico*, 2001  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm

Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*New York City*, 2001  
tirage argentique de 2002, 38,1 5 35,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*New Mexico*, 2001  
tirage argentique de 2003, 38,1 5 35,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*San Diego*, 2002  
tirage argentique 38,1 5 35,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*Memphis*, 2003  
tirage argentique de 2003, 38,1 5 36,9 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*Chicago*, 2003  
tirage argentique de 2003, 38,1 5 35,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*Arkansas*, 2003  
tirage argentique de 2003, 38,1 5 35,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*Las Vegas*, 2002  
tirage argentique de 2005, 38,1 5 36,9 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Lee Friedlander  
*New York City*, 2002  
tirage argentique de 2002, 38,1 5 35,6 cm  
© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery,  
San Francisco  
(cat. n° 145)

\* Lee Friedlander  
*New York, New York*, 2002  
tirage argentique 38,1 5 35,6 cm  
© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery,  
San Francisco

(cat. n° 146)

\* Allen Ginsberg  
*Gregory Corso in his attic room, Paris*, 1957  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

\* Allen Ginsberg  
*Neal Cassady & Natalie Jackson conscious of their Roles in Eternity, Market Street, San Francisco*, 1955  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

\* Allen Ginsberg  
*Morning rooftop visit, Brahmin's house on Dasasumedh Ghat, Benares, India*, 1963  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

\* Allen Ginsberg  
*Timothy Leary visiting Neal Cassidy who drove Prankster Bus to Millbrook Psychedelic Research Center, Election Year*, 1964  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

\* Allen Ginsberg  
*Old-timer & survivor Herbert E. Huncke*, 1993  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

\* Allen Ginsberg  
*Dorothy Norman, New York, January 3*, 1987  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

\* Allen Ginsberg  
*Jack Kerouac, Staten Island Ferry dock, New York, automne*, 1953  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York  
(cat. n° 66)

\* Allen Ginsberg  
*Rene Ricard, poet art critic*, 1986  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
28 5 35,6 cm

Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
(cat. n° 67)

\* Allen Ginsberg  
*William Burroughs & Jack Kerouac  
in mortal combat  
with snaky Moroccan dagger and  
broomstick club on  
my couch, 206 E. 7th. Street,  
automne, 1953*  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
(cat. n° 68)

\* Allen Ginsberg  
*Robert Frank at Kiev restaurant,  
7th Str. and Second  
Ave., March 7, 1984*  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
27,7 5 35,3 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
(cat. n° 69)

\* Nan Goldin  
*Trixie on the Cot, New York City,  
1979*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Matthew  
Marks Gallery,  
New York

\* Nan Goldin  
*Nan and Brian in Bed, New York  
City, 1983*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Matthew  
Marks Gallery,  
New York

\* Nan Goldin  
*Twisting at my birthday party, New  
York City, 1980*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Matthew  
Marks Gallery,  
New York

\* Nan Goldin  
*Brian on my bed with Bars, New  
York City, 1983*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Matthew  
Marks Gallery,  
New York

\* Nan Goldin  
*Joey at the Love Ball, New York  
City, 1991*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Matthew  
Marks Gallery,  
New York

\* Nan Goldin  
*Gina at Bruce's dinner party, 1991*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Matthew  
Marks Gallery,  
New York

\* Nan Goldin  
*Cookie at Tin Pan Alley, New York  
City, 1983*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
© Nan Goldin  
(cat. n° 268)

\* Nan Goldin  
*Nan one month after being  
battered, 1984*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
© Nan Goldin  
(cat. n° 269)

\* Nan Goldin  
*Jimmy Paulette and Tabboo! In the  
Bathroom, 1991*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
© Nan Goldin  
(cat. n° 270)

\* Nan Goldin  
*Cookie and Vittorio's wedding, New  
York City, 1986*  
cibachrome, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
© Nan Goldin  
(cat. n° 271)

\* Philippe Halsman  
*Jerome Robbins, 1961*  
tirage argentique d'époque, 28 5  
35,6 cm  
Courtesy Philippe Halsman Archive

\* Philippe Halsman  
*Jean Cocteau, 1948*  
tirage argentique d'époque, 28 5  
35,6 cm  
Courtesy Philippe Halsman Archive

\* Philippe Halsman  
*Audrey Hepburn, 1955*  
tirage argentique d'époque, 28 5  
35,6 cm  
Courtesy Philippe Halsman Archive

\* Philippe Halsman  
*Aldous Huxley, 1958*  
tirage argentique d'époque, 28 5  
35,6 cm

Courtesy Philippe Halsman Archive

\* Philippe Halsman  
*Edward Vilella, 1961*  
tirage argentique d'époque, 28 5  
35,6 cm  
Courtesy The Philippe Halsman  
Archive

\* Philippe Halsman  
*Alfred Hitchcock at home in Bel Air,  
1974*  
tirage argentique d'époque, 31,6 5  
26 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Philippe Halsman  
*Martha Graham and Erick Hawkins,  
1946*  
tirage argentique d'époque, 35,6 5  
28 cm  
Courtesy Philippe Halsman Archive  
© Philippe Halsman/Magnum  
(cat. n° 70)

\* Philippe Halsman  
*Woody Allen, 1969*  
tirage argentique d'époque, 35,6 5  
28 cm  
Courtesy Philippe Halsman Archive  
© Philippe Halsman/Magnum  
(cat. n° 71)

\* Peter Hujar  
*Edwin Denby, 1975*  
tirage argentique, 37 5 37 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York

\* Peter Hujar  
*Bruce de Saint Croix (standing),  
1976*  
tirage argentique, 36,9 5 37,5 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York

\* Peter Hujar  
*Four Cows, 1985*  
tirage argentique, 37,3 5 37,3 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York

\* Peter Hujar  
*David Wojnarowicz Reclining, 1981*  
tirage argentique, 37,3 5 37,3 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
(cat. n° 272)

\* Peter Hujar  
*Peggy Lee, 1974*  
tirage argentique, 36,9 5 37,5 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
(cat. n° 273)

\* Peter Hujar  
*Self-Portrait (with string around neck)*, 1980  
tirage argentique, 37,5 5 37,8 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
(cat. n° 274)

\* Peter Hujar  
*Candy Darling on her Deathbed*,  
1974  
tirage argentique, 37,5 5 37,5 cm  
Courtesy Matthew Marks Gallery,  
New York  
(cat. n° 275)

\* André Kertész  
*Rainy Day in Tokyo*, 1968  
tirage argentique, 24,5 5 14,3 cm  
Courtesy Bruce Silverstein Gallery,  
New York

\* André Kertész  
*Disappearing Act*, 1955  
tirage argentique, 25,4 5 20,3 cm  
Courtesy Bruce Silverstein Gallery,  
New York  
© Estate of André Kertész  
(cat. n° 72)

\* André Kertész  
*Flowers for Elizabeth*, 1976  
tirage argentique, 24,8 5 35 cm  
Courtesy Bruce Silverstein Gallery,  
New York  
© Estate of André Kertész  
(cat. n° 73)

\* William Klein  
*6 o'clock tea at Woolworth's, New York*, 1955  
tirage argentique, 30 5 40 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* William Klein  
*Elsa Maxwell's toy ball, NY (variant)*, 1955  
tirage argentique, 30 5 40 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* William Klein  
*Men on corner, Chinatown, New York*, 1955  
tirage argentique, 30 5 40 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* William Klein  
*Woman & cigarette holder, New York*, 1955  
tirage argentique, 40 5 30 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* William Klein  
*Group & Top Hat, Harlem*, 1955  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
40 5 50 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© William Klein  
(cat. n° 74)

\* William Klein  
*Boys & See-Saw, Harlem, New York*, 1955  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
40 5 50 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© William Klein  
(cat. n° 75)

\* William Klein  
*Severed Head, New York*, 1955  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
40 5 20 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© William Klein  
(cat. n° 76)

\* William Klein  
*Boy on Swing & Smirking Girl, New York*, 1955  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
40 5 30 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© William Klein  
(cat. n° 77)

\* William Klein  
*4 Heads, New York*, 1954  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
40 5 30 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© William Klein  
(cat. n° 78)

\* William Klein  
*Stickball, New York*, 1954  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
50 5 40 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© William Klein  
(cat. n° 79)

\* Barbara Kruger  
*Who is Free to Chose? Who is Photograph?*  
2 tirages argentiques, 251,5 5  
102,8 cm  
Grèce, Collection Dimitris  
Daskalopoulos

