

Les artistes américains peignent la ville

La ville est l'un des thèmes frappants de l'art américain d'aujourd'hui, avec New York comme modèle privilégié. D'autres centres urbains sont parfois utilisés – des villes comme Pittsburgh et Chicago avec leurs surprenantes silhouettes baignées de fumées ou San Francisco à cheval sur ses collines escarpées, éblouissantes aussi bien dans la lumière du soleil que dans le brouillard lumineux. Bien que ce soit une pratique commune de considérer le Middle West comme étant plus américain dans les apparences et dans l'ambiance plutôt que New York, la plupart des artistes utilisent la plus grande métropole comme étant leur symbole. En dépit, ou peut être en raison de sa plus grande hauteur et complexité, elle leur permet de représenter la multitude des autres cités des États-Unis et d'en faire le symbole cumulatif de l'Amérique urbaine.

La ville, comme source matérielle dans ce pays, ne doit pas être sous-estimée. Depuis que près de la moitié de la population vit dans les centres métropolitains et depuis que les transports et les communications sont rapides et effectifs, la connaissance de la vie de la ville s'est répandue. Le cacophonique trafic, l'architecture grimpante, les « usines-mammouths » et les vastes faubourgs sont courants, mais cela demeurerait pour les écrivains et les peintres américains la découverte d'une nouvelle romance dans ces éléments mêmes. Avant ce siècle, la plupart des américains trouvaient leurs codes esthétiques dans les standards européens. Ils ont recherché des traditions historiques – pour leur sécurité, leur paix et leur harmonie – dans les perspectives dansantes et la tendre patine des murs usés. Au lieu de cela ils ont rencontré les panneaux publicitaires explosifs, les lumières implacables et les percussions énergiques des rues modernes.

Durant les cinquante dernières années, un changement d'attitude a pris place. Nous voyons avec de nouveaux yeux, l'ombre brillante d'une échelle de secours sur un mur de briques, les mystères des lumières nocturnes des néons des villes, l'humour et l'isolement de fenêtres ouvertes sur toutes les autres. Vues depuis les deux côtes ou depuis une distance au-delà des vastes plaines du Texas, de l'Illinois et de l'Iowa, nos villes nous émerveillent. En Amérique, la lumière qui est quasiment tout le temps plus brillante qu'en Europe, définit nos environnements avec une intense précision, justifiant en partie l'emphase des artistes américains sur les détails plutôt que sur le général.

American Artist Paint the City semble être un thème approprié pour un groupe de peinture qui s'est développé principalement à partir de nos propres racines. Depuis que, d'un point de vue de l'apparence et de l'histoire, les villes américaines diffèrent des villes européennes, nos peintres ont pris soin d'évoluer vers une méthode personnelle pour les interpréter. Cela ne veut pas dire que les influences européennes sont absentes de certaines œuvres, mais plutôt que l'expression des origines est plus fortement présente.

Tout comme les peintres français célébraient leurs endroits favoris de Paris tels que Notre-Dame ou Montmartre, comme les Italiens reproduisaient les monuments de Rome et Venise, les artistes américains ont progressivement fini par trouver leurs propres images. Encore et encore, ils peignent le Pont de Brooklyn avec ses gigantesques câbles, les gratte-ciels de Manhattan ou le rayonnement de nombreuses lumières de villes. Ce sont quelques uns de leurs sujets favoris. Mais ils incluent aussi le côté sombre de la vie de la ville, décrivant parfois les immeubles ternes et la pauvreté avec un réalisme poignant. Des paradoxes répétés, de la grande taille et de l'échelle de l'Amérique, se développent leurs arts. Cependant, nos jeunes peintres travaillent fréquemment en Europe, ils prennent aussi maintenant note de leurs environnements, les comparant et les contrastant dans un processus de révélation.

Les artistes ont depuis longtemps peint la ville. Il vient immédiatement à l'esprit certains exemples classiques comme les vues sombres de Tolède par El Greco ou celles élégantes et calmes de Delft du pinceau de son plus grand peintre, Vermeer. Venise, délicat produit de l'éloquence du XVIII^e siècle, fut presque enregistrée biographiquement par Guardi et Canaletto. Et dès le départ, cette même ville servait d'arrière plan pour les peintures cérémoniales de Gentil Bellini, Carpaccio et finalement Véronèse. Les trois centres les plus souvent interprétés par des artistes sont donc Venise, Paris, et maintenant New York, chacun pour une caractéristique personnelle forte – Venise avec ses jeux constants de lumières sur l'eau et son architecture de dentelle, Paris, incroyablement séductrice pour toutes ses disciplines classiques et New York ne fusse que pour la fine invention de ses silhouettes.

