

Introduction

« Nous nous engageons à présent dans un activisme sans nom, n'illustrant ni des mythes usés ni des alibis contemporains. Nous devons accepter la responsabilité totale de ce que nous réalisons. »

C. Still 1952

« Voyager dans la nuit, on ne sait où, à bord d'un vaisseau inconnu, une lutte absolue avec les éléments du réel. »

R. Motherwell

« Il n'y a pas de déclaration plus juste, et de plus court chemin vers la richesse, la nudité et la pauvreté de l'homme, que la peinture qu'il fait. Rien ne peut être caché sur sa surface ; que ce soient les moins privés comme les plus personnels des mondes. »

J. Brooks 1956

« L'art ne semble jamais me rendre paisible ou pur ... je ne pense pas ... à l'art comme une situation confortable. »

W. de Kooning 1951

Le besoin d'une expérience sensible est intense, immodéré, direct, subtil, unifié, enthousiasmant, éclatant, rythmé.

R Motherwell 1951

« Le sujet est crucial, et seul ce souci du sujet est crucial, ce qui est tragique et éternel. »

M. Rothko

« Pour moi, ce qui arrive sur la toile est imprévisible et surprenant...Lorsque je travaille ou lorsque la toile est terminée, le sujet se révèle lui-même. »

W. Baziotes 1952

« Habituellement, je travaille sur une oeuvre pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'arrive le moment où l'air de l'arbitraire disparaît et que la peinture tombe dans des positions qui semblent destinées...Peindre, c'est être possédé plus qu'imaginer. »

Philip Guston 1956

« La fonction de l'artiste est de rendre actuel le spirituel afin que ce soit là qu'il soit possédé. »

R. Motherwell

Des dix sept artistes de cette exposition, pas un ne parle pour les autres, pas plus qu'il ne peint pour les autres. En principe, leur individualisme est aussi inflexible que celui de la religion de Kierkegaard, qu'ils honorent. Pour eux, au contraire de John Donne, chaque homme est une île.

Bien que les mots d'un peintre, à propos de son art, ne soient pas tout le temps à prendre au pied de la lettre, les citations

précédant cette préface – tout comme les déclarations imprimées plus loin – suggèrent que ces artistes partagent certaines solides convictions. Beaucoup sentent que leur peinture est un effort acharné, difficile et même désespéré pour découvrir le « moi » ou la « réalité », un effort dans lequel toute la personnalité doit être engagée avec insouciance, « je peins donc je suis ». Confronté à la toile blanche, ils tentent « de saisir l'être

authentique par l'action, la décision, un acte de foi » pour utiliser la phrase existentialiste de Karl Jaspers.

En effet on entend souvent des échos existentialistes dans leurs mots, mais leurs « anxiété », leur « engagement », leur « redoutable liberté » concerne d'abord leur travail. Ils rejettent de façon défiante les valeurs conventionnelles de la société qui les entoure, ne sont pas politiquement engagés¹, bien que leurs peintures furent louées ou condamnées comme étant des manifestations symboliques de liberté, dans un monde où cette « liberté » implique une attitude politique.

Au cours de ces dernières années, certains artistes ont été marqués par la philosophie zen japonaise avec son humour transcendantal et son exploration du Moi au travers de l'intuition. Pourtant, bien que l'existentialisme et le Zen aient procuré aux artistes quelques encouragements et approbations, leur art lui-même n'a été affecté que sporadiquement par ces philosophies (par opposition avec celui du peintre plus ancien Mark Tobey, dont la peinture abstraite a été profondément et directement influencée par le Tao et le Zen).

Le surréalisme, à la fois philosophiquement et techniquement, a eu un effet plus direct sur la peinture du groupe. Particulièrement au tout début du mouvement, durant la guerre, nombreux furent les peintres influencés par le programme d'André Breton, « de pur automatisme psychique... en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, et en dehors de toutes préoccupations esthétiques et morales ». L'automatisme était, et est toujours largement utilisé comme une technique mais rarement sans un certain contrôle ou sans une certaine correction par la suite. Et depuis, la première dépendance de Breton envers les concepts freudiens et marxistes semblait moins importante que

l'attachement de Jung au mythe et au symbole archaïque.