\* Barbara Kruger

*I shop therefore I am*, 1977  
sérigraphie photographique  
sur vinyle, 284,5 5 287,5 cm  
Courtesy Thomas Amman Fine Art,  
Zurich  
© Courtesy Mary Boone Gallery,  
New York  
(cat. n° 276)

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1940  
tirage argentique, 23,2 5 16,2 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1940  
tirage argentique, 26,7 5 17,8 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1940  
tirage argentique, 42,9 5 28,9 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1940  
tirage argentique, 29,9 5 20 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1942  
tirage argentique des années 1980,  
26,7 5 17,8 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*Brooklyn, New York*, c. 1942  
tirage argentique, 18,8 5 28 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*New York*, 1985  
tirage argentique, 43,2 5 29,2 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1982  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
23,2 5 16,2 cm  
© Helen Levitt. Courtesy Fraenkel  
Gallery,  
San Francisco  
(cat. n° 90)

\* Helen Levitt  
*New York*, c. 1940  
tirage argentique, tirage ultérieur,  
27 5 19 cm

© Helen Levitt. Courtesy Fraenkel Gallery,  
San Francisco  
(cat. n° 91)

\* Robert Mapplethorpe  
*Larry and Bobby Kissing*, 1979  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Lisa Lyon*, 1980  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Man in polyester suit*, 1980  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Marty and Veronica*, 1982  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Patti Smith*, 1976  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Self-portrait*, 1978  
tirage argentique, 50,8 5 40,6 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Thomas and Dovanna*, 1986  
tirage argentique, 61 5 50,8 cm  
Courtesy The Robert Mapplethorpe Foundation

\* Robert Mapplethorpe  
*Brian Ridley and Lyle Heeter*, 1979  
tirage argentique, 50,5 5 40 cm  
© The Robert Mapplethorpe Foundation  
(cat. n° 279)

\* Mary Ellen Mark  
*Federico Fellini on the set of "Satyricon"*,  
*Rome, Italy*, 1969  
tirage argentique, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

\* Mary Ellen Mark  
*Contortionist with Sweetie the Puppy, Raj Kamal Circus, Upleta*, 1989

tirage argentique, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

\* Mary Ellen Mark  
*Ram Prakash with his elephant Shyama, Great Golden Circus Ahmedabad, India*, 1990  
tirage argentique, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

\* Mary Ellen Mark  
*"Tiny" in her Halloween costume, Seattle, Washington*, 1983  
tirage argentique, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

\* Mary Ellen Mark  
*The Damm family in their car, Los Angeles, California*, 1987

tirage argentique, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

\* Mary Ellen Mark  
*Brothers going to church, Tunica, Mississippi*, 1990  
tirage argentique, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

\* Mary Ellen Mark  
*Putla on her bed with a crushed rose, Bombay, India*, 1978  
cibachrome, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

© Mary Ellen Mark  
(cat. n° 282)

\* Mary Ellen Mark  
*Falkland Road "cages". Madam: "Cage girls are the lowest - they only charge two rupees" (Seven ruppes equaled one dollar)*, 1978  
cibachrome, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

© Mary Ellen Mark  
(cat. n° 284)

\* Mary Ellen Mark  
*Champa, a transvestite, with his pet goat, getting dressed for the night, Bombay, India*, 1978  
cibachrome, 40 5 50 cm  
Courtesy Marianne Boesky Gallery,  
New York

© Mary Ellen Mark  
(cat. n° 285)

\* Susan Meiselas  
*Soldiers search bus passengers along the Northern Highway, North of San Salvador, El Salvador*, 1980  
tirage c-print, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Susan Meiselas  
*Wedding reception in the countryside, Santiago Nonualco, El Salvador*, 1983  
tirage c-print, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Susan Meiselas  
*Firing range used by U.S.-trained Atlacatl Battalion, Usulután, El Salvador*, 1983  
tirage c-print, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Susan Meiselas  
*Taymour Abdullah, 15, the only survivor of a mass execution, shows his wound, Arbil, Kurdistan, Northern Iraq*, December 1991  
tirage c-print, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Susan Meiselas  
*Photograph of Kamaran Abdullah Saber, 20 years old, held by his mother at Saiwan Hill Cemetery. He was killed in July 1991 during a student demonstration against Saddam Hussein*, 1991  
tirage c-print, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Susan Meiselas  
*Family living in the ruins of the village of Said Sadiq, destroyed during Saddam's Anfal campaign against the Kurds, Kurdistan, Northern Iraq*, June 1992  
tirage c-print, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste

\* Susan Meiselas  
*First day of popular insurrection, Matagalpa,*

*Nicaragua, August 26*, 1978  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm

© Susan Meiselas/Manhattan  
(cat. n° 286)

\* Susan Meiselas

*Returning home, Masaya, Nicaragua, September, 1978*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 287)

\* Susan Meiselas  
*Market place, Diriamba, Nicaragua, 1978*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 288)

\* Susan Meiselas  
*"Cuesta del Plomo", a well-know site of many assassinations carried out by the National Guard, where people searched daily for missing persons, Managua, Nicaragua, 1981*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 289)

\* Duane Michals  
*The Kentucky Kid, 2001*  
10 tirages argentiques, 17,8 5 22,8 cm chacun  
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York

\* Susan Meiselas  
*First day of popular insurrection, Matagalpa, Nicaragua, August 26, 1978*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 286)

\* Susan Meiselas  
*Returning home, Masaya, Nicaragua, September, 1978*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 287)

\* Susan Meiselas  
*Market place, Diriamba, Nicaragua, 1978*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 288)

\* Susan Meiselas  
*"Cuesta del Plomo", a well-know site of many assassinations carried out by the National Guard,*

*where people searched daily for missing persons, Managua, Nicaragua, 1981*  
tirage chromogénique, 50,8 5 61 cm  
© Susan Meiselas/Magnum  
(cat. n° 289)

\* Duane Michals  
*The Poet Decorates His Muse With Verse, 2003-2005*  
6 tirages argentiques avec texte manuscrit, chacun  
17.8 5 22.8 cm  
© Duane Michals, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York  
(cat. n° 290)

\* Duane Michals  
*Christ in New York, 1981*  
6 tirages argentiques, chacun: 12,7 5 19 cm,  
© Duane Michals, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York  
(cat. n° 291)

\* Peter Moore  
*Untitled (Lucinda Childs in Carolee Schneemann's "Chromelodeon" rehearsal, Judson Memorial Church, NYC), 1963/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Yvonne Rainer, "3 Seascapes", Sur+Dance Theater: Exchange, NYC), 1964/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Charlotte Moorman & Nam June Paik performing John Cage's 26'1.1499 for a String Player, Cafe Au GoGo, NYC), 1965/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Robert Morris, "Waterman Switch", with Lucinda Childs, Judson Memorial Church, NYC), 1965/2003*

tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Robert Rauschenberg, Carolyn Brown & Alex Hay – hidden – in Rauschenberg's "Pelican", Washington, D.C.), 1965/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Trisha Brown's "Man Walking Down the Side of a Building", performed by Joseph Schlichter, NYC), 1967/20003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (David Gordon, "Random Breakfast", rehearsal, with Valda Setterfield, Judson Memorial Church, NYC), 1963/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Deborah Hay, "All Day Dance With Two", with Steve Paxton, Sur+Dance Theater, NYC), 1964/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Yoko Ono, "Morning Piece", NYC), 1965/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

\* Peter Moore  
*Untitled (Merce Cunningham, "Night Wandering", with Carolyn Brown, NYC), 1965/2003*  
tirage argentique, 35,5 5 27,94 cm  
Courtesy Sonnabend Gallery, New York  
et Barbara Moore

Moore

- \* Gordon Parks  
*Muhammad Ali*, 1970  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York
- \* Gordon Parks  
*Red Jackson*, 1948  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York
- \* Gordon Parks  
*Emerging Man, Harlem*, 1952  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© Gordon Parks  
(cat. n° 80)
- \* Gordon Parks  
*Duke Ellington in Concert*, c. 1960  
tirage argentique d'époque, 23,8 5  
34,2 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© Gordon Parks  
(cat. n° 81)
- \* Irving Penn  
*VOGUE, cover July 1948 (Yellow  
rose Empire State  
Building)*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Irving Penn  
*VOGUE, spread p. 32-33,  
"Elements in a party"*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Irving Penn  
*VOGUE, March 15, 1949, p. 102-  
103 "French  
in New York" portraits of Balthus  
and Barrault*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Irving Penn  
*VOGUE, December 1949, p. 86-87,  
"Christmas  
in Cuzco"*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti

- \* Irving Penn  
*VOGUE, Oct. 1, 1950, p. 154-155,  
"Paris fashions"*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Irving Penn  
*VOGUE, July 1951, p. 48-49,  
selections  
from "America Inc."*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Irving Penn  
*VOGUE, Nabokov spread,  
December 1966,  
p. 224-225*  
Directeur artistique : Alexander  
Lieberman  
31,75 5 24,1 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Irving Penn  
*LOOK, January 9, 1968, p. 54-55  
"The Outrageous"  
motorcycle gang members*  
Directeur artistique : Allen Hurlburt  
33 5 27 cm  
Collection Vince Aletti
- \* Sylvia Plachy  
*The Louvre*, 1985  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Maid, New York City*, 1986  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Blacksmith on W. 38th St., NYC,  
1986*  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Miss W., Central Park*, 1991  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Swann's Way, Prague*, 1991  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Torch Song, Budapest Zoo*, 1993  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste

- \* Sylvia Plachy  
*"Creation of Adam", Sydney Zoo,  
1997*  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Reading "Eloise" on Broadway,  
1998*  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Sylvia Plachy  
*Tom Waits*, 1985  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
© Sylvia Plachy  
(cat. n° 292)
- \* Sylvia Plachy  
*Lasker Pool, Harlem*, 1982  
tirage argentique, 40,6 5 50,8 cm  
© Sylvia Plachy  
(cat. n° 293)
- \* Eugene Richards  
*Boy flipping off a bare spring,  
Brooklyn, NY*, 1992  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Eugene Richards  
*Donna high on crack, Brooklyn, NY,  
1992*  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Eugene Richards  
*Grandmother, Brooklyn, NY*, 1993  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Eugene Richards  
*Dust-covered snow globe of the  
city as it once was,  
New York City*, 2001  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Eugene Richards  
*The city's new skyline reflected in  
the Staten Island  
Ferry, New York City*, 2002  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Eugene Richards  
*Crack Annie, Brooklyn, NY*, 1988  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
Courtesy de l'artiste
- \* Eugene Richards  
*Janine and Sam, Brooklyn, NY,  
1988*  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
© Eugene Richards  
(cat. n° 294)

- \* Eugene Richards  
*Young addicts in the early morning, Brooklyn, NY*, 1988  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
© Eugene Richards  
(cat. n° 296)
- \* Eugene Richards  
*Tom, New York City*, 1988  
tirage argentique, 50,8 5 61 cm  
© Eugene Richards  
(cat. n° 297)
- \* Lucas Samaras  
*Auto-Polaroid*, 12/24/70  
Polaroid et encre appliquée à la main, 7,6 5 7,6 cm  
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York  
et PaceWildenstein, New York
- \* Lucas Samaras  
*Photo-Transformation*, 2/9/74  
altération de tirage Polaroid, 7,6 5 7,6 cm  
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York  
et PaceWildenstein, New York
- \* Lucas Samaras  
*Photo-Transformation*, 6/21/74  
altération de tirage Polaroid, 7,6 5 7,6 cm  
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York  
et PaceWildenstein, New York
- \* Lucas Samaras  
*Head Chest Liquid*, 2002  
tirage sur imprimante à jet d'encre Iris  
(pigment pur sur papier), 71,8 5 56,5 cm  
Courtesy PaceWildenstein, New York
- \* Lucas Samaras  
*Figure*, 6/29/78  
polaroid polacolor II photograph, 27,6 5 21,6 cm  
© Lucas Samaras, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York and PaceWildenstein, New York  
(cat. n° 298)
- \* Lucas Samaras  
*Self-Portrait*, 6/15/90  
collage de polaroid noir et blanc et polacolor II, 27,3 5 22,3 cm  
© Lucas Samaras, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York and PaceWildenstein, New York
- (cat. n° 299)
- \* Lucas Samaras  
*Untitled (Self-Portrait)*, 7/6/90  
polaroid couleur, 82,6 5 55,9 cm  
© Lucas Samaras, courtesy Pace/MacGill Gallery, New York and PaceWildenstein, New York  
(cat. n° 300)
- \* Lucas Samaras  
*Figure*, 2/13/83  
polaroid polacolor II photograph, 27,6 5 21,6 cm  
© Lucas Samaras, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York and PaceWildenstein, New York  
(cat. n° 301)
- \* Lucas Samaras  
*Figure*, 8/19/78  
polaroid polacolor II photograph, 27,6 5 21,6 cm  
© Lucas Samaras, Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York and PaceWildenstein, New York  
(cat. n° 302)
- \* Andres Serrano  
*White Christ*, 1989  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, 152,4 5 101,6 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
- \* Andres Serrano  
*Black Jesus*, 1990  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, 101,6 5 69,9 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
- \* Andres Serrano  
*The Morgue (Jane Doe Killed by Police)*, 1992  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, 151,1 5 152,4 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
- \* Andres Serrano  
*Budapest (Mother and Child)*, 1994  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, 52,4 5 125,8 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
- \* Andres Serrano  
*America (J.B., Pimp)*, 2003  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, 101,6 5 82,6 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York
- \* Andres Serrano  
*The Unknown Christ*, 1984  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, édition 1/10, 69,9 5 101,6 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York  
(cat. n° 415)
- \* Andres Serrano  
*Pietà*, 1985  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, édition 5/10, 69,9 5 101,6 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York  
(cat. n° 416)
- \* Andres Serrano  
*Budapest (The Model)*, 1994  
cibachrome, silicone, plexiglas, cadre en bois, édition 5/7, 101,6 5 82,6 cm  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York  
(cat. n° 417)
- \* Cindy Sherman  
*Untitled #097*, 1982  
photo couleur, 114,3 5 76,2 cm  
Santa Monica, The Broad Art Foundation  
Courtesy de l'artiste et Metro Pictures  
(cat. n° 303)
- \* Cindy Sherman  
*Untitled #264*, 1992  
photo couleur, 101,6 5 190,5 cm  
Santa Monica, The Broad Art Foundation  
Courtesy de l'artiste et Metro Pictures  
(cat. n° 304)
- \* Cindy Sherman  
*Untitled #205*, 1989  
photo couleur, 135,9 5 102,9 cm  
Santa Monica, The Broad Art Foundation  
Courtesy de l'artiste et Metro Pictures  
(cat. n° 305)
- \* Laurie Simmons  
*The Boxes (Ardis Vinklers) Library*, 2005  
tirage argentique, 116,5 5 208,6 cm

Courtesy de l'artiste et Sperone Westwater, New York

\* Laurie Simmons  
*Bending Globe*, 1991  
cibachrome, 134,9 5 226,1 cm  
Courtesy de l'artiste et Sperone Westwater,  
New York  
© Laurie Simmons  
(cat. n° 418)

\* Laurie Simmons  
*The Instant Decorator (Pink Bedroom)*, 2001  
tirage numérique, 76,2 5 101,6 cm  
Courtesy de l'artiste et Sperone Westwater,  
New York  
© Laurie Simmons  
(cat. n° 419)

\* Laurie Simmons  
*The Instant Decorator (Plaid Living Room)*, 2004  
tirage numérique, 76,2 5 96,5 cm  
Courtesy de l'artiste et Sperone Westwater,  
New York  
© Laurie Simmons  
(cat. n° 420)

\* Lorna Simpson  
*Untitled (Yellow Hat)*, 2001  
tirage *fine art* sous plexiglas  
translucide avec lettrage  
en vinyle dans cadre en bois,  
édition de 3, 1AP,  
155 5 104.1 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 421)

\* Lorna Simpson  
*Untitled (Two Girls)*, 2001  
tirage *fine art* sous plexiglas  
translucide avec lettrage  
en vinyle dans cadre en bois,  
édition de 3, 1AP,  
155 5 104.1 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 422)

\* Lorna Simpson  
*Untitled (Man on Bench)*, 2001  
tirage *fine art* sous plexiglas  
translucide avec lettrage  
en vinyle dans cadre en bois,  
édition de 3, 1AP,  
155 5 104.1 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 423)

\* Lorna Simpson  
*Untitled (The Bride or The Beloved)*, 2001  
tirage *fine art* sous plexiglas  
translucide avec lettrage  
en vinyle dans cadre en bois,  
édition de 3, 1AP,  
155 5 104.1 cm  
Courtesy Sean Kelly Gallery, New York  
(cat. n° 424)

