

— Construire sa légende le modèle américain dans les années 50

L'ART MADE IN USA DANS LES ANNEES 50

Il s'agit d'interroger la construction du mythe américain dans l'aventure de la modernité et de discuter du cas de « New York capitale mondiale de l'art ». Si la Seconde Guerre mondiale a ébranlé le monde, les États-Unis, pour avoir eu leur territoire sensiblement épargné et symboliquement inviolé, n'ont pas ajouté le prix des ruines au poids de l'affliction. Aussi, cette préservation topographique suscite-t-elle un optimisme foncier. Les États-Unis, se soustrayant à la tutelle européenne, peuvent rivaliser, jusqu'à détrôner l'Ancien Monde.

— L'ÉCOLE DE NEW YORK, L'EXPRESSIONNISME ABSTRAIT : LE DISCOURS DE LA SUPRÉMATIE

L'historienne Béatrice Joyeux-Prunel analyse la mise en place des discours idéologiques au temps de la guerre froide imposant un modèle spatio-temporel géocentré. Il convient de réviser, nuancer et revisiter l'hégémonie transatlantique.

1. la constitution d'un récit nationaliste

Au lendemain de la guerre, **New York** deviendrait la nouvelle capitale culturelle de l'empire libéral, rassemblerait la scène internationale de l'avant-garde. **New York**, puissance économique, industrielle, militaire et diplomatique, serait devenu le nouveau cœur du marché international de l'art, exportant ses artistes dans le monde entier. **Paris**, par contraste, aurait laissé **New York** lui « voler » la primauté de l'avant-garde. La date conclusive de ce récit est toujours **1964**, par l'attribution symbolique du **Grand Prix de peinture de la Biennale de Venise** au peintre américain **Robert Rauschenberg**. **L'Europe** fut mais les **États-Unis** seront.

— la lecture essentialiste

Une lecture essentialiste répandue fait de la centralité new-yorkaise le résultat d'une force intrinsèque à l'avant-garde américaine après **1945**, qu'aurait perdue l'avant-garde parisienne avec la défaite morale de **1940**.

— la lecture révisionniste

Une lecture relie plutôt cette victoire à une diplomatie agressive, soutenue par les élites administratives et muséales des **États-Unis** en pleine guerre froide. L'expressionnisme est soutenu par le gouvernement américain pendant la guerre comme modèle d'une idéologie extensible à tout l'**Occident**, contre le réalisme communiste et les valeurs qui lui sont rattachées.

— la lecture matérielle

Une lecture matérielle et transnationale montre qu'en fait la modernité de l'expressionnisme abstrait américain ne perce pas en **Europe** avant la fin des années 1950.



1.



2.



3.



4.

2. l'expressionnisme abstrait, première avant-garde américaine

L'expressionnisme abstrait est un terme forgé par le critique d'art **Robert Coates** dans le *New Yorker* en **1945**. Ce mouvement qui apparaît dans les années **40** à **New York**, est le premier mouvement d'avant-garde sur le sol américain. Ce sont des préoccupations communes qui président au regroupement d'une quinzaine d'artistes. D'avantage une attitude qu'un style, l'expressionnisme abstrait se caractérise par :

- _ une intensification de l'expression personnelle, de la charge émotionnelle, la peinture est *découverte de soi* pour **Pollock**
- _ l'interaction entre l'artiste, son matériau et la surface plane de son support
- _ un esprit qui s'apparente étroitement à l'existentialisme

En **1951**, l'exposition *The 9th Street Show* est organisée pour montrer la vitalité de la scène new-yorkaise, présentant **70** artistes et affirmer la certitude de détenir désormais une école nationale, l'**École de New York**, suffisamment forte pour s'imposer à l'étranger. Après **1948**, on distingue deux tendances au sein de l'expressionnisme abstrait.

- _ l'*action painting* et la suprématie de la gestualité

Peindre est un événement subjectif, le faire vaut plus que son résultat formel pour le critique d'art **Harold Rosenberg** qui invente le terme d'*Action painting*. La toile pour le critique devient une « *arène où agir* », « *où seule importe la révélation contenue dans l'acte* ». Avec **Franz Kline**, **Jackson Pollock**, **Willem De Kooning**, le geste est premier, héritier de l'*automatisme psychique* du surréalisme. Les caractéristiques sont :

- _ une spontanéité créatrice
- _ une valeur de performance de l'activité : rapidité d'exécution, exploit physique, peinture dansée ...
- _ une nouvelle approche des matériaux et des techniques : toile travaillée à plat sur le sol, grand format, *drippings*, giclées
- _ une nouvelle conception de l'espace : sans profondeur, frontal, sans hiérarchisation sur toute la surface du tableau, qui semble se prolonger au-delà de ses bords et repousser les limites de la toile (composition en *all over*)

Willem De Kooning, *Woman II*, 1952, huile sur toile, 150 x 110 cm, New York, MoMA (1)

Willem De Kooning s'est fait connaître à **New York** par ses abstractions en noir et blanc, exposées en **1948** et représentant au plus près ce qu'on pouvait mettre derrière le terme « expressionnisme abstrait ». Il surprend le monde de l'art américain en présentant une série de *Woman*, Vénus monstrueuses et féroces, une iconographie qui lui permet de rentrer en compétition avec la grande tradition de la peinture occidentale, notamment avec **Matisse** et **Picasso**.

