

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/313242791>

“Premiers canons : comment l’avènement de l’histoire de l’art a structuré la compréhension de l’art moderne aux...

Chapter · December 2017

CITATIONS

0

READS

19

1 author:



[Laura Braden](#)

Erasmus University Rotterdam

6 PUBLICATIONS 19 CITATIONS

SEE PROFILE

Premiers canons : comment l'avènement de l'histoire de l'art a structuré la compréhension de l'art moderne aux Etats-Unis

par L. Braden (Erasmus University Rotterdam, Netherlands)

Jeux et articulations des formes de consécration. Edited by Pierig Humeau, Laurence Ellena, and Fanny Renard. Limoges: PULIM Presses Universitaires de Limoges, France.

Dans le domaine de l'art, où le processus central d'évaluation prend la forme de la composition d'un canon, les institutions sont d'essentiels gardiens du temple. Elles sont responsables à la fois de la composition du canon et de sa diffusion auprès des publics. Différents travaux sur l'art et la culture ont mis au jour l'influence de leur fonction d'évaluation sur la valeur culturelle des œuvres. En revanche, la façon dont ces institutions développent et adoptent des évaluations communes demeure méconnue. Quels choix émergent quand ces institutions parviennent à un accord sur des classifications et des critères de valeur ? Et plus particulièrement, comment les institutions s'unissent-elles autour d'une nouvelle idéologie pour retenir des œuvres relevant de courants émergents, au sein desquels les valeurs sont encore indéterminées ? Nous nous proposons de répondre à ces questions en analysant la façon dont deux institutions légitimantes de premier ordre, le monde académique et les musées, se sont accordées pour définir ce qu'étaient les artistes modernes. Alors qu'il est identifié en Europe dès la fin du XIX^e siècle, le mouvement de l'art moderne n'apparaît aux États-Unis que pendant la première moitié du XX^e siècle. Nous montrerons que les institutions légitimantes états-uniennes ont développé un canon de l'art moderne spécifique au monde de l'art américain. Nous défendrons l'idée que l'évaluation institutionnelle des artistes modernes est un processus structuré principalement par l'idéologie émergente de l'histoire de l'art, ainsi que par des intérêts nationaux.

À partir d'une présentation des travaux sur lesquels se fonde notre approche, nous proposons, en premier lieu, à la suite de DiMaggio, d'appréhender la canonisation comme un processus de sélection élaboré par plusieurs institutions légitimantes qui composent et rassemblent un ensemble d'œuvres sous une appellation commune. Nous défendrons l'idée que la composition d'un canon est structurée et rendue possible par une idéologie légitimante partagée. Nous l'illustrerons à partir de l'étude de l'émergence simultanée, dans la première moitié du XX^e siècle aux États-Unis, d'une part de l'idéologie de l'histoire de l'art, d'autre part du mouvement de l'art moderne. Nous montrerons que l'idéologie de l'histoire de l'art a structuré l'acceptation de l'art moderne, ainsi que la montée en puissance du « grand art » aux États-Unis. Enfin, à l'aide d'une étude de cas, nous montrerons que la nationalité des artistes constitue l'un des critères d'évaluation des œuvres par l'histoire de l'art. Aux États-Unis, sa prise en compte a donné, au fil du XX^e siècle, des formes variées au canon de l'Art moderne, accordant une place non négligeable aux artistes américains jusque dans les années 1960, les « oubliant » à partir de cette date quand des artistes contemporains américains se voient reconnus sur la scène internationale et quand les États-Unis eux-mêmes y acquièrent une place centrale.

Penser le champ émergent de l'art moderne aux États-Unis

En offrant une explication de la manière dont de nouvelles distinctions artistiques apparaissent lors de changements institutionnels, les travaux de Paul DiMaggio permettent de comprendre comment les institutions produisent l'évaluation culturelle. Il souligne le rôle central que joue la classification des objets culturels (une peinture, une œuvre musicale ou une

pièce de théâtre) par les institutions, dans le processus de légitimation des œuvres. Cette classification consiste à souligner l'« universalité » des objets artistiques distingués. Elle contribue aussi à les « différencier » des autres objets culturels, tout en affirmant leurs qualités supérieures : elle produit ainsi une « hiérarchie » culturelle¹. Dans cette perspective, l'analyse de DiMaggio s'apparente à celle de chercheurs s'intéressant à la consécration artistique et à la mise en valeur culturelle. DiMaggio développe toutefois son analyse en étudiant précisément le contexte (qu'il nomme « champ ») dans lequel ces classifications s'élaborent. Il étudie ainsi le champ de la « haute culture » (qui désigne ce qui est souvent qualifié d'« arts »), comme d'autres champs plus spécifiques relevant du champ artistique, tel que le champ de « l'art moderne ». Mais le terme « champ » ne caractérise ici pas seulement un type d'art ou un mouvement artistique. Ce terme sert à désigner la grande variété des acteurs impliqués dans la création et la diffusion d'une forme d'art donnée : du personnel créatif qui fabrique les objets (les artistes), aux institutions qui les exposent et les soutiennent (les musées), en passant par ceux qui les critiquent et les évaluent (le monde académique²). L'émergence et la construction d'un champ artistique repose sur l'existence d'un tel ensemble d'acteurs. Bien que le personnel créatif fournisse les objets autour desquels le champ entier organise son activité, DiMaggio ne met pas au centre de ses travaux les créateurs et leurs œuvres³. Il s'intéresse à la création de classifications comme celle de « musique classique » bien plus qu'à la façon dont les compositeurs fabriquent les œuvres qui seront désignées « classiques⁴ ». De fait, son attention se porte plutôt sur les institutions qui élaborent une hiérarchie esthétique et sur l'aboutissement ultime de la hiérarchie dans les divers champs de la haute culture qu'est la création d'un « canon ».