Les artistes de l'exposition représentent le noyau central aussi bien que le talent marginal majeur du mouvement, aujourd'hui généralement appelé Expressionnisme Abstrait, ou plus rarement 'Action Painting'. Les deux termes ont été envisagés comme titres pour cette exposition.

L'expressionnisme abstrait, une expression utilisée de façon éphémère à Berlin en 1919, fut réinventé (par l'écrivain) en 1929 pour désigner les premières abstractions de Kandinsky qui, d'une certaine manière, anticipa le mouvement américain, auquel le terme fut appliqué pour la première fois en 1946. Toutefois, à un homme près, les peintres de cette exposition nient que leurs oeuvres soient « abstraites », du moins au sens pur et programmatique du terme et rejettent, à juste titre, toutes associations significatives avec les expressionnistes allemands, un mouvement récemment très exposé aux Etats-Unis.



Action Painting, expression proposée et préférée à Expressionnisme Abstrait par le poète et critique Harold Rosenberg, dans un article important publié en 1952², semble maintenant sur-accentuer l'acte physique de peindre. Dans tous les cas, ces artistes n'aiment pas les étiquettes et fuient les termes « mouvement » et « école ». Un bref coup d'œil à l'exposition

¹ En français dans le texte.

² Harold Rosenberg, *American Action Painters*, *Art News* Vol. 51, Décembre 1952

révèle une variété frappante parmi les peintures.

Comment les toiles peuvent-elles être plus différentes dans la forme que les larges et cinglants noirs de Kline, en comparaison des voiles dissonants de Rothko, ou des *perpetuum mobile* dionysiaques de Pollock, aux lignes verticales, simples et obsessionnelles ? Qu'est-ce qui réunit ces peintures ?

Premièrement, leur taille. Peintes à bout de bras, avec de grands gestes, elles défient à la fois le peintre et le spectateur. Elles enveloppent le regard, elles paraissent immanentes. Elles sont souvent aussi grandes que des fresques, mais leur échelle autant que leur manque de profondeur illusionniste sont les seuls éléments qui les apparentent à la décoration architecturale. Leur aspect est plutôt une conséquence de l'intérêt des artistes pour le processus pictural actuel en tant que principal instrument d'expression, un intérêt qui tend aussi à éliminer la suggestion imitative des formes, textures, couleurs et espaces du monde réel, depuis que ceux-ci durent rivaliser avec la réalité première de la peinture sur toile.

Comme une conséquence plutôt que comme but, beaucoup de ces peintures semblent abstraites. Cependant, spirituellement, elles ne sont jamais formalistes ou non objectives. Tout comme il n'y a (en théorie) aucune préoccupation esthétique traditionnelle telle que les « valeurs plastiques » de composition, de qualité de la ligne, de beauté de la surface, d'harmonie de la couleur. Lorsque ces valeurs opèrent dans les peintures – et cela arrive souvent – c'est le résultat d'une lutte pour l'ordre presque aussi intuitif que le chaos initial avec lequel la peinture commence.

En dépit du haut degré d'abstraction, les peintres insistent sur le fait qu'ils sont profondément impliqués par le sujet ou le contenu. Le contenu, cependant, n'est jamais explicite ou évident, même lorsque des formes reconnaissables émergent, comme dans certaines peintures de De Kooning, Baziotes et Gottlieb. Les

associations de la conscience expliquent rarement les émotions de peur, joie, colère, violence, ou de sérénité que ces peintures transmettent ou suggèrent.

En bref, ces peintres ne font, par principe, rien délibérément dans leurs œuvres pour rendre la « communication » facile. Pourtant, en dépit de leur intransigeance, le nombre de leurs suiveurs augmente, en grande partie parce que les peintures elles-mêmes ont une esthétique sensuelle, émotionnelle et par moments, un pouvoir presque mystique qui opère et peut être irrésistible.