Franz Kline, *White Forms*, 1955, huile sur toile, 188 x 127 cm, New York, MoMA (2) ; *Painting number two*, 1954, 204 x 279 cm, New York, MoMA (3)

Franz Kline abandonne la figuration en **1950**. Ses dessins tracés au pinceau sur du papier journal s'agrandissent au format de la toile. Exécutés avec de la peinture industrielle qui sèche vite, ses coups de pinceau inscrivent les trajectoires du geste à l'intérieur du tableau. **Franz Kline** s'intéresse alors aux rapports entre les noirs et les blancs. On a souvent comparé les peintures en noir et blanc à la calligraphie japonaise. **Franz Kline** s'en défendait.

Robert Motherwell, *Élégie à la République espagnole, N°57*, 1957-1961, huile sur toile, 213 x 277 cm, San Francisco, SFMOMA (4)

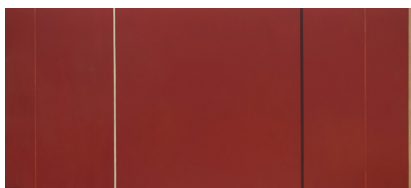
Pour **Robert Motherwell**, une peinture abstraite peut avoir un sujet, soit la peinture elle-même : « *il est parfaitement possible de voir dans mon œuvre, disons des fenêtres, ou une vague déferlant dans la mer, ou un ours en peluche, si vous voulez, ou le ciel ; mais ce n'est pas le sujet* » réel ». Le sujet « réel » est un postulant selon lequel la peinture, c'est la pression d'un pinceau trempé dans un liquide coloré sur une surface plane, c'est déterminer le degré souhaité



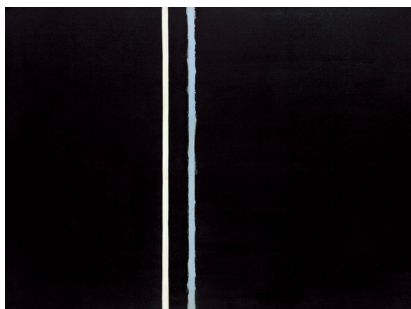
5.



6.



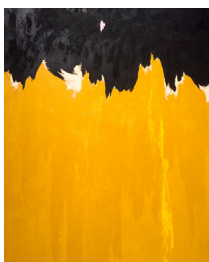
7.



8.



9.



10.

de recul dans l'espace, c'est choisir jusqu'à quel point on peut condenser et tasser, ou voir large et amplifier, ou si l'on souhaite irradier une certaine tendresse de sentiment ou faire un geste agressif, ou tout autre chose. »

La place occupée par **Robert Motherwell** dans l'histoire de l'art américain n'est pas due seulement à son œuvre mais aussi à ses écrits, en tant que porte-parole du groupe d'artistes de **New York**. Cet artiste utilise la même technique que **Jackson Pollock** en peignant la toile à même le sol, car pour lui, il est plus facile de tourner autour de la toile, le champ de vision est plus large et la peinture ne coule pas. Mais il termine son tableau debout. On peut parler de lyrisme dans sa peinture. **Robert Motherwell** utilise le noir et le blanc, car ces couleurs ont une symbolique forte : « le noir représente la mort, l'angoisse, le blanc représente la vie, l'éclat. »

Jackson Pollock, One : Number 31, 1950, huile sur toile, 270 x 531 cm, New York, MoMA (5) ; Autumn Rythm, 1950, 260 x 520 cm, New York, The Met (6°

Jackson Pollock devient pour toute une génération d'artistes américains à partir des années 50 le modèle à imiter, récapitulant et relançant l'histoire de l'art selon les historiens américains de l'époque. Ici, le rapport avec la toile est brutal : éclaboussée de noir sur fond blanc, elle est recouverte d'un fouillis de filaments colorés. Le résultat semble aléatoire, mais ce jeu d'entrelacs est dirigé par un geste précis qui engendre une écriture rapide et rythmée. Ayant posé la toile au sol, le peintre marche dessus, circule autour, et muni de pots percés et de divers objets, y dépose ou y projette vigoureusement des gouttes et des coulures de peinture. L'artiste entend laisser l'empreinte de son geste : sa composition devient progressivement homogène et fixe de façon abstraite l'ensemble du processus créatif.