Les institutions légitimantes agissent généralement de deux façons : alors que les institutions, comme les musées, sont impliquées dans la production et la distribution d'objets artistiques, d'autres institutions, comme le monde académique, travaillent à distinguer les artistes candidats à l'entrée dans un canon et débattent de leur valeur culturelle. Les deux types d'institutions investissent et utilisent ce que Shyon Baumann appelle une « idéologie légitimante⁵ », c'est-à-dire la justification reconnue du fait qu'un artiste et ses œuvres soient dignes d'estime. L'idéologie légitimante détermine non seulement ce qui peut être distingué, mais aussi pourquoi l'artiste ou l'œuvre méritent cette distinction plus que d'autres. Partant, cette idéologie constitue la clef de voûte du canon : elle fournit des justifications et structure la sélection canonique. Plusieurs travaux ont montré l'importance de l'idéologie légitimante dans le processus de sélection de certaines œuvres et dans l'établissement de canons⁶. En revanche, la façon dont l'idéologie se diffuse et s'étend d'une institution à l'autre est un aspect moins étudié. C'est pourquoi, en nous inscrivant dans la continuité des travaux de DiMaggio, nous proposons un examen historique de l'émergence de l'histoire de l'art comme

¹ Cf. DIMAGGIO P., « Classification in Art », *American Sociological Review* n° 52, 1987, p. 440-455 ; DIMAGGIO P., « Introduzione », M. Santoro (dir.), *L'Organizzazione della Cultura*, Bologna, Il Mulino, 2009.

² Cf. DIMAGGIO P., POWELL W., « The Iron Cage Revisited : Institutional Isomorphism and Rationality in Organizational Fields », *American Sociological Review*, n° 48, 1983, p. 147-160.

³ DIMAGGIO P., STENBERG K., « Why do Some Theaters Innovate More Than Others ? An Empirical Analysis », *Poetics*, n° 14, 1985, p.107-122.

⁴ DIMAGGIO P., « Introduzione », *op. cit.*

⁵ BAUMANN S., « Intellectualization and Art World Development : Film in the United States », *American Sociological Review*, n° 66, 2001, p. 404-426 ; BAUMANN S., « A General Theory of Artistic Legitimation : How Art Worlds are Like Social Movements », *Poetics*, n° 35, 2007, p. 47-65.

⁶ BAUMANN S., « Intellectualization and Art World Development », *art. cit.* ; CORSE S. M., GRIFFIN M. D., « Cultural Valorization and African American Literary History : Reconstructing the Canon », *Sociological Forum*, n° 12, 1997, p. 173-203.

idéologie légitimante. Nous analysons la manière dont elle s'est répandue dans les institutions et comment elle a structuré leur choix dans l'élaboration du canon de l'art moderne aux États-Unis. Nous examinerons plus particulièrement comment l'idéologie qu'est l'histoire de l'art a pris racine et s'est déployée aux États-Unis à travers les programmes naissants des universités, puis comment la formation en histoire de l'art et l'apparition de commissaires d'exposition et d'historiens de l'art ont progressivement produit notre définition contemporaine de l'art moderne.

L'émergence de l'histoire de l'art comme idéologie légitimante aux États-Unis

La discipline qu'est l'histoire de l'art est actuellement le paradigme dominant à l'aune duquel l'art est compris et évalué. L'expertise et la légitimité des professionnels de l'art (chercheurs, critiques, amateurs, commissaires d'exposition, vendeurs d'art et archivistes) s'appuient en effet sur leur maîtrise de l'histoire de l'art et de son idéologie. Pourtant, l'histoire de l'art telle que nous la connaissons aujourd'hui (l'étude de l'art entendu comme évolution historique de l'expression visuelle) est une façon relativement jeune d'appréhender et de juger l'art. L'histoire de l'art, au sens contemporain du terme, est apparue comme discipline académique vers les années 1850 en Allemagne⁷. Elle n'a atteint ce statut aux États-Unis que dans les années 1920. Son accession au rang d'idéologie dominante est contemporaine de la séparation qui a été opérée entre haute culture et culture populaire, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle⁸. Il ne s'agit pas d'une coïncidence. En effet, l'histoire de l'art constitue le système de croyance intellectuelle à partir duquel a pu s'élaborer la distinction de la haute culture. Cette délimitation de la haute culture a orchestré la vénération de cette dernière et l'a distinguée de la culture populaire – tout du moins dans le cas des arts visuels. Mais l'histoire de l'art a surtout fourni des justifications intellectuelles à cette vénération et l'a matériellement rendue possible, en structurant l'éducation et en permettant l'établissement de ces institutions qui ont à leur tour entretenu et justifié l'existence de la catégorie « haute culture »⁹. À travers le monde universitaire et les musées, l'histoire de l'art s'est professionnalisée tout en consolidant la connaissance du champ artistique et en établissant de nouveaux critères esthétiques. C'est ainsi qu'aux États-Unis l'établissement de ce savoir qu'est l'histoire de l'art a structuré l'évaluation de l'art au XX^e siècle¹⁰. Pour le dire autrement, les musées et les universités ont joué un rôle actif non seulement en documentant, mais aussi en faisant l'histoire et, dans le cas qui nous intéresse, l'histoire de l'art moderne aux États-Unis. Ces institutions ont rendu possibles le développement et la professionnalisation de l'histoire de l'art¹¹. Aux États-Unis, l'histoire de l'art ne s'est pas imposée comme une discipline intellectuelle avant le début du XX^e siècle. La connaissance de l'art constitue « initialement un passe-temps privé pour hommes d'affaires et de lettres¹² ». Avant les années 1900, cette connaissance fait partie de l'éducation culturelle traditionnelle, « mêlée avec l'instruction artistique, l'appréciation de l'art, et ce monstre informe qu'est “la culture générale” ». Le paradigme dominant de l'appréciation artistique est