Lorsque l'Américain peint sa propre ville, il est confronté, au moins visuellement, à de nouveaux phénomènes, une grande masse de structures étendues à l'extérieur et à l'intérieur avec peu ou pas de plans préliminaires. En Europe, les plus grands centres métropolitains se sont développés à partir de prototypes médiévaux, suivant un modèle organisé. Rayonnant depuis les places et centres, ces villes, basées sur l'ancienne idée de sécurité, montre une clarté structurelle absente de l'évolution la plus hasardeuse de l'Amérique moderne. Ici, les forces improvisées laissent se développer, à une vitesse jamais vue par le passé, une croissance spontanée mais souvent désorganisée.

Dans la vie américaine comme dans les villes américaines, il y a une troublante multiplicité, une superposition de sons, de couleurs, de lumières et de mouvements qui influencent incontestablement nos artistes. On ressent l'effet cumulatif de trop de choses – trop vite – trop tôt. Des peintures comme celles de Lawrence, *Chess on Broadway* (photo n°3), *The City* de Gonzales (photo n°4) et *Neon Thoroughfare* par Tobey (photo n°5), reflètent de différentes manières ce semblant de chaos. Toutefois, c'est Jackson Pollock qui exprime le mieux la tendance dans des toiles qui ne sont pas, consciemment, en relation avec la ville, mais qui évoquent des émotions déconcertantes résultant de leurs complexités. Sous les coulures et les enchevêtrements, le point et la goutte de peinture comme convergence (photo n°6), on ressent le rythme bariolé de l'Amérique d'aujourd'hui.

D'autres artistes, moins concernés par l'interprétation de la confusion, essaient d'échapper à cela en se concentrant sur une scène à l'essence épurée. Lorsque O'Keffe peint New York la nuit (photo n°7), elle reconnaît la façon dont l'obscurité simplifie la ville en effaçant les détails qui submergent l'œil dans la lumière du jour. En utilisant un motif constamment économique, elle rend possible les variations de lumière artificielle pour percer ses formes. Alors que Allbright (photo n°9) inclut et exagère tout les détails Mueller (photo n°8) fait tout juste l'inverse. Mais tous ces artistes ont une chose en commun, faire face à la turbulence illimitée de leur environnement.

Aux États-Unis, la plupart des études picturales mettent en avant deux caractéristiques : réalisme et romantisme. Souvent les deux tendances sont combinées dans la même toile, en particulier dans les œuvres produites dans les trente premières années de ce siècle, lorsque les peintres américains se tournaient vers leurs propres territoires comme source d'inspiration. Une partie du nationalisme vigoureux, développé à cette époque, peut avoir résulté des difficultés rencontrées par les artistes américains dans leur combat pour gagner l'acceptation aussi bien chez eux qu'à l'étranger. Avant qu'il ne soit possible pour eux d'avoir une pratique expérimentale, il leur était nécessaire de découvrir leurs propres héritages. Certaines peintures comme celles de Reginald Marsh, *Holy Name Mission* (photo n°10), Hopper, *Early Sunday Morning* (photo n°2) ou *Apteka* de Levine (photo n°11), sont caractéristiques de cette recherche. Chacun d'entre eux tend vers une sorte de réalisme américain où les faits spécifiques sont dramatiquement inscrits mais aussi reflétés par des accentuations romantiques.

Ces trois peintures doivent faire avec le côté le plus privilégié de la vie américaine dans la ville. Chacune délivrant son message sans les références obliques ou les doubles sens si souvent associés à l'art du XX^e siècle. Mais ici, il y a aussi plus qu'un simple reportage événementiel. Bien que les êtres humains n'apparaissent pas dans deux de ces toiles, elles sont néanmoins toutes deux concernées par la psychologie humaine. La solitude des simples rues sans prétention de Hopper romance une conformité typique de la vie des grandes villes américaines, bien que la dévastation de *Aptka* de Levine (indubitablement un quartier polonais dans certaines villes industrielles) raconte l'histoire exagérée de l'obsolescence américaine. Dans les deux images, deux symboles révélateurs apparaissent, la bouche à incendie et l'enseigne de coiffeur.

On peut se demander pourquoi, en Amérique, la peinture a si souvent souligné le côté le plus sordide de la vie. Pendant une brève période, précisément durant la dépression économique des « années trente », les artistes étaient concernés par le message social et utilisèrent leurs toiles comme des forums de propagande. Mais cela n'explique guère la tendance générale aux États-Unis à romancer ces détails prosaïques qui, dans d'autres pays, sont plus aptes à être négligés. Cela n'est pas seulement vrai de nos peintres, les plus importants écrivains ont aussi disséqué leurs environnements avec une intensité microscopique. Des hommes comme Dreiser, Thomas Wolfe, Dos Passos, O. Henry et Sinclair Lewis extraient souvent de la poésie à partir d'un cortège de tristes détails.