— la *color field* et la vibration chromatique

La seconde tendance *color field* introduit un espace bidimensionnel nouveau par l'exaltation et l'autonomie de la couleur. L'immensité des plages colorées, qui enveloppent le spectateur, est destinée à favoriser une méditation d'ordre transcendantal. Tous ces artistes sont animés de préoccupations politiques et métaphysiques et partagent de profondes motivations spirituelles.

Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-1951, 242 x 541 cm, New York, MoMA (7) ; The Promise, 1949, 130 x 173 cm, New York, Whitney Museum (8)

L'artiste travaille sur des toiles de grand format où il accorde une valeur prééminente à la couleur pure, qui semble s'étendre hors des limites du cadre ; la touche neutre évacue toute émotion tactile, les bandes verticales sont de largeurs variables et de couleurs différentes. Ce tableau porte une ambition immense que son titre éclaire. Le visiteur doit accepter de ne pas seulement le regarder avec les yeux, mais d'en faire une expérience.

Mark Rothko, N°19, Slate Blue and Brown on Plum, 1958, 241 x 229 cm, New York, MoMA (9)

Rothko atteint sa maturité artistique dans les années 50 et explore le potentiel expressif des aplats rectangulaires aux limites imprécises, superposés sur un fond. Déclarant ne pas être un coloriste, **Rothko** explique que son projet de peindre à la fois le fini et l'infini, est celui d'une recherche abstraite du clair-obscur, une peinture plane avec ombre et lumière.

Clyfford Still, PH-950, 1950, huile sur toile, 233 x 177cm, Denver, Clyfford Still Musuem (10)

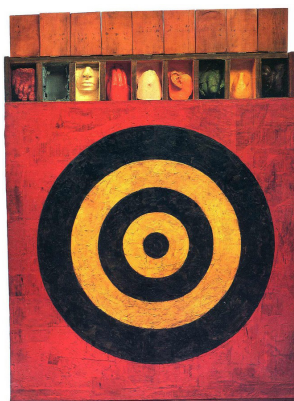
Clyfford Still est parvenu à un équilibre entre les deux tendances de l'expressionnisme abstrait. Il travaille le grand format et couvre ses toiles de couleurs appliquées à la spatule. L'absence de figures laisse place à de grandes zones chromatiques qui donnent une impression de surface ininterrompue. L'artiste travaille avec la capacité expressive des couleurs, avec leur aspect lumineux et brillant ou alors éteint et sombre. **Clyfford Still** voulait que son travail suscite chez le spectateur une certaine émotion spirituelle. Il confronte les couleurs dans l'évocation d'un conflit entre le bien et le mal, la vie et la mort. Certains critiques ont rapproché ses peintures du panorama des vastes plaines américaines.



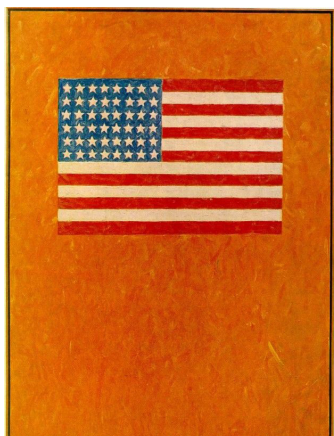
12.



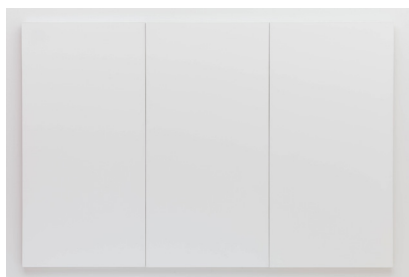
13.



14.



15.



16.

3. dépasser les procédés et techniques de l'expressionnisme abstrait

_ refuser le rôle démiurgique accordé à l'artiste

Ellsworth Kelly, *Colors for a large Wall*, 1951, huile toile, 62 panneaux, 240 x 240 cm, New York, MoMA (12)

Afin de différer la décision première qui fonde une œuvre, l'artiste s'en remet à l'aléa, à des ordres préexistants. **Ellsworth Kelly** redécouvre le principe du hasard, des procédures tendant à déléguer une part des décisions qui règlent l'agencement formel d'un tableau à ce que les Anglo-Saxons nomment *chance*. **Kelly** utilise les chutes d'une série récente de huit collages, ces papiers colorés lui permettant de capturer la qualité de lumière sur la **Seine**, qu'il voit des fenêtres de son logement.