⁷ PANOFKY E., *Meaning in the Visual Arts : Paper In and On Art History*, Garden City, Doubleday, 1955.

⁸ DIMAGGIO P., « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston », *Media, Culture, & Society*, n° 4, 1982, p. 33-51 & 303-322 ; DIMAGGIO P., « Culture and Economy », N. SMELSER, R. SWEDBERG, *The Handbook of Economic Sociology*, Princeton NJ, Princeton University Press, p. 27-57.

⁹ DIMAGGIO P., « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston », *art. cit.*

¹⁰ GROSECLOSE B., WIERICH J., *Internationalizing the History of American Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.

¹¹ MANSFIELD E. (dir.), *Art History and Its Institutions : Foundations of a Discipline*, New York, Routledge, 2002.

¹² PANOFKY E., *Meaning in the Visual Arts*, op. cit., p. 237.

alors la représentation d'une beauté idéale, et l'essentiel du savoir artistique consiste en la définition de ces critères esthétiques¹³. Les premiers « experts » artistiques possèdent rarement une formation spécifique, et encore moins des diplômes. Et, par ailleurs, bien qu'une chaire consacrée aux Beaux-Arts existe à Harvard dès les années 1870, « l'étude de l'histoire de l'art n'[est] alors pas envisagée comme une profession¹⁴ ». À cette époque, seules Yale et Stanford proposent des diplômes de Beaux-Arts¹⁵. De fait, ceux qui étudient l'art et son histoire sont largement issus de « la *gentry*, [qui] accord[e] à ces grâces indéfinissables une valeur au moins aussi importante qu'à la maîtrise d'une littérature choisie¹⁶ ». Lorsque la *College Art Association of America* (CAA) est fondée en 1911, la connaissance de l'art est encore bien peu académique : « Les premiers numéros de [la revue du CAA], *Art Bulletin* – fondée en 1913 et aujourd'hui reconnue comme la première revue d'histoire de l'art au monde – étaient [...] consacrés en premier lieu à des sujets tels que “Quelle instruction artistique le *college* A.B. doit-il fournir au profane ?”, “Les valeurs de l'art dans les cours de *college*” ou “Préparer l'enfant à un cours d'art de *college*¹⁷” ». Ce n'est qu'en 1923 que les articles savants d'histoire de l'art dépassent en nombre ceux témoignant seulement d'une appréciation générale de l'art¹⁸.

C'est durant les années 1920 que l'histoire de l'art acquiert le support institutionnel et les infrastructures nécessaires à son établissement en tant que discipline académique aux États-Unis. L'« institutionnalisation académique » de l'histoire de l'art¹⁹ s'est consolidée pendant la décennie avec la multiplication de cours dispensés en université. Sous la nouvelle direction de George William Eggers (1916-1921), l'Institut d'Art de Chicago compte désormais des cours d'histoire de l'art, décrits dans le programme de l'école comme « une étude intensive de certaines phases de l'art qui présentent un intérêt certain pour les étudiants qui se spécialisent²⁰ ». En 1925, la moitié des *colleges* et universités américains offrent au moins une forme d'éducation artistique, à défaut de cours d'histoire de l'art²¹. En réponse à ces nouveaux programmes, et à la demande qu'ils génèrent, l'ouvrage d'histoire de l'art d'Helen Gardner, *Art through the Ages*, est publié en 1926²², et représente « sinon la première histoire de l'art en un volume des États-Unis, en tous cas la première à être aussi massivement adoptée²³ ». En 1927, Harvard ouvre le Fogg Art Museum, construit spécifiquement pour

¹³ HATT M., KLONK C., *Art History : A Critical Introduction to Its Methods*, New York, Manchester University Press, 2006.

¹⁴ BRUSH K., « Marburg, Harvard, and Purpose-Built Architecture for Art History, 1927 », E. MANSFIELD (dir.), *Art History and Its Institutions : Foundations of a Discipline*, New York, Routledge, 2002, p. 69.

¹⁵ EFLAND A. D., *A History of Art Education : Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, New York, Teachers College Press, 1990.

¹⁶ HASKELL T. L., *The Emergence of Professional Social Science : The American Social Science Association and the Nineteenth-Century Crisis of Authority*, Urbana, University of Illinois Press, 1977, p. 168 ; WATSON S., *Strange Bedfellows : The First American Avant-Garde*, New York, Abbeville Press, 1991.