\* Mike & Doug Starn  
*Triple Christ*, 1986  
tirage argentique sépia, bois, colle,  
verre,  
aluminium, tape, 165,1 5 165,1 cm  
USA, Collection de M. Randolph Rocha  
© 2006 Mike and Doug Starn/ARS,  
NY  
(cat. n° 306)

\* Eugene W. Smith  
*Untitled (Maude walking through mud)*, 1951  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Eugene W. Smith  
*Women getting water (from "Spanish village")*, 1951  
tirage argentique, 35,6 5 28 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Eugene W. Smith  
*A Man of Mercy (Bird and Bowl)*, 1954  
tirage argentique d'époque, 26,7 5  
34,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Eugene W. Smith  
*Untitled (Earl Hines with cigar at piano)*, année 1960  
tirage argentique, 28 5 35,6 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Eugene W. Smith  
*Minimata*, 1971-1975  
tirage argentique d'époque, 25,7 5  
35 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Eugene W. Smith  
*The Spinner (from "Spanish Village")*, 1951  
tirage argentique, 32,4 5 23,2 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York

\* Eugene W. Smith  
*Patient Annabelle Fuller carried to Maude Callen's door to have dressing changed after a car accident*, S.C., 1951  
tirage argentique d'époque, 34,3 5  
26,7 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© Eugene W. Smith/Magnum  
(cat. n° 82)

\* Eugene W. Smith  
*Nurse-midwife Maude Callen ministering to patients outside on porch*, S.C., 1951  
tirage argentique d'époque, 33,7 5  
23,5 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© Eugene W. Smith/Magnum  
(cat. n° 83)

\* Eugene W. Smith  
*Nurse-midwife Maude Callen at the bedside of pregnant woman*, S.C., 1951  
tirage argentique d'époque, 25,7 5  
34,3 cm  
Courtesy Howard Greenberg  
Gallery, New York  
© Eugene W. Smith/Magnum  
(cat. n° 84)

\* Andy Warhol  
*Male Nude*, 1986-1987  
six tirages argentiques cousus,  
80,3 5 69,5 cm  
The Andy Warhol Foundation for  
the Visual Arts.  
Courtesy Cheim & Read, New York

\* Andy Warhol  
*Jon Gould with American Flag*,  
1976-1986  
tirages argentiques cousus, 69,9 5  
54 cm  
The Andy Warhol Museum,  
Pittsburgh, Founding  
Collection Contribution; The Andy  
Warhol  
Foundation for the Visual Arts, Inc.  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 147)

\* Andy Warhol  
*Statue of Liberty*, 1976-1986  
tirages argentiques cousus, 69,9 5  
54 cm  
The Andy Warhol Museum,  
Pittsburgh, Founding  
Collection Contribution; The Andy  
Warhol  
Foundation for the Visual Arts, Inc.  
© Adagp, Paris 2006

(cat. n° 148)

\* Andy Warhol  
*Unidentified Man and Window Sign*  
(*"Topless Bar & Lounge"*), 1976-1986  
tirages argentiques cousus, 54,6 5 68,6 cm  
The Andy Warhol Museum,  
Pittsburgh, Founding  
Collection Contribution; The Andy Warhol  
Foundation for the Visual Arts, Inc.  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 149)

\* Bruce Weber  
*Robert De Niro and Catherine*  
*Scorcese, NYC*, 1990  
photographie *fine art*, 40,6 5 50,8  
cm  
Courtesy Little Bear Inc.

\* Bruce Weber  
*Louise Bourgeois, NYC*, 1997  
photographie *fine art*, 40,6 5 50,8  
cm  
Courtesy Little Bear Inc.

\* Bruce Weber  
*Rickson and son Rawkson, Prainha*,  
1986  
photographie *fine art*, 40,6 5 50,8  
cm  
Courtesy Little Bear Inc.

\* Bruce Weber  
*The Duchess of Devonshire feeding*  
*her chickens,*  
*England*, 1995  
photographie *fine art*, 40,6 5 50,8  
cm  
Courtesy Little Bear Inc.

\* Bruce Weber  
*The gang at Little Bear Ranch,*  
*McLeod,*  
*Montana*, 1995  
photographie *fine art*, 40,6 5 50,8  
cm  
Courtesy Little Bear Inc.

\* Bruce Weber  
*Stella Tennant in Yohji Yamamoto,*  
*NY, NY*, 1999  
photographie *fine art*, 40,6 5 50,8  
cm  
Courtesy Little Bear Inc.

\* Brian Weil  
*Maria self-injecting experimental*  
*drugs, Brooklyn,*  
*New York*, 1990  
tirage argentique, 77,2 5 76,5 cm  
Collection Center for Creative  
Photography,

University of Arizona

\* Brian Weil  
*Prince, Two-Year-Old With AIDS,*  
*New York*  
*City*, 1986  
tirage argentique, 79,8 5 80,2 cm  
University of Arizona, Collection  
Center  
for Creative Photography  
(cat. n° 307)

\* Brian Weil  
*Act Up "Day of Desperation," 42nd*  
*St. and Lexington*  
*Ave, New York City*, 1991  
tirage argentique, 80,2 5 80,2 cm  
University of Arizona, Collection  
Center  
for Creative Photography  
(cat. n° 308)

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*"Pet Dog Joins Smoke - Poisoned*  
*Fireman",*  
*December 24*, 1942  
tirage argentique, 33,7 5 26, 7 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*Mayor Fiorello La Guardia in a*  
*police car*, c. 1943  
tirage argentique, 16,8 5 21,6 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*"... and the Living Suffer", Mrs.*  
*Vanta Supik,*  
*Wife of the Dead Truck Driver,*  
*September 7*, 1944  
tirage argentique, 24,8 5 19,5 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*Runaway bull*, c. 1945  
tirage argentique, 24,8 5 18,9 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*Fire Lieutenant rescues woman*  
*from fourth*  
*floor of burning building, January*  
*13*, 1941  
tirage argentique, 16,5 5 11,7 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993

© Weegee/International Center of  
Photography/  
Getty Images  
(cat. n° 85)

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*Fireman holding Torahs, saved*  
*from a fire*, c. 1943  
tirage argentique, 24,1 5 19,7 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993  
© Weegee/International Center of  
Photography/  
Getty Images  
(cat. n° 86)

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*Madam Swift*, 1941  
tirage argentique, 23,8 5 19,4 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993  
© Weegee/International Center of  
Photography/  
Getty Images  
(cat. n° 87)

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*"Bandit", August 11*, 1941  
tirage argentique, 30,5 5 28,1 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993  
© Weegee/International Center of  
Photography/  
Getty Images  
(cat. n° 88)

\* Weegee (Arthur Fellig)  
*Here is nurse accused of killing*  
*baby*, 1942  
tirage argentique, 23,2 5 16,8 cm  
International Center for  
Photography,  
Don de Wilma Wilcox, 1993  
© Weegee/International Center of  
Photography/  
Getty Images  
(cat. n° 89)

\* Garry Winogrand  
*New York*, c. 1968  
tirage argentique des années 1970,  
34,3 5 22,9 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Garry Winogrand  
*Hard-Hat Rally, New York*, 1969  
tirage argentique des années 1970,  
27,3 5 40,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San  
Francisco

\* Garry Winogrand

*Muhammad Ali - Oscar Bonavena Press Conference, New York, 1970*  
tirage argentique des années 1970, 21,9 5 32,7 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Garry Winogrand  
*Opening, Frank Stella exhibition, The Museum of Modern Art, New York, 1970*  
tirage argentique d'époque, 27,3 5 40,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Garry Winogrand  
*Central Park, New York, 1971*  
tirage argentique des années 1970, 22,3 5 33,4 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

\* Garry Winogrand  
*Kennedy-Nixon Presidential Campaign, New York, 1960*  
tirage argentique, tirage 1970s, 27,3 5 40,7 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco  
© The Estate of Garry Winogrand (cat. n° 150)

\* Garry Winogrand  
*New York, c. 1970*  
tirage argentique, tirage 1970s, 21,9 5 33 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco  
© The Estate of Garry Winogrand (cat. n° 151)

\* Garry Winogrand  
*Central Park Zoo, New York, 1967*  
tirage argentique, tirage c. 1980, 27 5 40,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

© The Estate of Garry Winogrand (cat. n° 152)

\* Garry Winogrand  
*Political Demonstration, New York, 1969*  
tirage argentique, tirage 1970s, 27 5 40,6 cm  
Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco  
© The Estate of Garry Winogrand (cat. n° 153)