_ poser la question des limites des zones internes du tableau

Ellsworth Kelly, *Atlantic*, 1956, huile sur toile, deux panneaux joints, 205 x 292 cm, New York, Whitney Museum (13)

Cette toile est emblématique des nouvelles recherches de Kelly et du mouvement Hard-edge ou peinture aux contours nets. Ellsworth Kelly élimine la touche, la marque de l'artiste.

_ dépasser les clivages et concilier abstraction et figuration

En **1955**, le critique anglais **Lawrence Alloway** introduit le terme Pop Art pour qualifier des productions incluant des images issues de la culture de masse (publicité, presse, bande dessinée, télévision). En **1964**, la participation américaine à la **Biennale de Venise** consacre le Pop Art. Cette date symbolique marque la fin de l'abstraction comme mouvement d'avant-garde. Le Pop Art, dans les années **60** autour d'**Andy Warhol**, **Roy Lichtenstein** ou **Jasper Johns**, désigne une tendance née d'initiatives individuelles ; s'il n'est pas un mouvement structuré au sens d'un groupe qui organise des manifestations collectives, il a néanmoins une cohérence. Il se caractérise par un intérêt pour les objets ordinaires, l'ironie, ainsi que par la confiance en la puissance des images. Contre l'expressivité vibrante d'un **Rothko**, d'un **Motherwell**, le Pop Art revendique en fait une peinture sans profondeur, mécanique, superficielle, jugée plus apte que les émois de la subjectivité romantique à dire le trouble de l'immédiat après-guerre.

Jasper Johns, *Target with two Faces*, 1955, huile sur toile et cire, 85 x 66 cm, New York, MoMA (14)

Ses premières peintures exécutées à la cire, matière épaisse et translucide, présentant des drapeaux, des cibles et des nombres, sont dévoilées au public à l'occasion de sa première exposition personnelle à la galerie **Leo Castelli** à **New York** en **1958**. Le choix des objets, bidimensionnels et familiers, ainsi que la dissociation opérée entre peinture et expression personnelle annoncent l'avènement du **Pop Art**. En utilisant une imagerie issue de lieux communs, des choses que l'esprit connaît déjà, il s'interroge sur la fonction propre de la peinture.

Jasper Johns, *Flag on orange Field*, 1957, huile sur toile, 167 x 124 cm, Cologne, Museum Ludwig (15)

Quand **Johns** peint, sur une couche de papier journal, avec un mélange de peinture à l'huile et d'encaustique, un drapeau américain, il ne décide en rien ni du nombre ni de l'organisation des couleurs ou des formes. Le drapeau, tout en restant parfaitement reconnaissable et en conservant son pouvoir de signe, se transforme en objet de peinture autonome, en machine à étaler la peinture. « *Le fait de reprendre la configuration du drapeau américain m'a déchargé d'un grand poids. Je n'avais plus à composer.* ».

_ revenir au réel et intégrer les objets du quotidien

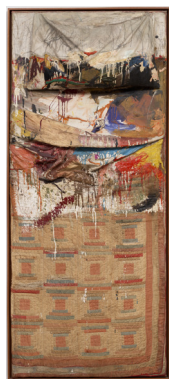
L'art de **Rauschenberg** puise sa source dans l'**Amérique** de l'époque, et c'est à l'expressionnisme abstrait et à ses visées d'absolu que l'artiste réagit en intégrant l'image tirée de magazines dans ses œuvres ainsi que des matériaux non artistiques : « *Je désire intégrer à ma toile n'importe quel objet de la vie.* ».

Robert Rauschenberg, *White painting*, 1951, huile sur toile, 182 x 274, San Francisco, SFMOMA (16)

Robert Rauschenberg commence sa carrière au début des années 50 par des peintures monochromes blanches, noires, or et rouges, avec du papier journal marouflé et peint produisant des effets de différentes textures. Il veut déjà abolir en art le principe sacro-saint de l'expression de soi. Ces surfaces, et en particulier les *White paintings*, se veulent des miroirs, des



17.



18.



19.



20.



21.



22.

surfaces neutres prêtes à accueillir le reflet du monde. **Rauschenberg** prône un réductionnisme aussi total que possible. Il met aussi entre parenthèses les critères de goût dans le choix des couleurs : « *je ne pouvais me décider à employer une couleur plutôt qu'une autre étant donné que les questions de goût étaient totalement indifférentes* ». Le principe d'indifférenciation propre au monochrome permet ce paradoxe de l'énonciation d'un je vidé au maximum de toute connotation subjective, un je dépourvu d'affects.

Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning drawing*, 1953, papier et fusain, 64 x 55 cm, San Francisco, SFMOMA (17)

Robert Rauschenberg attaque à la gomme un authentique dessin de **Willem de Kooning**, un geste interprété comme une façon de se débarrasser de l'expressionnisme abstrait, mais pour l'artiste représente une expression de son amour et admiration pour son confrère.

Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, combine painting, huile et crayon sur un oreiller, une couette, support en bois, 191 x 80 x 20 cm? New York, MoMA (18)

Robert Rauschenberg, *Winter Pool*, 1959, combine painting, huile, papier, métal, tissu, bois, papier, ruban adhésif, papier imprimé, échelle, 227 x 148 cm, New York, Metropolitan museum (19)

Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1959, combine painting, huile, papier imprimé, reproductions imprimées, métal, bois, talon en caoutchouc et balle de tennis sur toile, avec huile sur chèvre angora et pneu sur socle en bois monté sur quatre roulettes, 106,6 x 160,6 x 163,8 cm, New York, MoMA (20)

Les *combines* sont des œuvres hybrides, qui associent la pratique de la peinture du collage et de l'assemblage d'éléments les plus divers prélevés au réel du quotidien. Ni peinture ni sculpture mais les deux à la fois. Les tableaux de **Rauschenberg**, de style post dadaïste, mêlent peinture et objets, et incorporent toutes sortes d'ustensibles, boîtes de conserve, produits alimentaires, chiffons, drapeaux, matelas. Ces *combines* s'inscrivent dans le sillage de l'invention du collage par **Braque** et **Picasso**, ainsi que dans celui de l'assemblage dadaïste.

LE BUILDING, VITRINE DE L'INNOVATION

L'architecture comme célébration de la puissance

1. repousser les limites de l'acier, du verre et du béton : Mies Van der Rohe comme apôtre

Aux **États-Unis**, les années 1950 sont une période de prospérité sans précédent et d'optimisme, au cours de laquelle l'esprit de découverte scientifique et technologique favorise la sophistication croissante dans la construction, l'équipement et la finition des bâtiments. Ainsi, l'industrialisation de produits d'aluminium comme matériaux de construction a finalement permis le développement de nouvelles techniques de construction. Parallèlement, l'évolution technologique des produits verriers permet la création de baies de verre beaucoup plus grandes, plus solides et plus performantes. Les murs-rideaux, tels qu'on les connaît aujourd'hui, voient graduellement le jour.

Mies Van der Rohe, 860-880, Lake Shore Drive, 1949-1951, Chicago

Depuis 1948, l'architecte s'exerce sur des tours à **Chicago**. Il conçoit les tours jumelles de **Lake Shore Drive**, entre 1949 et 1964, pour mettre au point un « *type architectural simplifié, pur, propre, généralisable, raisonnable, abstrait* ». Les formes sont à la fois radicales et évidentes, dépouillées et dans un refus absolu de l'ornement, de toute forme gratuite qui ne serait pas justifiée par la structure.

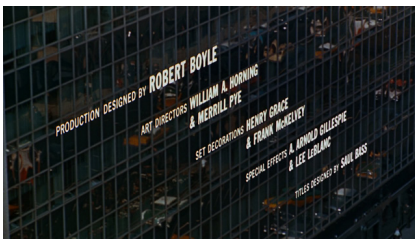
Mies Van der Rohe, Philip Johnson, Seagram Building, 375 Park Avenue, 1954-1958, New York (22)

Entre la 52^e et la 53^e rue, le **Seagram Building** se dresse en bordure de **Park Avenue** à **New York**, immeuble pour une multinationale canadienne, productrice de spiritueux. **Van der Rohe** dessine un bloc rectangulaire de 160 mètres de haut aux angles nets. La rencontre avec la grande industrie permet à l'architecte allemand, ancien directeur du **Bauhaus**, **Mies Van der Rohe**, installé sur le sol américain depuis 1938, d'appliquer sa pensée énoncée dès 1924, « *l'architecture est la volonté de l'époque traduite dans*

l'espace ». Il s'empare ainsi des matériaux de son époque, le béton, l'acier et le verre, matériaux de l'industrie, pour produire l'essence de l'architecture du capitalisme, celle des gratte-ciel d'habitation ou de bureaux. Sur la structure métallique dont les profilés restent visibles, il accroche des panneaux de verre fumés couleur bronze, tous de même taille. En ne construisant que sur 40 % de l'espace disponible, **Mies Van der Rohe** s'affranchit de la forme en gradins si caractéristique de New York parce qu'imposée par ses règlements d'urbanisme. Mieux, le succès du parvis créé par ce « vide » ouvre une réflexion sur le traitement de l'espace public. « *La tour n'est plus une forme isolée, mais converse avec son environnement urbain* ».