¹⁷ PANOFKY E., *Meaning in the Visual Arts*, *op. cit.*, p. 327-328.

¹⁸ PANOFKY E., *Meaning in the Visual Arts*, *op. cit.*

¹⁹ PREZIOSI D., *The Art of Art History*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 52.

²⁰ Cité dans JAFFEE B., « Gardner's Variety Formalism : Helen Gardner and *Art through the Ages* », A. BRZYSKI (dir.), *Partisan Canons*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 210.

²¹ EFLAND A. D., *A History of Art Education*, *op. cit.*

²² GARDNER H., *Art through the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1926.

²³ JAFFEE B., « Gardner's Variety Formalism », *op. cit.*, p. 208.

l'étude et l'enseignement de l'histoire de l'art²⁴. En 1943, les cours d'histoire de l'art constituent une discipline académique à part entière de l'enseignement supérieur américain²⁵.

Parallèlement à l'institutionnalisation académique de l'histoire de l'art, les musées commencent à réclamer des diplômés à leur personnel et administrateurs²⁶. Cela va consolider l'enseignement de l'histoire de l'art en lui offrant un public de plus en plus nombreux. Car en effet les années 1920 et 1930 sont celles du développement des musées aux États-Unis²⁷. On voit ainsi s'ouvrir à New-York plusieurs musées : le Museum of Modern Art (MoMa), le Whitney Museum, le Frick Collection, et la Fondation Guggenheim (respectivement en 1929, 1931, 1935 et 1937). La demande croissante d'historiens de l'art est satisfaite par le monde académique, qui de son côté sollicite un nombre croissant d'universitaires pour enseigner à un corps étudiant de plus en plus important. À titre d'exemple, cinq universités américaines proposaient un doctorat en histoire de l'art après la Première Guerre mondiale ; 30 ans après, elles sont 35 de plus à former des docteurs²⁸.

L'enseignement supérieur et les musées se multiplient et deviennent d'importants employeurs d'historiens de l'art. Ces institutions ont un rôle moteur dans la professionnalisation de la discipline. La professionnalisation signifie alors la consolidation du contrôle sur la connaissance du champ, et sur la façon dont cette connaissance est acquise, comprise et diffusée. Les universités et les musées d'art ont alors un pouvoir considérable sur le développement d'un ensemble théorique et d'une connaissance spécifiques qui définissent le savoir de l'historien de l'art. En retour, ce savoir donne tout son sens à la mise en valeur et la distinction des quelques maîtres artistes « considérés comme étant les plus significatifs, et par conséquent, les plus dignes d'être étudiés²⁹ ». Le premier mouvement artistique à être analysé selon le cadre interprétatif de l'idéologie de l'histoire de l'art est l'art moderne, dont l'émergence coïncide aux États-Unis avec celle de l'histoire de l'art.

L'émergence du champ de l'art moderne aux États-Unis

Pour le rappeler rapidement, la révolution de l'art moderne est un ensemble d'innovations et de créations esthétiques qui a eu lieu de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle en Europe. Ce terme désigne plusieurs mouvements d'avant-garde tels que l'impressionnisme, l'expressionnisme, le fauvisme, le futurisme ou le cubisme. Opposé à la peinture réaliste et figurative de « l'art traditionnel », c'est-à-dire l'approche esthétique en vigueur depuis la Renaissance, « l'art moderne » met l'accent sur l'interprétation individuelle et expérimente sur des thèmes, des sujets, des couleurs et des matériaux peu conventionnels, dans des représentations qui sont proches du symbolisme et de l'abstrait³⁰.

L'art moderne est reconnu dès le début du XX^e siècle en Europe ; sa reconnaissance est plus tardive aux États-Unis. Début XX^e, l'avant-garde y est un mouvement réaliste dont

²⁴ MANSFIELD E. (dir.), *Art History and Its Institutions*, op. cit.

²⁵ GOLDWATER R. J., « The Teaching of Art in the Colleges of the United States », *College Art Journal*, n° 2 (4 supplement), 1943, p. 3-31.

²⁶ DiMAGGIO P., « Culture and Economy », op. cit.

²⁷ BLAU J., « Art Museums », G. R. CARROLL, M. T. HANNAN (dir.), *Organizations in Industry : Strategy, Structure, Selection*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 87-114 ; BRUSH K., « Marburg, Harvard, and Purpose-Built Architecture for Art History, 1927 », op. cit. ; DiMAGGIO P., « Culture and Economy », op. cit.

²⁸ EFLAND A. D., *A History of Art Education*, op. cit.

²⁹ BRZYSKI A. (dir.), *Partisan Canons*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 1.

³⁰ KLEINER F. S., MAMIYA C. J., *Gardener's Art through the Ages*, New York, Thomson Wadsworth (12^e édition), 2005 ; STOKSTAD M., *Art History*, Upper Saddle River, Prentice Hall (3^e édition), 2008.

l'originalité est de proposer des représentations de la pauvreté, dans des scènes urbaines. Cela a valu à ces artistes le titre d'école d'*Ashcan* (l'« école de la poubelle »). En 1908, alors que se tient à Paris une exposition cubiste, l'exposition révolutionnaire aux États-Unis est celle des « huit », consacrée à huit artistes de l'école *Ashcan* et à leurs peintures d'une vie américaine urbaine dure et réaliste³¹. Quelques passionnés américains ont connaissance du mouvement européen moderniste, et quelques petites galeries (comme par exemple la galerie 291 d'Alfred Stiglitz) proposent de rares expositions sur invitation. Mais l'art moderne demeure largement méconnu du public américain³².