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (from "Sex Series – for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 93,98 5 88,27 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (from "Sex Series – for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 93,98 5 88,27 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (from "Sex Series – for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 93,98 5 88,27 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (from "Sex Series – for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 93,98 5 88,27 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (from "Sex Series – for Marion Scemama)", 1988-1989*

tirage argentique, 93,98 5 88,27 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (Buffaloes), 1988-1989*  
tirage argentique, 102,7 5 121,92 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (from "Sex Series – for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 93,98 5 88,27 cm  
Courtesy PPOW Gallery, New York

\* David Wojnarowicz  
*Untitled (Sometimes I Come to Hate...), 1992*  
tirage argentique avec texte en sérigraphie, 96,5 5 66 cm  
Collection du New Museum of Contemporary Art, New York, don de Joel et Nancy Portnoy

\* David Wojnarowicz  
*Untitled from "Sex Series (for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 88,3 5 94 cm  
© The Estate of David Wojnarowicz et Courtesy PPOW Gallery, New York (cat. n° 309)

\* David Wojnarowicz  
*Untitled from "Sex Series (for Marion Scemama)", 1988-1989*  
tirage argentique, 88,3 5 94 cm  
© The Estate of David Wojnarowicz et Courtesy PPOW Gallery, New York (cat. n° 310)

## Cinéma

- \* James Agee/Helen Levitt  
*In the Street*, 1953
- \* Woody Allen  
*Annie Hall*, 1977  
© MGM
- \* Woody Allen  
*Manhattan*, 1979  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© United Artists  
(cat. n° 318)
- \* Edo Bertoglio  
*Downtown 81*, 1998  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© New York Beat Films  
(cat. n° 430)
- \* Tim Burton  
*Batman*, 1989  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© 1989 DC Comics Inc  
(cat. n° 425)
- \* John Carpenter  
*New York 1997*, 1980  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
(cat. n° 320)
- \* Jules Dassin  
*La Cité sans voiles*, 1948  
Collection Les Cahiers du Cinéma /  
D. Rabourdin  
© Universal Pictures  
(cat. n° 92)
- \* Stanley Donen, Gene Kelly  
*Un Jour à New York*, 1949  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
(cat. n° 93)
- \* Stanley Donen, Gene Kelly  
*Beau fixe sur New York*, 1955  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
(cat. n° 99)
- \* Blake Edwards  
*Diamants sur canapé*, 1960  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Paramount Pictures  
(cat. n° 102)
- \* Abel Ferrara  
*The Bad Lieutenant*, 1993  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Odyssey Distributor  
(cat. n° 428)
- \* William Friedkin  
*French Connection*, 1971  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
(cat. nos. 311-312)
- \* Samuel Fuller  
*Le port de la drogue*, 1953  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
(cat. n° 94)
- \* Peter Emmanuel Goldman  
*Echoes of Silence*, 1967  
© Cinédoc
- \* Henry Hills  
*Money*, 1985
- \* Alfred Hitchcock  
*Le Faux Coupable*, 1957  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
(cat. n° 100)
- \* Ian Hugo  
*Jazz of Lights*, 1954
- \* Peter Jackson  
*King Kong*, 2005  
© Universal
- \* Ken Jacobs  
*Little Stabs at Happiness*, 1960
- \* Jim Jarmusch  
*Permanent Vacation*, 1980  
© Bac Films
- \* Stanley Kubrick  
*Le Baiser du tueur*, 1955  
© MGM
- \* Spike Lee  
*Do the Right Thing*, 1989  
Collection Les Cahiers du Cinéma /  
D. Rabourdin  
© Universal Pictures  
(cat. n° 426)
- \* Richard Lester  
*Superman 2*, 1980  
© Warner
- \* Sidney Lumet  
*Serpico*, 1973  
© Paramount
- \* Sidney Lumet  
*Un après-midi de chien*, 1975  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Warner Bros  
(cat. n° 314)
- \* Alexander Mackendrick  
*Le Grand chantage*, 1957  
© MGM
- \* Jim Mc Bride  
*Le journal intime de David  
Holeman*, 1967  
Collection Les Cahiers du Cinéma
- (cat. n° 158)
- \* Jonas Mekas  
*Walden*, 1969  
© Re-voir
- \* Jonas Mekas  
*Scenes from the life of Andy  
Warhol*,  
1965-1982/1991  
© Re-voir
- \* Paul Morrissey  
*Flesh*, 1968
- \* Alan Pakula  
*Klute*, 1971  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Warner Bros  
(cat. n° 313)
- \* Donn Allan Pennebaker  
*Daybreak Express*, 1953  
© Jane Balfour Services
- \* Roman Polanski  
*Rosemary's Baby*, 1967  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© 1967 de Paramount Pictures  
(cat. n° 159)
- \* Abraham Polonsky  
*L'Enfer de la corruption*, 1948  
© Wild Side
- \* Sam Raimi  
*Spiderman 2*, 2002  
© Columbia
- \* Yvonne Rainer  
*Lives of Performers*, 1972  
© Zeitgeist Films
- \* Ron Rice  
*Chumlum*, 1964
- \* John Schlesinger  
*Macadam Cowboy*, 1968  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Capital Cinema  
(cat. n° 160)
- \* Martin Scorsese  
*Mean Streets*, 1973  
© Warner
- \* Martin Scorsese  
*Taxi Driver*, 1976  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Columbia Pictures  
(cat. n° 315)
- \* Warren Sonnbert  
*The Tuxedo Theater*, 1968  
© Light Cone

\* Stan Vanderbeek  
*A la mode*, 1957  
© Re-voir

\* Billy Wilder

*7 ans de réflexion*, 1955  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© Twentieth Century Fox Film  
Corporation  
(cat. n° 98)

\* Robert Wise  
*West Side Story*, 1963  
Collection Les Cahiers du Cinéma  
© United Artists  
(cat. n° 154)

## Performance et Vidéo

\* Vito Acconci  
*Theme Song*, 1973  
vidéo, 33:15 minutes, noir et blanc, bande son  
Courtesy de l'artiste et Electronic Arts Intermix, New York

\* Laurie Anderson  
*O Superman*, 1982  
vidéo, 8:40 minutes, couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et Sean Kelly Gallery, New York

\* Dara Birnbaum  
*Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-1979  
vidéo, 5:50 minutes, couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et Electronic Arts Intermix, New York

\* Trisha Brown  
*Walking on the Walls*, 1971 (extrait)  
film 16 mm, 4:49 minutes, noir et blanc, bande son  
Filmé au Whitney Museum of American Art, New York  
Courtesy de Trisha Brown Dance Company, New York

\* Trisha Brown  
*Man Walking Down the Side of a Building*, 1970  
(cat. n° 166)

\* Patty Chang  
*Fountain*, 1999  
vidéo, 5:29 minutes, couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et Kustera Tilton Gallery, New York

\* Cheryl Donegan  
*Head*, 1993  
vidéo, 2:49 minutes, couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et Oliver Kamm 5BE Gallery, New York

\* Dan Graham  
*Performance/Audience/Mirror*, 1975  
vidéo, 22 minutes 52, noir et blanc, sonore

Filmé au Vidéo Free America, San Francisco  
Courtesy de l'artiste et d'Electronic Arts Intermix, New York  
(cat. n° 183)

\* Joan Jonas  
*Good Night Good Morning*, 1976  
vidéo, 11:38 minutes, noir et blanc, bande son  
Filmé à New York et Nova Scotia  
Courtesy de l'artiste et Electronic Arts Intermix, New York

\* Allan Kaprow  
*Warm-Ups*, 1975  
film 16 mm, 14:20 minutes, couleur, bande son  
Première mise en scène en 1975, Center for Advanced Visual Studies, MIT, Cambridge, Massachusetts  
Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth, Zurich  
London

\* Allan Kaprow  
*Comfort Zone*, 1975  
film 16 mm, 17 minutes 50, noir et blanc, sonore  
Donné pour la première fois en 1975, Galeria Vandres, Madrid  
Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth, Zurich, Londres  
(cat. nos. 112-114)

\* Shigeko Kubota  
*Marcel Duchamp and John Cage*, 1972  
vidéo, 28 minutes 27, noir & blanc et couleur, sonore  
Courtesy de l'artiste et d'Electronic Arts Intermix, New York  
(cat. n° 184)

\* Christian Marclay  
*Telephones*, 1995  
vidéo, 7:30 minutes, noir et blanc et couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et Paula Cooper Gallery, New York

\* Gordon Matta-Clark  
*Clock Shower*, 1973  
film 16 mm, 13 minutes 50, couleur, muet