2. l'identité visuelle de l'entreprise et le design total

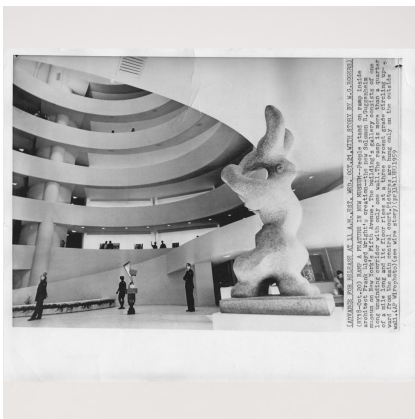
L'architecture avec ossatures d'acier et peaux de verre permet de libérer l'espace et laisse la possibilité de le moduler, d'en faire mouvoir les usages, de s'y déplacer sans contrainte : **Mies Van der Rohe** invente une architecture du vide, de la liberté et du mouvement. Se pose alors la question de l'aménagement intérieur des bureaux est aussi révolutionnaire. **Florence Knoll**, à la tête de l'entreprise de design **Knoll**, édite la chaise *Barcelona* et l'impose dans l'univers de l'entreprise. La jeune femme d'affaires invente un service clés en main appelé *Knoll Planning Unit*, qui est la première agence d'aménagement de bureaux. Intégrant les meubles et objets de décoration ainsi que l'optimisation des espaces, mais aussi la couleur et le choix des tissus et papiers peints, **Florence Knoll** innove pour des espaces de travail qui se veulent harmonieux, modernes.



23.



24.



25.

contrepoint : Alfred Hitchcock, *North by northwest*, 1959, générique de Saul Bass, musique de Bernard Herrmann (23)

La grille du générique réalisé par **Saul Bass** reprend le principe modulaire et répétitifs des façades de building de style international. Il joue habilement entre le générique et la fiction : cinquante secondes de plan fixe sur la même façade où se reflète la circulation automobile, tandis que le reste du générique vient s'inscrire à son tour sur l'écran, selon les mêmes obliques que pour les premiers plans sur fond vert. Alors seulement commence le générique décrit par le scénario. Le **Mark Rothko** a caméra abandonne sa position élevée, pour descendre au niveau des humains, montrer les foules. Un dernier titre encore, juste avant que les portes du véhicule se ferment devant le nez du metteur en scène : « *directed by Alfred hitchcock* », puis la caméra s'installe dans le hall de l'immeuble et l'ascenseur arrive. L'action peut commencer.

2. le musée Guggenheim par Wright : l'architecture devient plastique Frank Lloyd Wright, musée Salomon R. Guggenheim, New York, 1943-1959 (24 et 25)

L'esthétique de **Wright**, grand représentant américain de l'architecture organique, est une critique radicale de l'esthétique de **Mies**, du recours à des volumes géométriques simples, de la répétition. Le musée Guggenheim est une démonstration totale de l'architecture organique, réalisant la fusion, de la forme, de la structure et de l'espace.

Le musée est agencé autour d'une rampe en spirale qui s'élève dans le volume central en s'évasant vers le haut. On entre dans un étonnant volume à l'éclairage zénithal. La spirale, métaphore visuelle de la croissance et de l'évolution au sein de la nature, idée de base de plusieurs projets. À l'extérieur, les volumes ont des courbes douces, l'ensemble offre un contraste complet avec la trame orthogonale de la ville. Avec ce musée, **Wright** veut conveoir une œuvre d'art totale en harmonie avec la peinture et la sculpture non objective. Pour **Wright**, *ici, dans le calme harmonieux et fluide créé par l'intérieur de ce bâtiment, la nouvelle peinture sera vue pour elle-même dans des conditions favorables.*

— DE LA CRITIQUE À LA SUBVERSION

1. la crise du système hollywoodien dans les années 50

Comment se manifeste la crise des studios ?

a. un système en crise

George Cukor, *Une étoile est née*, 1954, avec Judy Garland (26)

Dans cette « tragédie » musicale, **George Cukor**, pur produit du système, dénonce les illusions et artifices du star system. Avec *Sunset Boulevard* de **Billy Wilder** en 1950, *Les Ensorcelés* de **Vincente Minelli** en 1952, le film dans le film devient un genre à part entière et offre une réflexion désenchantée sur l'industrie du cinéma.