L'*Armory Show* de 1913, première exposition significative d'art moderne sur le territoire américain, est généralement considérée comme le moment de la rencontre entre l'art moderne et le public américain³³. Cette exposition, qui rassemble des œuvres allant de l'impressionnisme au cubisme, a été conçue pour offrir une vue d'ensemble sur l'art moderne de l'époque. Les organisateurs de l'*Armory Show* espèrent alors faire entrer l'art moderne aux États-Unis (et on leur attribue désormais la réussite de cette entreprise). Avec la création du Musée d'art moderne en 1929 (le MoMa), premier musée américain dédié à la seule esthétique moderne, l'art moderne trouve clairement sa place dans la haute culture américaine : « Tout comme l'*Armory Show* de 1913 fut le premier coup de canon dans la longue bataille de l'art moderne dans ce pays, la fondation de ce nouveau musée [le MoMa] marque l'apothéose finale du modernisme et de son acceptation par la société respectable³⁴. »

Le MoMa a fourni au champ émergent de l'art moderne sa première base institutionnelle, et a rapidement été suivi par d'autres, comme le Whitney Museum (1931), la Frick Collection (1935) et la Fondation Guggenheim (1937). Nous l'avons dit, à cette époque, la communauté des critiques américains est également en pleine constitution – avec la parution en 1926 du premier manuel d'histoire de l'art massivement diffusé, *Art Through Ages* d'Helen Garder, et l'apparition de plusieurs périodiques dédiés à l'art, dont *ARTnews* (1902) et *Art in America* (1913). Ainsi, en 1930, les fondements critiques et institutionnels de l'art moderne sont posés, alors que se développe l'histoire de l'art, cette nouvelle idéologie légitimante à l'aune de laquelle l'art est désormais évalué.

Parcours parallèles : la montée en puissance de l'histoire de l'art et de l'art moderne aux États-Unis

Comme nous venons de le rappeler, l'apparition du mouvement moderniste aux États-Unis coïncide avec celle de l'histoire de l'art comme idéologie légitimante. Les « parcours parallèles » (Mansfield, 2002:12) du modernisme et de l'histoire de l'art au début du XX^e siècle génèrent une dynamique historique significative, à partir de laquelle il est possible d'analyser la constitution du canon moderniste américain. L'art moderne fut la première avant-garde artistique rencontrée par l'histoire de l'art en pleine expansion ; les artistes modernes ont ainsi été perçus et analysés à l'époque selon un cadre interprétatif qui n'avait jamais été appliqué à leurs prédécesseurs.

Cette importance nouvelle de l'histoire de l'art a circonscrit une nouvelle compréhension de la valeur esthétique et culturelle : « les fondements de la connaissance de l'histoire de l'art

³¹ STOKSTAD M., *Art History*, op. cit.

³² BJELEJAC D., *American Art : A Cultural History*, New York, H. N. Abrams, 2001 ; BROWN M. W., *The Story of the Armory Show*, New York, Abbeville Press, 1988.

³³ BJELEJAC D., *American Art*, op. cit. ; BROWN M. W., *The Story of the Armory Show*, op. cit.

³⁴ GOODRICH (1929) cité dans BEE H. S., ELLIGOT M., *Art in Our Time*, New York, MoMA Press, 2004, p. 30.

aux États-Unis devenaient le cadre esthétique selon lequel l'art était évalué³⁵ ». Avec la reconnaissance de l'idéologie légitimante de l'histoire de l'art, la place des artistes dans l'histoire et leur importance deviennent des critères de plus en plus significatifs, jusqu'à supplanter le principe antérieur « d'absolue beauté appréciée sans contexte³⁶ ». Ce changement s'est manifesté physiquement dans la transformation des modes d'exposition, tant dans les musées que dans le monde académique. Par exemple, les collections de reproductions en plâtre de sculptures classiques et autres objets à visée pédagogique ont rapidement disparu au profit d'œuvres originales organisées chronologiquement et agencées selon des périodes esthético-politiques³⁷. Cette sélection d'œuvres à exposer et à célébrer est devenue un des aspects importants du canon aux États-Unis et, de plus en plus souvent, la sélection est justifiée par la critique institutionnelle³⁸.

La montée en puissance de l'histoire de l'art comme idéologie légitimante de l'art moderne a éloigné les institutions des arguments esthétiques « d'absolue beauté appréciée sans contexte³⁹ », et les a rapprochées d'un intérêt pour le contexte historique et les conditions de création d'une œuvre. Plus particulièrement, cette focalisation sur le contexte historique a créé un intérêt pour l'histoire personnelle et le contexte dans lequel exercent les artistes. La nationalité d'un artiste devient donc un élément important dans le champ de l'art moderne et dans la composition d'un canon. Il s'agit d'étudier plus précisément ce phénomène d'infiltration et d'influence de l'idéologie de l'histoire de l'art sur les fondements critiques et institutionnels de l'art moderne. À cette fin, nous proposons d'étudier le rôle que joue le critère de nationalité dans l'inclusion (ou l'exclusion) d'artistes du canon moderniste américain au début du XX^e siècle.