Concernant nos peintres, ils se félicitent eux-mêmes de trouver la beauté dans le plus commun des objets. Cela peut, en partie, expliquer pourquoi, de tous les artistes de l'histoire, Van Gogh a capté si intensément l'imagination de l'Amérique. Sa peinture de chaussures usées, de pipes, et de chambres défraîchies coïncide avec et renforce une façon de voir chère aux américains. Les toits sales d'hiver (photo n°12), le mécanisme d'une pendule (photo n°13) ou les graffitis sur les murs des villes (photo n°14) sont des expériences, en règle générale, qui ne sont pas associées avec des esthétiques. Mais les artistes américains qui peignent ces scènes, à la différence des précurseurs européens, plus sophistiqués, ne sont en aucun cas des anti-artistes. Issus de loin du Dadaïsme et du nihilisme, ils exploitent de tels sujets parce qu'ils les trouvent révélateurs. Il n'y a là rien d'ironique, à l'évidence, mais plutôt une franchise croissante en dehors de l'observation consacrée.

Le fait que la plupart des artistes américains réagissent fermement au monde extérieur qui les entoure, n'est pas surprenant dans un pays où les merveilles des découvertes des pionniers sont si fraîches dans les esprits. Ici, le langage des peintres est souvent fermé aux craintes qu'ils ressentent pour le territoire lui-même. Et, pour eux, il y a aujourd'hui tant à découvrir avant qu'une réelle synthèse puisse résulter. Le Texas mis à part. Dans un paysage aux proportions surréalistes, où la lumière est si dure et l'espace si immense, l'artiste est face à des compétiteurs plus forts. Pendant que les Européens, plus éloignés de leurs commencements originels, sont susceptibles de faire de nouveau un retour sur eux-mêmes, les Américains sont déjà en lutte avec un monde pressant et immédiat. Cela peut expliquer pourquoi si peu de peintures réellement surréalistes se sont développées aux États-Unis, pour qui l'inconscient est susceptible d'être négligé en période d'efforts externes. Au lieu des contenus psychanalytiques plus classiques, les traits freudiens sont greffés sur le réalisme américain pour former une sorte de romantisme obsessionnel. En témoignent *Orthodox Bay* de Perlin (photo n°14), *Poor Room-There is no Time, no End, no Today, no Yesterday, no Tomorrow, Only the Forever, and forever, and Forever Without End* de Albright (image n°9) ou encore plus caractéristique, *The Subway* (image n°15) de Tooker.

Ce qui est rapidement devenu le vrai folklore américain se développe en dehors de l'aspect exubérant des peintures des villes – l'optimisme, la gaîté et la vulgarité, le sens de la force illimitée. Les nombreux ponts de Brooklyn (photo n°16) de Stella, l'impétueuse et résonante couleur de Stuart Davis (photo n°17), les découpes grasses de Hedda Sterne (photo n°1) et

le pouvoir éclatant de la calligraphie de Kline (phot n°18) – sont des toiles qui capturent quelques unes des turbulences « staccata » de New York. Il est curieux de voir comment les peintres identifient, souvent, les gratte-ciels, particulièrement la nuit, avec la verticalité des cathédrales gothiques. Norman Lewis (photo n°19) et Joseph Friebert (photo n°20), dans des toiles nommées Cathédrale, accentuent tous les deux le mystère de la luminosité étincelante comme un bijou. Mais actuellement c'est Mark Tobey qui a le mieux exprimé cette emphase sur le miracle de la lumière et inventé une nouvelle sorte de peinture appelée « écriture blanche » et qui célèbre « l'iridescence » de nos cités. Dans sa toile *City Radiance* (photo n°21) justement possédée par le dernier artiste Lyonel Feininger, il condensa et symbolisa toutes les lumières flamboyantes de l'Amérique. Ecrivant sur sa propre œuvre, Tobey dit : « durant les quinze dernières années, mon approche a évolué – parfois dépendante du travail direct du pinceau – parfois des dynamiques lumières blanches de la ligne marié à la géométrie d'un espace ... »

De la construction en grille de nos villes, de leurs étranges perspectives lumineuses, se développe une nouvelle sorte d'espace. En réalité, les formes paraissent souvent moins importante que l'espace, depuis que les villes américaines, par contraste avec celles d'Europe, sont visuellement plus vivantes de nuit que de jour. Les jeux transversaux de lumières brisées sont combinés avec le trafic fluide pour transformer les dimensions jusqu'ici acceptées. Le positif devient négatif, les perspectives s'écrasent et se regonflent. Lorsque le jour le réalisme revient, la lumière du soleil écrase les immeubles accentuant leurs contours avec un contraste dur.