Dans ces années, la crise s'installe à **Hollywood**. La chasse aux sorcières (réalisateurs, acteurs, scénaristes mis sur liste noire), l'autonomie des acteurs et actrices par rapport aux grands studios, mais aussi un contexte international troublé, le début du conflit en **Corée**, et l'apparition de la télévision - en 1955, 65% des foyers possèdent un poste de télévision - sont autant d'éléments qui vont venir porter un coup à l'industrie cinématographique. La part des recettes du box-office cinématographique baisse ainsi régulièrement par rapport à l'ensemble des recettes liées aux loisirs, passant de 12,3 % en 1950 à 5,2 % en 1960. D'environ 350 films produits par an, début des années 1950, on passe à la fin de cette même décennie à environ 200. Les studios commencent à réagir afin de retrouver leur public, en développant les *drive-in*, en introduisant l'usage de nouvelles techniques cinématographiques permettant d'obtenir une qualité d'image et de son que ne pouvait offrir le petit écran. C'est ainsi, par exemple, que le Cinérama, le CinémaScope, et le cinéma en trois dimensions font leur apparition, mais toutes ces tentatives lassent vite les spectateurs. Ces années sont celles de tournage de films à grand spectacle comme *Ben Hur* de **William Wyler** en 1960 ou *La Terre des Pharaons* d'**Howard Hawks** en 1955 dans des pays où le coût financier est moindre, à **Cinécitta** en **Italie** par exemple.

b. la conquête de nouveaux publics et l'émergence de la youth culture

Elia Kazan, *Sur les quais*, 1954, avec Marlon Brando

Elia Kazan, *Un tramway nommé désir*, 1952, avec Marlon Brando (27)

Nicholas Ray, *La fureur de vivre*, 1955, avec James Dean (28)

Ce sont désormais les jeunes — les *teenagers*, nouvelle catégorisation entre l'enfance et l'âge adulte, qui fait son apparition sociale après la Deuxième Guerre mondiale — qui vont le plus souvent au cinéma, et qui peu à peu constituent l'essentiel de son public. Les années cinquante voient donc l'émergence de la *youth culture*. Tout comme ils apprécient ce nouveau genre musical appelé Rock'n'Roll, pour lequel ils dépensent beaucoup en achat de disques, les adolescents commencent aussi à assurer le succès important de « films pour jeunes » comme *La fureur de vivre* (**Nicholas Ray, 1955**) tout en plébiscitant de jeunes acteurs (**Marlon Brando** ou **James Dean**, par exemple) en qui ils se reconnaissent. Cette nouvelle génération d'acteurs est passé par l'*actor studio* qui privilégie un jeu expressif. C'est par le cinéma que le pays va répandre le modèle culturel de l'*american way of life*. L'univers du vêtement n'échappe pas à cette mutation. Cette nouvelle génération veut ressembler aux stars du cinéma. Généralisation du jean et du T-Shirt, les jeunes ne s'habillent plus comme leur parents. Esprit de décontraction, esprit de provocation, **Hollywood** devient le centre d'influence des modes vestimentaires et des attitudes.

c. à la recherche de virtuosité

Orson Welles, *La soif du Mal*, 1958 (29)

Paradoxalement, dans ce contexte de crise, les cinéastes redoublent de virtuosité et d'inventivité. Le plan séquence d'ouverture de la *Soif du Mal* résume toutes les ambitions d'un cinéaste incompris par le système. L'accord est de courte durée avec **Universal**, qui, dans le dos de **Welles**, saisit le film à la fin du tournage, le monte en y rajoutant quelques scènes non prévues avant de le sortir en salle. Cet ultime incident vient définitivement brouiller le génie avec **Hollywood**.



26.



27.



28.



29.



30.



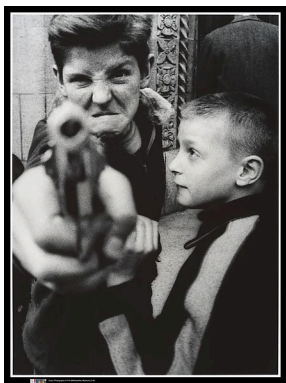
31.



32.



33.



34.

2. le rêve américain remis en question par le photoreportage

Quelles sont les images alternatives produites dans les années 50 ?

Après la guerre, la photographie américaine est marquée par la désillusion et par une recherche poétique - au-delà de l'insignifiance du sujet et du hasard du déclenchement - qui remplace le formalisme. C'est dans la rue que les nouveaux photographes rencontrent l'Amérique dont ils veulent fixer les indices mouvants, ils fondent la *street photography*.

a. un autre visage de l'Amérique

Robert Frank, *Les Américains*, 1955-1956

Robert Frank, *Trolley, New Orléans*, 16 x 24 cm, Paris, collection Maison européenne de la photographie (30)

Robert Frank, *Diner*, 16 x 24 cm, Paris, collection Maison européenne de la photographie (31)