Étude de cas : l'importance variable de la nationalité pour l'entrée dans le canon moderniste

Aux États-Unis, l'acception contemporaine de l'art moderne est européenne, plus spécifiquement française⁴⁰. Avant l'avènement de l'expressionnisme abstrait dans les années 1950, les artistes américains tenaient au mieux une place marginale dans le canon artistique⁴¹. Pourtant, une analyse historique révèle une toute autre composition du canon moderniste. À titre d'exemple, nous avons examiné l'évolution des choix canoniques en fonction de la nationalité américaine de l'artiste. La nationalité se révèle être une caractéristique déterminante dans le processus de légitimation américain, qui, selon les époques, fonctionne

³⁵ GROSECLOSE B., WIERICH J., *Internationalizing the History of American Art*, *op. cit.*, p. 3.

³⁶ SHERMAN D. J., ROGOFF I., *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis MN, University of Minnesota Press, 1994, p. 134.

³⁷ WHITEHALL W. M., *Museum of Fine Arts of Boston. Volume I*, Boston, Belknap, p. 183, 201 ; DIMAGGIO P., « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston », *art. cit.*

³⁸ CORSE S. M., GRIFFIN M. D., « Cultural Valorization and African American Literary History », *op. cit.* ; DOWD T. J., KELLY K. J., « Composing a Career : The Situation of Living Composers in the Repertoires of U.S. Orchestras, 2005-2006 », C MATHIEU (dir.), *Careers in Creative Industries*, London, Routledge, 2012, p. 210-233 ; DOWD T. J., LIDDLE K., LUPO K., BORDEN A., « Organizing the Musical Canon : The Repertoires of Major U.S. Symphony Orchestras, 1842 to 1969 », *Poetics*, n° 30, 2002, p. 35-61 ; KAPSIS R., *Hitchcock : The Making of a Reputation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

³⁹ SHERMAN D. J., ROGOFF I., *Museum Culture*, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁰ HEMINGWAY A., « American Art Pre-1940 and the Problem of Art History's Object », B. GROSECLOSE, J. WIERICH (dit.), *Internationalizing the History of American Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009, p. 61-80.

⁴¹ CRANE D., *The Transformation of the Avant-Garde : The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

au bénéfice ou au détriment de la reconnaissance canonique de l'artiste⁴². Nous défendons ici l'idée que les variations de la reconnaissance en fonction de la nationalité américaine sont le produit de l'idéologie de l'histoire de l'art et d'une transformation du contexte national. Plus spécifiquement, il s'agit de montrer comment, alors que la place des États-Unis sur la scène internationale (et en conséquence, leurs besoins culturels) évolue au milieu du XX^e siècle, l'idéologie de l'histoire de l'art se modifie elle aussi. Tandis que la première moitié du XX^e siècle est une époque de transformations profondes à l'échelle mondiale, la nationalité des artistes devient un critère particulièrement saillant qui sert la constitution d'un canon moderniste façonné pour les besoins du pouvoir émergent que sont les États-Unis.

Durant les années 1910 et 1920, les artistes européens dominent les conceptions américaines de l'art moderne. Mais, dès les années 1930, la sélection canonique commence à inclure des artistes américains. Et en effet, nous allons le montrer, les artistes américains ont été intégrés à la définition du canon de l'art moderne (cela n'est plus le cas dans le canon moderniste contemporain). Cette transformation du canon peut être comprise par l'évolution du contexte historique : après la Première Guerre mondiale, une nouvelle croyance en la capacité des artistes nationaux apparaît aux États-Unis. Elle est soutenue par la croissance économique du pays et son rôle de plus en plus déterminant dans les affaires internationales. Ainsi, *Art in America* de Suzanne La Follette⁴³ s'en prend à l'art américain du XIX^e siècle, « trop absorbé par lui-même pour rendre autre chose qu'un simple hommage de pure forme à l'Art ». Elle considère à l'inverse le début du XX^e siècle comme une ère de « renouveau » pour les artistes américains⁴⁴. Et parallèlement, dans les années 1930, « l'étude de l'histoire de l'art américain commence pour de bon⁴⁵ ». Des savants aussi reconnus que Lloyd Goodrich ou Virgil Barker écartent la France comme modèle moderniste et offrent de nouvelles perspectives sur les modernistes américains. L'opinion publique se tourne elle aussi vers un canon national. En 1949, le Congrès critique le point de vue trop euro-centré de l'éducation artistique, lui reprochant de « détruire l'art américain et ses principes⁴⁶ ».

Ce « patriotisme » se retrouve également dans les choix opérés par les acteurs principaux de l'émergence de l'art moderne. De 1930 à 1950, le premier manuel d'histoire de l'art massivement diffusé et réédité, *Art through the Ages* de Gardner, et le premier musée d'art moderne, le MoMa, ne limitent pas leur présentation de la première vague d'artistes modernes aux États-Unis, l'*Armory Show*, aux seuls artistes d'origine européenne⁴⁷. Au contraire, les artistes américains y sont plutôt bien représentés et sont défendus à la fois par les critiques et les musées. Entre 1929 et 1938, 41 % (40 sur 98) des artistes de l'*Armory Show* exposés au MoMa sont nés aux États-Unis. De la même manière, environ un tiers des artistes de l'*Armory Show* (24 sur 76) présents dans les éditions de 1936 et 1948 d'*Art through the Ages* sont américains – le chiffre est d'autant plus remarquable que dans l'édition de 1926, seuls trois des 23 artistes de l'*Armory Show* présentés dans le manuel viennent des États-Unis. Ces indicateurs manifestent la réévaluation des artistes américains qui a alors lieu aux États-Unis.