Filmé au Clock Tower Building, New York  
Courtesy de l'artiste et d'Electronic Arts Intermix, New York  
(cat. n° 181)

\* Frank Moore et Jim Self  
*Beehive*, 1985  
film 16 mm, 15:35 minutes, couleur, bande son  
Courtesy de The Estate of Frank Moore, Jim Self, et Sperone Westwater Gallery, New York

\* Hans Namuth  
*Jackson Pollock Painting*, 1950  
film 16 mm, 10 minutes, couleur, sonore  
Filmé chez l'artiste dans son atelier de Long Island et dans divers endroits de New York  
Courtesy de l'artiste et du Museum of Modern Art's Circulating Film and Video Library, New York

\* Hans Namuth  
*Willem de Kooning the Painter*, 1964  
film 16 mm, 13 minutes, couleur, bande son  
Filmé chez l'artiste à East Hamptons et New York  
City studios  
Courtesy de l'artiste et The Museum of Modern Art's Circulating Film et Video Library, New York

\* Bruce Nauman  
*Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968  
vidéo, 60 minutes, noir et blanc, sonore  
Filmé dans l'atelier de l'artiste à New York  
Courtesy de l'artiste et d'Electronic Arts Intermix, New York  
© Adagp, Paris 2006  
(cat. n° 165)

\* Claes Oldenburg  
*Snapshots of the City*, 1960  
film 16 mm, 9 minutes, noir et blanc, muet  
Filmé à la Judson Church à Greenwich Village, New York  
Courtesy de l'artiste

\* Yoko Ono  
*Cut Piece*, 1965  
film 16 mm, 9 minutes, noir et blanc, bande son  
Filmé à Carnegie Hall, New York  
Courtesy de l'artiste et Studio One, New York

\* Nam June Paik, John Godfrey  
*Global Groove*, 1973  
vidéo, 28 minutes 30, couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et d'Electronic Arts Intermix, New York  
(cat. n° 111)

\* The Performance Group  
*Dionysus in 69*, 1968  
film 16 mm, 20 minutes, noir et blanc, bande son  
Filmé à The Performance Garage in SoHo, New York  
Courtesy de Richard Schechner

\* Carolee Schneemann  
*Meat Joy*, 1964  
film 16 mm, 6 minutes, couleur, sonore  
Filmé à Londres, Paris et New York  
Courtesy de l'artiste et PPOW Gallery, New York  
(cat. n° 110)

\* Michael Smith  
*It Starts At Home*, 1982  
vidéo, 24:58 minutes, couleur, bande son  
Courtesy de l'artiste et Christine Burgin Gallery, New York

\* Hannah Wilke  
*Gestures*, 1974  
vidéo, 35 minutes 30, noir et blanc, sonore  
Courtesy de l'artiste et d'Electronic Arts

Intermix, New York  
(cat. n° 182)

\* Robert Wilson  
*Einstein on the Beach* (extrait), 1976  
film 16 mm, 15 minutes, noir et blanc et couleur, bande son  
Filmé au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles  
Courtesy de l'artiste et The Byrd Hoffman Water Mill Foundation

\* The Wooster Group  
*Route 1 & 9*, 1983 (extrait)  
vidéo, 20 minutes, couleur, bande son  
Filmé à The Performing Garage in SoHo, New York  
Courtesy de The Wooster Group et Clay Hapaz

## **Architecture**

\* *Projection d'un film sur des structures gonflables*  
2006

United architects; Greg Lynn form, Imaginary forces,  
Kevin Kennon architects and UNstudio

**L  
E  
S  
  
V  
I  
S  
U  
E  
L  
S**

## "NEW YORK, NEW YORK" VISUELS POUR LA PRESSE

*Les œuvres des artistes membres de l'ADAGP ne sont pas libres de droits. Toutefois, les deux premières reproductions venant illustrer un article consacré à l'exposition en cours ne donneront pas lieu à perception de droits à condition qu'elles ne dépassent pas le format 1/4 de page et qu'elles ne figurent pas en couverture. En tout état de cause, chaque reproduction devra être accompagnée à côté du nom de l'artiste et du titre de l'œuvre du copyright. Pour toute question, merci de contacter le département presse de l'Adagp, tél. : 01 43 59 09 79 - Céline Gibon-Guilhem : [celine.gibon-guilhem@adagp.fr](mailto:celine.gibon-guilhem@adagp.fr) ou Amélie Lamiche : [amelie.lamiche@adagp.fr](mailto:amelie.lamiche@adagp.fr)*



**Brice MARDEN**  
Blunder  
1969  
Huile et encaustique sur toile  
182,8 x 182,8cm  
Collection Privée  
Crédit Photo : D.R.  
© ADAGP, Paris 2006



**Bruce NAUMAN**  
Henry Moore bound to fail  
**1967 / 70**  
Fonte de fer  
64,8 x 61cm  
Castello di Rivoli, Musée d'Art Contemporain, Rivoli-Turin  
Dépôt, Collection Privée, Gênes  
Crédit Photo: Paolo Pellion, Turin  
© ADAGP, Paris 2006



**Carl ANDRE**  
100 Magnesium Square  
**Düsseldorf 1970**  
Plaques de magnésium  
100 éléments de 20 x 20cm chacun  
Castello di Rivoli, Musée d'Art Contemporain, Rivoli-Turin  
Dépôt, Collection Privée, Gênes  
Crédit Photo: Paolo Pellion, Turin  
© ADAGP, Paris 2006



**Dan FLAVIN**  
Monument 12 for V. Tatlin  
1964  
Tubes fluorescents « Lumière du jour »  
220 x 62cm  
Collection Privée, Gênes  
Crédit Photo : D.R.  
© ADAGP, Paris 2006



**Willem DE KOONING**  
Large Torso  
1974  
Bronze  
95 x 91 x 70cm  
Museum Frieder Burda, Baden-Baden  
Crédit Photo : D.R.  
© The Willem de Kooning Foundation/ADAGP, Paris 2006



**Jackson POLLOCK**  
Composition No.16  
1948  
Huile sur toile  
66,5 x 49,3cm  
Musée Frieder Burda, Baden-Baden  
Crédit Photo: Albert Fritz, Baden-Baden  
© ADAGP, Paris 2006



**Richard ARTSCHWAGER**  
 Chair / Chair  
 1965  
 Bois et Formica  
 106,7 x 111,8 x 45,7cm  
 Collection Privée  
 Crédit Photo : D.R.  
 © ADAGP, Paris 2006



**Red GROOMS**  
*"Ms. Liberty" from Ruckus Manhattan*  
 1976  
 Red Grooms en collaboration avec Mimi Gross et la compagnie Ruckus Construction  
 Construction faite avec différents matériaux  
 457.2 x 304.8 x 304.8 cm  
 Courtoisie Gallerie Marlborough, New York  
 © ADAGP, Paris 2006



**Frank STELLA**  
*The Musket (C-2b, 2x)*  
 1990  
 Technique mixte sur aluminium  
 360,68 x 416,625 x 181,61 cm  
 Courtesy Knoedler & Company, New York  
 Crédit Photo: Steve Sloman  
 © ADAPG, Paris, 2006



**Jean-Michel BASQUIAT**  
*Toussaint l'Overture versus Savonarola*  
 1983  
 Acrylique, peinture à l'huile et collage de photocopies sur toile  
 122 x 584 cm  
 Collection Bruno Bischofberger, Zürich  
 Crédit Photo: Roland Reiter, Zürich & Werner Schnüriger, Zürich-Wädenstil  
 © ADAGP, Paris 2006



**Jean-Michel BASQUIAT**  
*Zydeco*  
 1984  
 Acrylique et peinture à l'huile sur toile  
 218,5 x 518 cm  
 Collection Bruno Bischofberger, Zürich  
 Crédit Photo: Roland Reiter, Zürich & Werner Schnüriger, Zürich-Wädenstil  
 © ADAGP, Paris 2006



**Andy WARHOL**  
*Cherry Marilyn*  
 1962  
 Collection Privée, Courtesy Kunstmuseum Liechtenstein  
 Crédit Photo: Heinz Preute  
 © ADAGP, Paris 2006



**Jim DINE**  
*Two Shovels*  
 1962  
 Peinture à l'huile sur toile, deux pelles  
 122 x 213 cm  
 Collection Privée, Courtesy Kunstmuseum Liechtenstein  
 Crédit Photo: Heinz Preute  
 © ADAGP, Paris 2006