Grâce à une bourse décernée par la **Guggenheim Foundation**, **Robert Frank**, jeune photographe **suisse**, prend la **Route 66** et, avec son **Leica 35 mm**, répond au projet d'«*d'étude visuelle d'une civilisation*» qui aboutit à l'édition de son premier livre, *Les Américains*, **84** clichés publiés sur **28000** clichés, avec une préface de **Jack Kerouac**. Il en ressort un portrait à la fois poétique et politique des **États-Unis**. **Robert Frank** porte un regard perspicace et décalé sur la société américaine, regard permis par son statut d'étranger. Les sujets, situations, événements photographiés deviennent des métaphores d'une société artificielle gagnée par la fièvre de la consommation. La détresse et les inégalités cruelles du «*rêve américain*», sont à rebours de l'imagerie que l'Amérique montre généralement d'elle-même à cette époque : des bords de routes tristes, dans les excroissances urbaines ou les vides d'un territoire démesuré. Le ton et le style sont personnels, très directs, comparables à celle des écrivains de la **Beat Generation** - qu'il ne connaît pas encore mais qui deviendront bientôt ses amis -, et évoque également les procédés d'improvisation du jazz. Les contrastes insistent sur les expressions des visages, les attitudes. Il joue avec les caprices du cadrage, le flou des contours qui sont autant d'entorses formelles à l'esthétisme de la belle image, la composition est parfois décentrée, comme si, en allant très vite, le motif était seulement balayé du regard.

b. un regard critique sur New York

William Klein, *Life Is Good and Good For You in New York*, 1956 (32)

William Klein, *New York n°3, Macy's, Department Store*, 1954, 30 x 40 cm (33°)

William Klein, *Gun I*, 1954, 45 x 32 cm, New York, Metropolitan Museum (34)

Américain résidant en **France**, **William Klein** a réalisé un photoreportage sur sa ville de naissance **New-York** en **1954**. En **1956**, les éditions du **Seuil** publie *Life is good and good for you in New York*. Il cadre, coupe, se rapproche et saisit la ville d'une manière très personnelle. Ces photoreportages sont l'expression d'une manière de percevoir le monde, sans volonté documentaire : il rejette les préceptes de la netteté de la mise au point, d'équilibre des contrastes et de perfection de l'image. Les visages des personnes proches de l'objectif masquant ceux des gens, le cadrage très serré occulte des pans entiers des scènes et plongent le spectateur au cœur de la foule. Le montage accentue la violence des images, pas de contre-plongée sur les gratte-ciels monumentaux, de photos habilement composées montrant la vie à **New York**, la caméra est braquée sur la population débordante d'énergies, pauvre, vulgaire, agressive, inquiétante. Son livre est emblématique de la distance créée par l'éloignement et du regard nouveau que peuvent porter sur leur pays certains expatriés.

3. Beat Generation et contre culture

Quels sont les discours alternatifs des années 50 ?

L'expression *Beat Generation* décrit à la fois un mouvement littéraire et une rébellion sociale américaine, nés dans les années 50, après la guerre et la bombe atomique. **Jack Kerouac** qui a initié le terme se réfère au rythme de jazz et à la notion religieuse de béatitude. La *Beat génération* est née de l'amitié de 4 hommes, **Jack Kerouac**, **Allen Ginsberg**, **Neal Cassady** et **William Burroughs**. En **1957**, *Sur la route* de **Jack Kerouac** devient le symbole de la liberté, de la contestation des valeurs bourgeoises et de la révolte face

à la cupidité du monde. Les beats inventent un mode de travail reposant sur l'assemblage, le recyclage et qui, en se plaçant sous la devise du *do it yourself*, se situe à contre-courant de l'esthétique dominante de ces années-là. Les liens et les collaborations entre artistes, poètes et musiciens noués en **Californie** deviennent un emblème de la culture alternative des décennies 1950-1960.

Sitographie

- _ le dossier pédagogique sur Rauschenberg du MNAM : <https://www.centre-pompidou.fr/cpv/ressource/co4kdyj/r6R8kq>
- _ le dossier sur la Beat Generation du MNAM : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c58Xyrx/r95XLR6>
- _ sur encyclopaedia universalis le déclin du studio system : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hollywood/4-le-declin-du-studio-system/>
- _ le dossier enseignant du Jeu de Paume sur le photographe RObert Frank : <http://www.jeudepaume.org/index2014.php?page=article&idArt=813>
- _ la fiche enseignant sur La Mort aux trousses d'Hitchcock : <http://www.transmettrelecinema.com/film/mort-aux-trousses-la/>
- _ une fiche sur Pollock sur panorama de l'art : <https://www.panoramadelart.com/pollock-peinture-argent-sur-noir-blanc-jaune-et-rouge>