Le mouvement se créa à New York, durant la guerre, il y a environ quinze ans. Au début des années 40, la peinture américaine était d'une hétérogénéité déconcertante et sans courant majeur. Les « vieux maîtres » comme John Martin, Edward Hopper, Max Weber, Stuart Davis, étaient plus que leurs propres tenants. Le régionalisme arrogant du Middle West des années 30, bien que toujours bruyant, était agonisant tout comme son analogue politique, l'isolationnisme de « l'American First ». Nombre d'artistes qui, durant la période de la Grande Dépression, avaient été naïvement attirés par le communisme, ont fini par perdre leurs illusions à la fois à cause des machinations du parti et du réalisme social. Il y avait les réalistes romantiques qui regardaient avec nostalgie en arrière, vers le XIX^e siècle, « les réalistes magiques » et les peintres de la scène sociale comme l'admirable Ben Shahn. Les jeunes expressionnistes de Boston, Hyman Bloom et Jack Levine eurent un succès considérable à New York pendant qu'arrivait de la côte pacifique l'art visionnaire de Mark Tobey et Morris Graves, reflétant l'influence spirituelle et technique de l'art oriental. Il y avait aussi un vif intérêt pour les primitifs modernes, mais personne ne découvrit un *Douanier*³ Rousseau américain.

Vers la fin des années 30, artistiquement réactionnaires, le groupe des Artistes Abstraites Américains avait tenu fermement aux côtés de leurs alliés, *Abstraction-*

³ En français dans le texte

Création à Paris et *Unit One* en Angleterre. Travaillant principalement dans un style cubiste, plutôt épuré ou dans des styles non objectifs, ils ne semblèrent pas plus affectés par l'arrivée aux États-Unis de Léger, Mondrian, et de plusieurs maîtres du Bauhaus. De jeunes peintres d'un autre genre, pas encore identifiés en tant que groupe, étaient cependant fortement influencés par les réfugiés surréalistes de la guerre, notamment Max Ernst, André Masson, Marcel Duchamp (qui avait été le meneur du dadaïsme new-yorkais durant la première guerre mondiale), le poète André Breton et le jeune peintre Chilien-parisien Matta Echaurren. L'influence des anciens associés surréalistes, Picasso, Miro et Arp, qui étaient restés en Europe, fut d'une importance égale.



Peggy Guggenheim – dont la galerie « Art of this Century » ouvrit en 1942 et servit de centre principal de l'*avant-garde*⁴ dans la peinture américaine jusqu'à ce qu'elle retourne en Europe en 1947, était l'un des principaux bienfaiteurs du groupe surréaliste à New York. Elle avait brillamment ouvert la voie et les nouvelles galeries de Betty Parsons, Charles Egan et Sam Kootz reprirent alors le flambeau. « Art of This Century » consacra des expositions entières à Motherwell, Baziotes, Rothko et Still, et pas moins de quatre à Jackson Pollock. Arshile Gorky, le plus important des premiers maîtres du mouvement, était exposé dans un autre (et précédent) centre surréaliste, la galerie

Julien Levy, avec la bénédiction poétique de Breton.

Le travail de certains maîtres américains plus anciens, notamment Ryder, Marin et Dove, intéressait certains des artistes et pendant un moment, Rothko, Pollock, Gottlieb et Still furent influencés par l'imagerie symbolique de l'art primitif et spécialement des Américains de la côte Nord-Ouest. Pendant toute cette période et après, Hans Hofmann, un allemand devenu parisien, de la génération de Picasso, enseigna aux jeunes de façon stimulante et devint leur collègue *doyen*^{*}, avec cependant peu d'effets visibles sur les meneurs.

Avant 1950, la plupart des artistes de cette exposition leur avaient emboîté le pas. Et ils avaient été reconnus de façon générale bien qu'habituellement réticents, comme étant l'avant-garde fleurissante de la peinture américaine, grâce aux marchands courageux précédemment mentionnés, aux critiques enthousiastes comme Clement Greenberg, à une poignée d'éditeurs, d'enseignants, de collectionneurs, et de représentants de musées et, par dessus tout, grâce à leurs énergie, talent et courage extraordinaires.