⁴² BRADEN L. E. A., « From the Armory to academia : Careers and reputations of early modern artists in the United States », *Poetics*, n° 37 (5), 2009, p. 439-455 ; BRADEN L. E. A., *The persistence of memory : the consecration of artists in the US field of modern art* [ressource électronique : ISBN 9781267253316 (#003138068)], 2011.

⁴³ LA FOLLETTE S., *Art in America*, New York, Harper and Row, 1929.

⁴⁴ LA FOLLETTE S., *Art in America*, *op. cit.*, p. 111.

⁴⁵ FAILING P., « Getting the Big Picture », *ARTnews*, n° 99 (5), 2000, p. 192.

⁴⁶ DONDERO G., « Communists Maneuver to Control Art in the United States », *The Congressional Record*, 1949a ; DONDERO G., « Modern Art Shackled to Communism », *The Congressional Record*, 1949b.

⁴⁷ BRADEN L. E. A., *The persistence of memory*, *op. cit.*

Les travaux d'Edgar Richardson s'inscrivent dans le même mouvement, avec l'établissement des Archives for American Art en 1954, puis la publication en 1956 de l'ouvrage *Painting in America : from 1502 to the present*⁴⁸, dont le titre exprime clairement l'idée d'une tradition artistique américaine significative. Avec le mouvement d'art contemporain des années 1950, les artistes américains sont internationalement reconnus, plus particulièrement grâce à l'expressionnisme abstrait, et au Pop art un peu plus tard⁴⁹. Dans les années 1960, l'idéologie de l'histoire de l'art américaine place les États-Unis au centre de l'art international. Pourtant, de façon contre-intuitive, l'importance des artistes contemporains américains n'a pas profité à leurs prédécesseurs modernes. Au contraire, la mise en valeur des modernistes américains décline dans les années 1960. Entre 1959 et 1968, parmi les 80 artistes de l'*Armory Show* exposés au MoMa, seuls 19 (24 %) sont nés aux États-Unis, soit une diminution de moitié en 30 ans. Ces chiffres sont encore plus significatifs lorsqu'on les compare à ceux du canon européen moderniste, plutôt constant, lors du premier demi-siècle d'activité du MoMa : 60 artistes nés en Europe y ont été exposés de 1929 à 1938, 53 de 1939 à 1948, 60 de 1949 à 1958 et 58 de 1959 à 1968.

De façon plus significative encore, l'édition 1970 du livre de Gardner fait disparaître tous les artistes de l'*Armory Show* nés aux États-Unis⁵⁰. Les huit éditions suivantes (parues entre 1975 et 2009) occultent l'ensemble des artistes américains de l'*Armory Show* qui était présents dans les premières éditions. Ce délestage des artistes américains du récit de l'histoire de l'art moderne américaine a persisté et s'est confirmé dans d'autres textes d'envergure de la discipline. Dans les trois premières éditions de *History of Art* de Janson (1959, 1962 et 1969⁵¹) – qui est le second manuel d'histoire de l'art après celui de Gardner – un unique artiste américain de l'*Armory Show* est reconnu (James Whistler), alors que la présence des artistes européens de cette même exposition ne fait que croître au fil des ans (27 dans l'édition de 1959, 28 dans celle de 1962 et 31 dans celle de 1969). Cette disparition des artistes américains du canon moderniste est encore entérinée par l'acception contemporaine de l'art moderne. Des textes aussi récents que *Art History* de Stokstad et *Art* de Hartt font figurer, au mieux, moins de la moitié des artistes américains de l'*Armory Show* qui étaient présents dans l'ouvrage de Gardner (éditions de 1936, 1948 et 1959⁵²).

Pourquoi faire disparaître les modernistes américains du canon alors que l'art américain accède à une reconnaissance mondiale ? Nous pouvons comprendre cette exclusion en la mettant en relation avec la position internationale du pays, sur les plans politique, économique tout autant qu'artistique. Quand un pays est en périphérie du concert des nations, sa culture semble devoir être défendue par l'histoire de l'art nationale ; quand sa position est centrale, sa culture a moins besoin d'être si clairement soutenue. Au début du XX^e siècle, les États-Unis devaient promouvoir leurs propres artistes, puisque personne d'autre ne le faisait. Pendant que les États-Unis conquièrent progressivement une position plus centrale dans le monde, des

⁴⁸ RICHARDSON E. P., *Painting in America, from 1502 to the present*, Springfield, Crowell, 1956.

⁴⁹ CRANE D., *The Transformation of the Avant-Garde*, op. cit.

⁵⁰ GARDNER H., CROIX H. de la, TANSEY R. G., *Gardner's Art through the Ages*. 5^e édition, New York, Harcourt Brace and World, 1970.

⁵¹ JANSON H.W., JANSON D. J., *Key Monuments of the History of Art : A Visual Survey*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1959 ; JANSON H.W., JANSON D. J., *History of Art : A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York, Abrams, 1962 ; JANSON H.W., JANSON D. J., *History of Art : A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall (réédition augmentée), 1969.

