

catherine millet

peinture américaine

Le projet est épineux. Comment dégager la spécificité de la peinture américaine d'après-guerre, comment dire qu'elle n'est pas tout à fait la même chose que celle qui s'élabora en Europe dans le même temps, sans pour autant retomber dans les clichés qui alimentèrent, ces vingt dernières années, les querelles nationalistes ? Puisque ce ne sont pas les nations, bien sûr, qui sont en cause là, mais une poignée d'hommes. Je sais bien que l'on ne trouvera plus personne aujourd'hui, ici (vraiment ?), pour asséner que les américains ne sont que de grands bêtas dont la culture ne va pas plus loin que le goulot de leur bouteille de bière, bûcherons entrés dans l'histoire de la peinture à grands coups de serpes. Mais si on ne les prend plus pour ces naïfs, on en est venu en revanche à les considérer comme de fieffés roublards, des commerçants avant tout, soutenus par une économie superpuissante, un impérialisme culturel tous

azimuts. « Ah ! si nous avions des musées aussi dynamiques, des collectionneurs aussi audacieux, notre art serait, aux yeux du monde, tout aussi important. » Franchement, quel historien d'art sérieux retiendra que Peggy Guggenheim tenait le bras de Pollock quand celui-ci inventa le dripping ou attribuera au Président Roosevelt le secret des rouges de Newman ?

Une histoire qui n'est pas simple

Pour en finir avec la rancune, il faut en même temps s'attaquer aux effets de la fascination. Et parmi eux, le plus solide : si l'art américain succède, fatalement, à l'art européen, c'est que le déterminisme historique veut que le dripping soit l'aboutissement logique d'une écriture automatique que les surréalistes n'ont pas su complètement exploiter, et que Newman, en quelque sorte, parachève Mondrian. L'Histoire n'est jamais si simple.

Justement, l'Histoire n'est pas simple et l'idée que l'on s'en faisait en Europe, dans les milieux héritiers des premières avant-gardes, l'était sans doute devenue un peu trop. Pour les inconditionnels d'Abstraction Création comme pour les orthodoxes du surréalisme, l'Histoire ne suivait-elle pas une ligne qui était comme le trajet d'un boulet de canon ? Quoi qu'on en dise, les américains ne sont pas entrés dans cette Histoire-là.

On lit souvent que c'est l'émigration surréaliste pendant la guerre (Breton, Masson à New York) qui a produit l'action painting. On peut toujours retenir la leçon, qui n'est pas négligeable,

mais il ne faudrait pas en faire une clef absolue. On apprendra bientôt à débusquer une trame cubiste sous l'apparent embrouillamini d'un dripping. Et puis on y verra aussi un Seurat et, aux antipodes, un Orozco. Il ne faudrait pas non plus négliger la venue aux États-Unis des néoplasticiens, Mondrian, Albers, Moholy Nagy qui fonde le Bauhaus de Chicago. En fouillant un peu, on trouvera encore dans le melting pot de la peinture américaine : les tapis persans, l'ornithologie, les bandes dessinées... Bref, cette peinture si simple, si directe, de laquelle Clement Greenberg prétendra tirer la loi du « réductionnisme moderniste », opère curieusement une foisonnante synthèse. Et le plus près de la vérité, dans cette affaire d'héritage, c'est finalement un peintre : de Kooning déclarant que lorsqu'il feuillette un album d'art, n'importe quelle reproduction de n'importe quel tableau peut l'influencer.

L'histoire de l'art occidental est œdipienne. Depuis les italiens, tous peintres de père en fils, de maître en disciple, depuis l'Académie qui fait de Poussin une sorte de patriarche, gardien des valeurs éternelles, chaque génération se donne une figure modèle qu'elle entend égaler et dépasser. A partir de 1910, les premières avant-gardes, cubisme, fauvisme, puis futurisme et dadaïsme donnent un sérieux coup de balai dans le panthéon mais ne sauraient en abolir le principe ; de nouveaux pères, très vite, sont désignés. Comment expliquer sinon le mythe de Picasso créé de son vivant, ou la figure à la fois austère et ironique de Duchamp, sphinx moderne auquel vient se confronter, inéluctablement, tout néophyte ? De plus, beaucoup des « grands » de l'art moderne ensei-

gnent : Kandinsky, Klee, Malevitch, Matisse, Léger, et engendrent des générations d'élèves.

Quelle que soit l'admiration des peintres abstraits américains pour les grandes vedettes européennes du modernisme, ils n'ont pu en recevoir l'enseignement direct. C'est la génération précédente, celle de Morgan Russell et de Stuart Davis, qui fait le voyage de Paris, pas celle des expressionnistes abstraits. Et lorsque cette dernière découvre l'art européen, au travers des premières expositions organisées par Alfred H. Barr au Musée d'Art Moderne de New York, *Cubism and abstract art* en 1936, *Fantastic art, dada, surrealism* en 1936-37, *Bauhaus 1919-28* en 1938-39..., c'est déjà un art de musée. Trop prisonniers de l'influence des maîtres européens, qu'ils avaient parfois cotoyés, les cubistes américains sont demeurés, selon l'expression des américains eux-mêmes, « provinciaux ». En revanche, la génération qui va s'affirmer après la Seconde Guerre mondiale appréhende les avant-gardes du début du siècle tout d'un bloc, au travers de rétrospectives qui les donnent pour consommées. Aussi le comportement de ces peintres va-t-il, curieusement, beaucoup plus s'apparenter à celui des premiers grands maîtres modernes qu'à celui de leurs immédiats successeurs, et montrer, vis-à-vis de ces maîtres, un éclectisme dont ceux-ci avaient eux-mêmes témoigné vis-à-vis de l'art ancien. Ils vont glaner, dans les exemples de l'avant-garde, sans idée préconçue ni complexe, un peu comme Matisse avait mêlé son admiration pour les primitifs italiens à la découverte de l'art nègre.

On pourrait dire, schématiquement, que les années trente, quand elles n'ont pas été délibéré-

ment nostalgiques, ont en tous cas séparé en écoles stylistiques strictes les révolutions modernistes accomplies dans les années dix et vingt. Jusqu'à ce que les américains, après 1945, reprennent l'art moderne à son point de départ.

Bien sûr, l'académisme étant un éternel recommencement, l'expressionnisme abstrait à son tour aura des héritiers fascinés et dogmatiques. Ce n'est pas un des moindres paradoxes de la situation américaine que d'avoir trouvé, par exemple, en l'un de ses plus brillants critiques, Clement Greenberg, le plus ardent défenseur de cette conception linéaire de l'histoire, issue des premières avant-gardes européennes. Que l'on se souvienne : Malevitch crache sur les futuristes parce qu'ils n'ont pas su renoncer à la figuration, avant que les constructivistes ne crachent sur Malevitch parce qu'il n'a pas su se défaire de l'expression. Bien que plus distingué, Greenberg raisonne un peu de la même façon. Son principe de la réduction moderniste veut qu'à chaque étape nouvelle, la peinture, tendant à une pureté idéale, abandonne toujours un peu plus : narrativité, représentation, expression, composition... Il raconte l'histoire comme on ouvre des poupées russes. Sa théorie, devenue programmatique, servira à justifier des propositions visuelles de plus en plus ténues.

Voilà pourquoi la grande leçon des expressionnistes abstraits, quand la majeure partie de l'art moderne continue d'enfiler des perles, demeure d'avoir su *ramasser en vrac*.