Néanmoins, ils ne représentaient pas un groupe uniforme. Gorky avait été assez célèbre mais avait plutôt manqué d'originalité pendant quinze ans avant de se trouver vers 1943. Pollock et Baziotes, tous deux nés en 1912, travaillèrent dans l'ombre jusqu'en 1942-43, lorsqu'ils émergèrent en même temps que le jeune et lettré Motherwell. Pollock exposa ces premières grandes peintures abstraites vers 1945 et inventa sa technique de « dripping » en 1947. [Des expositions du début de 1959 confirmèrent que Pollock avait peint des toiles expressionnistes abstraites dès 1937, et que Hofmann utilisait une technique de dripping dès 1940] En 1947, Rothko et Still, travaillant une partie du temps en Californie, développèrent leurs styles caractéristiques, Gottlieb se détournait de ses formes « pictogrammes » et Stamos,

⁴ En français dans le texte

^{*} En français dans le texte

vingt ans plus jeune qu'eux, exposa pour la première fois. En 1948, de Kooning, alors âgé de quarante-quatre ans, fit publiquement son entrée dans le mouvement et devint rapidement une figure majeure ; Tomlin avait près de cinquante ans. Kline, Newman, Brooks et Guston, tous peintres matures, transformèrent aussi leur art, Guston après avoir renoncé à un succès brillant dans un style plus réaliste. Depuis 1950, cent pour cent des artistes américains se sont tournés vers « l'Expressionnisme Abstrait », certains d'entre eux comme Tworkov, en milieu de carrière, d'autres comme Hartigan et Francis, alors qu'ils étaient encore étudiants. Sam Francis est un cas particulier car il est le seul expatrié de l'exposition et le seul peintre dont la réputation fut faite sans l'avantage [*du passage par*] New York, ayant directement déménagé de San Francisco à Paris, où Still et Rothko avaient été honorés et étaient des professeurs influents. Les sculpteurs, apparentés et parfois étroitement liés au mouvement des peintres, doivent être cités, notamment Herber Ferber, David Hare, Ibram Lassaw, Seymour Lipton, Theodore Roszak et David Smith. Après plusieurs tentatives dans les premières années, la maturité du mouvement s'est épanouie vers 1948, date qui correspond à peu près au point de départ de cette exposition. Naturellement, en raison de ses prédominances, il a stimulé des résistances aux États-Unis parmi les autres artistes et le public, mais il a aussi

suscité un intérêt très répandu et même influencé la peinture de certains de ses adversaires les plus opiniâtres. D'autres résistent loyalement à ce qui est inévitablement devenu à la mode. Il y aura des réactions et des contre-révolutions, et certaines sont déjà évidentes. Heureusement, la variété dépourvue de dogme et la flexibilité inhérente au mouvement permettent les divergences, même parmi les meneurs : il y a quelques années, par exemple, Pollock et de Kooning firent tous deux un certain nombre de peintures avec des formes reconnaissables, au grand désarroi de leurs partisans qui penchaient plus pour une abstraction très stricte.

Depuis plus d'une dizaine d'années maintenant, les œuvres de certains de ces artistes sont exposés à l'étranger, d'abord en Europe puis en Amérique Latine et en Orient. Ils ont été confrontés à la controverse mais aussi à l'enthousiasme, grâce en partie aux artistes travaillant dans des directions similaires et à d'autres champions.

Écrire quelques mots d'introduction à cette exposition est un honneur pour un américain qui a observé avec une profonde excitation et avec fierté, l'évolution des artistes ici présents, leurs longs combats – avec eux-mêmes plus qu'avec le public – et leurs triomphe actuel.

Mars 1958
Alfred H. Barr Jr.

The New American Painting as shown in eight European Countries 1958 – 1959,
The Museum of Modern Art, New York, 1959
Traduction, Benoit Villain