**Louise BOURGEOIS**  
*Spider Couple*  
 2003  
 Bronze, nitrate d'argent patiné  
 228,6 x 360,7 x 365,8 cm  
 Collection de l'artiste, Courtesy Cheim & Read, New York  
 Crédit Photo: Christopher Burke  
 © Louise Bourgeois and Cheim and Read, New York / ADAGP, Paris 2006



**Ad REINHARDT**  
*Untitled*  
 1952  
 Peinture à l'huile sur toile  
 127 x 50,8 x 3,8 cm  
 Courtesy Barbara Mathes Gallery, New York  
 Crédit Photo: D.R.  
 © ADAGP, Paris 2006



**David SALLE**  
***B.A.M.F.V.***

1983  
Technique mixte sur toile,  
satin  
257 x 372 x 38 cm  
Collection Bruno  
Bischofberger, Zürich  
Crédit Photo: Roland Reiter,  
Zürich & Werner Schnüriger,  
Zürich-Wädenswil  
© ADAGP, Paris 2006



**David SALLE**  
***The Happy Writers***

1981  
Acrylique et peinture à l'huile  
sur toile  
183 x 366 cm  
Collection Bruno  
Bischofberger, Zürich  
Crédit Photo: Roland Reiter,  
Zürich & Werner Schnüriger,  
Zürich-Wädenswil  
© ADAGP, Paris 2006



**Laurence WEINER**  
***A Rubber Ball Thrown on  
the sea, Cat. N°146***

1969  
Des lettres découpées sur un  
mur en stuc  
Panza Collection  
Crédit Photo: D.R.  
© ADAGP, Paris 2006



**Alex KATZ**  
***Morning nude***

1982  
Peinture à l'huile sur toile  
243,8 x 182,9 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus  
Ropac, Paris/Salzburg  
Crédit Photo: D.R.  
© ADAGP, Paris 2006



**Mark ROTHKO**  
***N° 10***

1963  
Peinture à l'huile sur toile  
175,26 x 162,56 cm  
Collection Christopher Rothko  
© 1998 Kate Rothko Prizel  
and Christopher Rothko /  
ADAGP, Paris 2006



**Duane HANSON**  
***Housewife***

1969-1970  
Sculpture en fibre de verre  
112 x 90 x 155 cm  
Astrup Fearnley Collection,  
Oslo, Norway  
Crédit Photo: D.R.  
© ADAGP, Paris 2006



**Jasper JOHNS**  
***Number 8***

1959  
Peinture à l'encaustique sur  
toile  
51 x 38 cm  
MART, Museo di Arte Moderna  
e Contemporanea di Trento e  
Rovereto  
Crédit Photo: D.R.  
© Jasper Johns / ADAGP,  
Paris 2006



**Roy LICHTENSTEIN**  
***Large Spool***

1963  
Acrylique sur toile  
172,7 x 142,2 cm  
MART, Museo di Arte Moderna  
e Contemporanea di Trento e  
Rovereto  
Crédit Photo: D.R.  
© Estate of Roy Lichtenstein  
New York / ADAGP, Paris  
2006

*Ces visuels sont libres de droit.*

*En tout état de cause, chaque reproduction devra être accompagnée à côté du nom de l'artiste et du copyright*



**Susan MEISELAS**

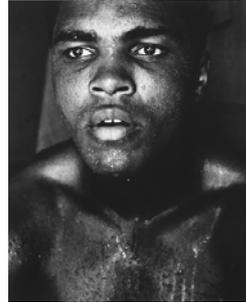
***Taymour Abdullah, 15, the only survivor of a mass execution, shows his wound***

Arbil, Kurdistan, Northern Iraq, December 1991

Tirage au Cibachrome

50,8 x 60,96 cm

© Susan Meiselas/Magnum



**Gordon PARKS**

***Muhammad Ali***

1970

Gelatin silver print, printed later

27,94 x 35,56 cm

© Gordon Parks, courtesy Howard Greenberg Gallery



**Garry WINOGRAND**

***Political Demonstration***

New York, 1969

Tirage au bromure d'argent, imprimé en 1970

26,99 x 40,64 cm

© The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco



**Elliott ERWITT**

***New York City***

1974. From "Personal Exposures".

Tirage au bromure d'argent

40,64 x 50,8 cm

© Elliott Erwitt/Magnum



**Lee FRIEDLANDER**

***Las Vegas***

2002

Tirage au bromure d'argent

38,1 x 36,83 cm

© Lee Friedlander, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco



**Laurie SIMMONS**

***The Boxes (Ardis Vinklers) Library***

2005

Flex print

40,5 x 194,95 cm

© Laurie Simmons, courtesy of the artist and Sperone Westwater, New York



**Laurie SIMMONS**  
***The Instant Decorator (Pink Bedroom)***  
 2001  
 Flex print  
 76,2 x 101,6 cm  
 © Laurie Simmons, courtesy of the artist and Sperone Westwater, New York



**Helen FRANKENTHALER**  
***Walnut Hedge***  
 1971  
 Acrylique sur toile  
 182,88 x 304,80 cm  
 Photo by: Jeff Sturges  
 © Helen Frankenthaler, courtesy Knoedler & Company, New York



**Laurie SIMMONS**  
***The Instant Decorator (Plaid Living Room)***  
 2004  
 Flex print  
 76,20 x 96,52 cm  
 © Laurie Simmons, courtesy of the artist and Sperone Westwater, New York



**Joan MITCHELL**  
***Untitled***  
 1956  
 Huile sur toile  
 185,42 x 195,58 cm  
 Courtesy of the artist and Cheim & Read, New York  
 Crédit photo: Christopher Burke  
 © 2006 Estate of Joan Mitchell, Courtesy Cheim & Read, New York



**Sylvia PLACHY**  
***Swann's Way***  
 Prague, 1991  
 Tirage au bromure d'argent  
 40,64 x 50,80 cm  
 © Sylvia Plachy



**Joan MITCHELL**  
***Untitled***  
 1957  
 Huile sur toile  
 239,08 x 222,57 cm  
 Courtesy of the Joan Mitchell Foundation and Cheim & Read, New York  
 Crédit photo: Christopher Burke  
 © 2006 Estate of Joan Mitchell, Courtesy Cheim & Read, New York

**L  
E  
S  
  
P  
A  
R  
T  
E  
N  
A  
I  
R  
E  
S  
  
D  
E  
  
L  
,  
E  
X  
P  
O  
S  
I  
T  
I  
O  
N**



---

## PRESENTATION CMB

La Compagnie Monégasque de Banque est née en 1976 sur l'initiative de la "Banca Commerciale Italiana" et de partenaires de haut niveau. Depuis sa création en 1976, la CMB s'est imposée naturellement comme la banque de référence de la Principauté de Monaco en matière de Private Banking. La CMB est aujourd'hui contrôlée par Mediobanca, S.p.A. – Milan.

Grâce à ses statuts de droit Monégasque, SAM (Société Anonyme Monégasque), la CMB dispose d'une **autonomie totale** pour centraliser et gérer ses activités, ses opérations et ses décisions.

La CMB est en mesure d'offrir les meilleurs services et les produits pour créer des solutions d'investissement idéales, en garantissant une **consultation personnalisée**. La CMB met également à la disposition de ses clients un service personnalisé en matière de **financements et d'investissements immobiliers**, une assistance juridique et administrative ainsi qu'un encadrement efficace dans le domaine successoral et dans le respect de la législation de la Principauté de Monaco.

La CMB est **spécialisée** depuis plusieurs années dans les secteurs de l'analyse et de la gestion du patrimoine, de la finance d'entreprise et de l'ingénierie financière, en particulier dans l'immobilier et le yachting de luxe. La **SMEF** (Société Monégasque d'Études Financières) filiale de la CMB offre aux Clients des solutions personnalisées dans le secteur nautique pour l'optimisation fiscale en matière d'achat de bateaux de plaisance, à voiles ou à moteur.

L'expérience reconnue de la CMB, associée à un capital significatif, confère une grande stabilité à l'équipe des gestionnaires.

La CMB est pour le Client le meilleur des **"experts en stratégie patrimoniale"** et lui garantit **fiabilité, performance** et totale **confidentialité**.

# SKYY VODKA®

---

SKYY Vodka est l'un des spiritueux dont la croissance est la plus rapide au niveau mondial et l'une des principales vodkas premium sur le marché américain\*. La bouteille bleu cobalt caractéristique de SKYY Vodka, son procédé de production révolutionnaire et sa communication marketing plusieurs fois récompensée ont fait de SKYY Vodka un synonyme de qualité, de glamour et de style.