⁵² GARDNER H., *Art through the Ages*. 2^{de} édition, New York, Harcourt Brace, 1936 ; GARDNER H., *Art through the Ages*. 3^e édition, New York, Harcourt Brace, 1948 ; GARDNER H., MCKAY CROSBY S., *Gardner's Art through the Ages*. 4^e édition, London, Bell, 1959.

années 1930 aux années 1950, les artistes américains sont toujours défendus, et la mise en avant d'une influence étrangère (comme les artistes modernistes européens) est perçue comme suspecte. Mais, une fois qu'il a atteint une position dominante à l'échelle internationale, tant dans les domaines politiques qu'artistiques, le pays a abandonné sa « nationalisation » de l'art moderne – et cela peut-être parce que, dans le nouveau mouvement qu'était l'art contemporain, les artistes américains avaient déjà acquis une stature internationale. L'idéologie de l'art moderne américain est renvoyée à l'époque de l'Avant-Guerre quand les mouvements artistiques américains tels que l'expressionnisme abstrait se déploient sur la scène mondiale et sont considérés comme relevant de l'art *international* – un qualificatif d'une toute autre ampleur que « américain⁵³ ». Et en effet, la communauté critique américaine a tenté sans grand succès de construire un récit cohérent qui lie les artistes américains d'avant et d'après 1950 – les premiers étant acclamés nationalement, les seconds à l'échelle internationale. La rupture entre ces deux périodes a relégué les artistes américains dont les carrières se sont développées au début du XX^e siècle dans une « zone grise historique⁵⁴ ». De façon générale, la présente analyse laisse penser que l'importance d'une nation sur la scène artistique mondiale (tout autant que sur la scène politique) détermine sa tendance à défendre des artistes nationaux, en opposition à une culture « globale ».

Ce changement d'attitude vis-à-vis de la nationalité est significatif, d'un point de vue historique comme théorique. Il indique une évolution historique de la reconnaissance canonique, avec la disparition des artistes américains au profit d'un récit euro-centré de l'histoire de l'art moderne. L'importance historique que prend le critère de nationalité d'un artiste pendant cette transition est évoquée par de nombreux travaux actuels de sociologie de la culture⁵⁵. Ainsi, Janssen, Kuipers et Verboord estiment que la position culturelle d'une nation, plus que d'autres caractéristiques nationales (comme la taille du pays ou les politiques culturelles), influence à la fois les choix canoniques et la réception transnationale. Janssen, Kuipers et Verboord montrent que de nos jours, les États-Unis se concentrent sur leur propre culture nationale, prêtant peu ou pas attention à sa diffusion transnationale. Pourtant, dans des pays à la position moins centrale, c'est l'omniprésence de la culture américaine qui concentre l'attention⁵⁶. Cependant, et c'est le cas de beaucoup d'autres travaux, Janssen, Kuipers et Verboord analysent une période relativement récente (de 1955 à 2005) au cours de laquelle les États-Unis ont acquis une stature internationale. Le présent travail s'attache à une période durant laquelle les États-Unis quittent la périphérie pour rejoindre le centre du système culturel mondial. L'importance que prend la nationalité comme critère de sélection canonique pendant cette transition peut alors être révélatrice de la construction des canons artistiques des nations, quelle que soit leur position sur la scène internationale.

L'étude de cas présentée ici suggère que le canon est formé en vue de soutenir les conceptions et idées de la culture qu'il représente. Les manuels et les musées sont souvent considérés comme dépendant uniquement des contraintes de l'histoire de l'art. Il apparaît pourtant que l'histoire de l'art est une discipline en actes, qui agit publiquement, laisse sa

⁵³ FAILING P., « Getting the Big Picture », *art. cit.*

⁵⁴ FAILING P., « Getting the Big Picture », *art. cit.*, p. 194.

⁵⁵ BERKERS P., « Ethnic Boundaries in National Literary Histories : Classification of Ethnic Minority Fiction Authors in American, Dutch and German Anthologies and Literary History Books », *Poetics*, n° 37, 2009 ; BEVERS T., « Cultural Education and the Canon : A Comparative Analysis of the Content of Secondary School Exams for Music and Art in England, France, Germany and the Netherlands, 1990-2004 », *Poetics*, n° 33, 2005 ; JANSSEN S., KUIPERS G., VERBOORD M., « Cultural Globalization and Arts Journalism : The International Orientation of Arts and Cultural Coverage in American, Dutch, French, and German Newspapers, 1955-2008 », *American Sociological Review*, n° 73, 2008.

⁵⁶ JANSSEN S., KUIPERS G., VERBOORD M., « Cultural Globalization and Arts Journalism », *art. cit.*

marque et n'est pas étrangère aux enjeux politiques de l'art. L'idéologie construite au sein des institutions du monde artistique façonne une compréhension publique de l'art et, en retour, cette compréhension donne sa force à la légitimité institutionnelle. En prêtant attention à la réciprocité de l'idéologie légitimante, aux acteurs importants du champ et au contexte historique mouvant – plutôt que de ne se concentrer que sur les seules conséquences de l'évaluation d'un acteur isolé du champ – nous avons montré la nature dynamique de la canonisation dans le champ naissant de l'art moderne, au sein duquel l'évaluation fut, et est, un récit toujours en train de s'écrire.