Si les peintres américains peignent leurs villes de manière abstraite, il peuvent enregistrer tout à fait normalement ce qu'ils voient, l'aspect angulaire, la vitesse, et la transparence de leurs environnements apparaissent souvent abstraits lorsque regardés en dehors d'un contexte. Les immeubles d'acier en construction deviennent des squelettes au travers desquels on peut voir pendant que les fenêtres de verre se transforment en miroirs réfléchissants. La forme de ces villes contribue elle-même naturellement à l'expression abstraite. Certaines peintures comme *New York* (photo n°1) de Hedda Sterne, *Industrial Night* de Lee Gatch (photo n°22) ou *Something on the 8 Ball* de Stuart Davis (photo n°17) sont toutes en rapport avec l'interprétation de la lumière et de la structure. C'est presque comme si les cubistes européens, plus tôt dans ce siècle (particulièrement Léger et Delaunay) avaient prévu à qui, aux États-Unis, les villes ressembleraient quarante ans après. *La Ville*, la grande œuvre maîtresse de 1918-1919, peinte par Léger, a indiqué le chemin vers un nouveau genre de ville dans l'art. En un sens, il fut le premier à exploiter le romantisme de la vision mécaniste et à introduire un processus kaléidoscopique pour interpréter les visions simultanées.

Dans la plupart des cas, l'approche du peintre américain est moins sensuelle que celle de ses collègues français et italiens. La tradition puritaine aux États-Unis n'est pas à regarder de haut, parce qu'elle a agi incontestablement comme capacité disciplinaire à travers toute l'histoire de l'expression américaine. Tout comme l'érotisme et la sensualité gallique ont été ici tempérés (parfois trop prudemment), les excès de l'expressionnisme moderne (trouvé si vigoureusement dans l'Allemagne des années 20 et 30) ont également été modifiés. Bien que les américains fussent fermés à cette forme de peinture, ils n'ont, pour la plupart, jamais achevé la dureté stridente et typique de l'expressionnisme à son meilleur niveau. Il s'agit, probablement, de la fameuse tempérance de l'art américain qui trouble les Européens. Cela peut sembler curieux, depuis que le Nouveau Monde est si souvent associé à la violence et au manque de contrôle.

Durant les huit ou dix dernières années, un grand changement s'est produit. Nos artistes ont produit de nombreuses peintures dans lesquelles la prudence a été jetée aux quatre vents. Des hommes comme Franz Kline (photo n°18), Jackson Pollock (photo n°6) et Willem de Kooning, ne peignent en aucun cas des scènes de villes, mais leurs œuvres émergent de

New York où ils vivent. De Kooning, dans ses peintures abstraites, *Gotham News* (photo n°23), n'a pas essayé d'enregistrer une vue composite de Manhattan, mais de donner plutôt les multiples réactions en relation avec la vie dans ce Gargantua. L'image, comme la ville elle-même, semble ne pas avoir de commencement, de frontières, de fin. Cela implique une évolution continue par la dissolution. De manière très différente, mais néanmoins en relation avec cela, *New York* de Franz Kline, où une unité structurelle est si magnifiée, comme pour symboliser une métropole entière. Ses éléments, presque idéographiques, sont empruntés à la calligraphie orientale, une influence très forte en Amérique aujourd'hui. En gonflant un détail dans des proportions monumentales, les apparences et les sens sont transformés. On sent que ces toiles de De Kooning, Pollock et Kline, sont prévues moins pour être observées que pour être vécues. Elles nous enveloppent avec la même insistance que la ville elle-même.

Comme on aurait pu s'y attendre en Amérique, bon nombre des artistes de ce groupe ne sont pas natifs des États-Unis. Souvent parce qu'il vécurent ailleurs, la reconnaissance de leurs caractéristiques personnelles est plus pointue dans leur nouveau pays. Mais, pour la plupart, ce qui semble le plus évident, c'est que comme artistes américains, qu'ils soient natifs ou pas, ils sont étroitement liés à leur environnement, ils dessinent durement leurs entourages et sont liés à la vie autour d'eux comme source d'inspiration. Même si les Européens sont, peut être, moins familiers avec l'art contemporain des États-Unis que les Américains le sont avec la peinture du vieux continent, déjà un processus de vieillissement à venir est en place dans ce pays. La sécurité croissante qui libère les artistes américains d'une sur dépendance vis-à-vis de l'Europe et d'une sur emphase d'un nationalisme étroit est symptomatique.

Katherine Kuth

XXVIII BIENNALE DI VENEZIA, American Artists Paint the City
Organized by the Art Institute of Chicago, at the invitation of MoMA
Commissariat d'exposition Katherine Kuth