SKYY Vodka est née en 1992 lorsque Maurice Kanbar, inventeur et entrepreneur, a développé une méthode innovante en matière de production de vodka.

SKYY Vodka est issue du meilleur blé américain, soigneusement choisi dans les champs immaculés du Midwest. Ce blé d'excellente qualité est alors mélangé à de l'eau pure à 100%, filtrée à l'aide d'un procédé breveté d'osmose inverse. Le procédé unique de quadruple distillation et de triple filtration a permis à SKYY Vodka de présenter le plus faible contenu en impuretés parmi les principales vodkas leader\*\*, afin de garantir le liquide le plus pur qu'il soit.

L'exposition "New York, New York" organisée par le Grimaldi Forum est l'occasion parfaite pour SKYY Vodka de présenter sa personnalité glamour dans le lieu sans doute le plus glamour d'Europe, Monte Carlo.

L'acquisition de SKYY Vodka par le groupe Campari représente l'adéquation parfaite entre une marque florissante et une activité florissante.

**Campari International S.A.M.**

**7 rue du Gabian**

**MC 98004 Monaco**

**Tél. +377 93 10 03 20**

**Fax +377 93 10 03 49**

**[www.skyy.com](http://www.skyy.com)**



\* Source : IWSR

\*\* Source : Vinquiry, laboratoire certifié indépendant, a conclu à maintes reprises que SKYY a le plus faible contenu en impuretés parmi les principales vodkas. Des échantillons des marques SKYY, Absolut, Stolichnaya, Grey Goose, Smirnoff, Belvedere et Ketel ont été recueillis en 2002 et en 2004 dans 6 zones métropolitaines principales des USA.



## HOTEL METROPOLE MONTE-CARLO

### **METROPOLE M.C LOVES NEW YORK ! Du 14 juillet au 10 septembre 2006**

Le Métropole Palace devient en Juillet 2004 l'**Hôtel Métropole Monte-Carlo**. Un Hôtel contemporain et racé, unissant un passé glorieux à une fraîcheur méditerranéenne.

**Jacques Garcia**, architecte décorateur, « Magicien des atmosphères », a conceptualisé ce projet. L'esprit méditerranéen et chaleureux le distingue des autres hôtels en le rapprochant d'une demeure indépendante. On apprécie cette décoration intemporelle, sobre et chic, tant par l'éternelle valeur des objets d'art que par la qualité suprême des matériaux utilisés. La mission de **Jacques Messin** a été d'embellir les espaces extérieurs et de rendre cet environnement bien plus verdoyant dans le contraste citadin qui l'entoure.



#### **Le Restaurant Joël Robuchon Monte-Carlo**

**Joël Robuchon** est un grand nom de la cuisine française, pédagogue, inventif et curieux, il n'a de cesse de faire découvrir au public des recettes simples.

**Christophe Cussac**, qui fut son élève, rejoint en 2004 l'**Hôtel Métropole Monte-Carlo** en tant que Chef des cuisines.

A tout moment de l'année, autour d'un décor coloré et joyeux, l'expérience est culinaire et visuelle grâce au concept de cuisine ouverte avec Teppa-nyaki qui se déploie devant les convives pour proposer un nouveau concept, où transparence rime avec qualité et convivialité. Le renommé Guide Rouge récompense cette année d'une étoile le Restaurant **Joël Robuchon Monte-Carlo** pour cette subtile alliance de simplicité et de raffinement.

#### **Le Métropole ESPA Monte-Carlo.**



L'Hôtel Métropole Monte-Carlo, a choisi le savoir-faire d'une marque de renommée internationale pour l'ouverture de son spa le 14 avril 2006. ESPA, leader sur le marché du spa et de l'hôtellerie de luxe, sera représentée pour la première fois à Monaco et en France.

Le **Métropole ESPA Monte-Carlo** propose une gamme de soins personnalisés dans un cadre exceptionnel.

Ce lieu caractéristique reflète la renaissance et la vitalité du nouvel Hôtel Métropole et crée le lien idéal où se mêlent art de vivre et bien-être.

La piscine d'eau de mer chauffée et le Solarium permettent de prolonger ce moment de détente, cette véritable « **Expérience Spa** ».

**L'Hôtel Métropole Monte-Carlo** a su allier modernité et authenticité, pour offrir un lieu chaleureux, proposant des prestations et un service de très grande qualité.

**En tant que partenaire privilégié de l'exposition « New York, New York »  
qui aura lieu au Forum Grimaldi du 14 juillet au 10 septembre 2006,**

**l'Hôtel Métropole Monte-Carlo propose une offre spécialement créée pour l'occasion.**

#### **Offre « M.M.C LOVES NEW YORK »**

Comprenant  
L'hébergement

Les petits déjeuners américains  
Les entrées à l'exposition « **New York, New York** »  
au Grimaldi Forum.

Valable pour 2 personnes

Au moment de la réservation de votre séjour,  
nous vous proposons aussi de réserver vos places  
pour le spectacle de « **Grease** » qui aura lieu au  
Grimaldi Forum du 25 au 30 juillet 2006.

**CHAMBRE DOUBLE SUPERIEURE**  
**CHAMBRE DOUBLE DE LUXE**

**415 €** par nuit pour un minimum de 2 nuits  
**495 €** par nuit pour un minimum de 2 nuits

**RESERVATION HEBERGEMENT + 377 93 15 15 35**

**Hôtel Métropole Monte-Carlo\*\*\*\*L**  
**4 avenue de la Madone - BP 19 - MC 98007**  
**Monaco**  
**Tel +377 93 15 15 15 - Fax +377 93 25 24 44**  
[www.metropole.com](http://www.metropole.com)

**INFORMATION PRESSE**  
**Michelle Bouillet-Escale**  
Tel +377 93 15 15 41 -  
[communication@metropole.com](mailto:communication@metropole.com)



---

## Bentley Motors Ltd.

En mai prochain, Bentley Motors fêtera 60 ans de production dans sa célèbre usine de Crewe. La toute première Bentley fabriquée à Crewe a vu le jour en 1946 – un an seulement après la fin de la Seconde Guerre mondiale – lorsque l'usine a cessé de produire le moteur d'avion Merlin, sorti vainqueur de la guerre, pour se consacrer à la fabrication de voitures de luxe d'après-guerre.

L'entreprise Bentley a, bien sûr, été créée il y a bien plus de 60 ans. Bentley Motors est né en janvier 1919 et, à cette époque, ses trois premiers employés travaillaient sur Conduit Street à Londres. L'entreprise est le fruit de l'imagination et de l'inspiration de Walter Owen Bentley – plus connu sous le nom de « W.O ».

Aujourd'hui, Crewe est un site prospère à la pointe du progrès où les toutes dernières technologies côtoient un savoir-faire et des traditions ancestrales dans une parfaite harmonie. Les modèles les plus célèbres de la marque Bentley – la Continental GT, qui est inspirée de la Type R Continental des années 50 et la Continental Flying Spur, qui apparaît deux ans plus tard en 2005, a pour but de combler l'espace qui subsiste entre les voitures de luxe haut de gamme telles que la Bentley Arnage et les versions 12 cylindres des berlines de prestige haut de gamme produites en série – ont atteint des records de vente dans le monde entier. Aucun autre modèle n'a connu une telle réussite, ni suscité un tel attrait à l'échelle internationale. En septembre 2005, Bentley annonce le lancement du Continental GTC, un nouveau cabriolet de luxe 2+2 qui vient compléter la gamme Continental de Bentley. Le GTC sera commercialisé à la fin de l'année 2006. Les investissements continus dans la gamme Arnage et le lancement, en 2006, du cabriolet Azure, inspiré de l'Arnage, reflète très clairement la fidélité de Bentley envers son héritage. Le nouveau Azure devient le modèle vedette de Bentley et réaffirme la position de la marque comme le plus grand constructeur de cabriolets à quatre places de très haut de gamme.

Une nouvelle Bentley est, un véhicule fait-main mais néanmoins moderne. Ces voitures sont fidèles à la philosophie de W.O Bentley, dont les convictions guident toujours l'entreprise... **« Une bonne voiture, rapide, la meilleure de sa classe ».**

Bentley est distribué officiellement à Monaco par :

Bentley Monaco 5, avenue Princesse Grace 98000 Monaco Tel. + 377 97 97 97 65 et  
Monaco Luxury Occasions, 1 Boulevard Charles III 98000 Monaco Tel. + 377 97 70 26 46  
pour les véhicules d'occasion.