

MADE IN USA

PEINTRES ET PIONNIERS EN AMÉRIQUE

La Peinture américaine des années 1930

MUSÉE DE L'ORANGERIE, PARIS

DU 12 OCTOBRE 2016 AU 30 JANVIER 2017

Georgia O'Keeffe

TATE MODERN, LONDRES. DU 6 JUILLET AU 30 OCTOBRE 2016



Avec ses figures emblématiques comme Edward Hopper, Grant Wood ou encore Georgia O'Keeffe – dont l'œuvre fait l'objet d'une rétrospective à la Tate Modern –, la peinture américaine connaît sa mue dès avant les années 1930, démentant la sentence de Matisse s'exclamant en 1933 : « Ce n'est pas possible, dans un pays pareil, qui offre des spectacles visuels aussi éblouissants, qu'il n'y ait pas de peintres un jour. » À Paris, l'Orangerie offre un panorama de ces pères fondateurs d'une nouvelle nation de la peinture.

PAR SERGE VABARD

« Après tout, nous ne sommes pas français et nous ne pourrions jamais l'être, et toute tentative de l'être équivaut à nier notre héritage et essayer de nous imposer un caractère qui ne peut être rien d'autre qu'un placage en surface. » Edward Hopper résumait ainsi et sans détours l'état d'esprit des peintres d'une nation déjà « vieille » de 150 ans. Le Nouveau Monde attend encore sa nouvelle peinture. Avant que ne soit « volée l'idée d'art moderne » par les

Georgia O'Keeffe. *New York Street with Moon*.
1925, huile sur toile, 122 x 77 cm.
Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Reginald Marsh. *In Fourteenth Street*. 1934, tempera à l'œuf sur panneau, 91,1 x 101 cm. MoMA, New York.

marchands new-yorkais, les années trente acclimatent les avant-gardes européennes à la réalité américaine. Sans oublier d'en reprendre les formules modernistes et la diversité de ses «ismes». Ilya Bolotowsky, natif de Saint-Petersbourg immigré à New York en 1923, libère d'abord sa peinture du réel dans des compositions abstraites peuplées d'organismes hybrides proches de Miró ou du dernier Kandinsky, avant de le céder à une stricte géométrie au contact des grilles orthonormées inspirées à Piet Mondrian par le plan urbain de la Grande Pomme. Lorsqu'il s'agit de dépeindre les nouveaux loisirs auxquels s'adonne l'Amérique, l'œil sans concessions de Reginald Marsh peut se recommander des caricatures de Daumier. Le krach boursier de 1929 met les travailleurs et les vertus sur le trottoir, et Marsh fait ressurgir à New York l'esprit fantomatique des foules compactes dépeintes par Otto Dix ou George Grosz dans

le Berlin meurtri par la défaite de 1918. À l'Orangerie, les commissaires voient en effet dans ce jeudi noir le fondement du sursaut américain – pour le meilleur et pour le pire... Laissant sans ressources des milliers d'Américains, à l'image des femmes en proie aux regards vicieux de Marsh dans *In Fourteenth Street*, la chute de Wall Street amorce pour Judith Barter « le processus de définition de la scène américaine », où « la recherche d'«américanité» apparaît comme une réponse à la Grande Dépression. » Mais tout le monde ne connaît pas la crise : Charles Green Shaw, membre de l'argenté et novateur groupe des Park Avenue Cubists, tentera après sa réalisation – et sans succès... – de faire de sa peinture *Wrigley's* (1937) une réclame pour la marque de chewing-gum, 25 ans avant les *Campbell's Soup Cans* de Warhol et l'immixtion des techniques sérigraphiques issues de la publicité dans l'art.



Thomas Hart Benton. *Cotton Pickers*. 1945, huile sur toile, 81,3 x 121,9. The Art Institute of Chicago, Chicago.

Une nouvelle ère se superpose aux affres sociales, celle du « New Deal » prônée par le président Roosevelt et sa politique interventionniste cherchant à redonner de l'élan au pays sinistré.

Images pionnières

Wrigley's fut composée à partir de deux images : celle d'un paquet de chewing-gum et celle de la *skyline* de Manhattan. Rencontre fortuite ? Si Shaw a pu visiter l'exposition *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* organisée en 1936 au MoMA, son vocabulaire schématique participe de la vision mécanique d'un art né avec les moyens de reproduction modernes, la photographie au premier plan. Bien avant le krach, Thomas Eakins avait sollicité son « effet de réel » pour documenter les corps enchevêtrés de ses *Lutteurs* (1899), dans la lignée d'albums scientifiques réalisés avec Muybridge dès 1884. Mais c'est surtout la figure charismatique d'Alfred Stieglitz, directeur de la galerie 291 à New York, qui établit la photographie tout à la fois

comme art, référence et puissant moyen de communication. Rencontrant en 1916 Georgia O'Keeffe, alors enseignante au Texas, il se serait exclamé : « Enfin une femme sur le papier ! » avant d'exposer ses dessins et de se marier avec elle. Quelques 300 clichés de Stieglitz soigneusement distillés à la presse plus tard, sans compter ceux d'Ansel Adams ou Arnold Newman, et « O'Keeffe était devenue l'un des artistes les plus photographiés d'Amérique », selon Barbara Buhler Lynes. Dès lors, la notoriété de la modèle enfle en emportant celle de la peintre, qui avouera sa dette au regard éclairé de Stieglitz. Très vite, elle saisit dans l'immédiate brutalité des courbes de la *Straight Photography* de Paul Strand l'état de mirage capable de décrire les vertiges des gratte-ciels new-yorkais et les déserts escarpés du Nouveau-Mexique. Sa vision de l'Amérique se mue alors en image pionnière, qu'elle vit pleinement dans son ranch près de Santa Fe. Tout comme O'Keeffe se définit comme « un peintre de formes de formes reconnaissables », Arthur Dove – lui aussi membre du cénacle de Stieglitz – veut



Edward Hopper. *Gas*. 1940, huile sur toile, 81,9 x 101,9 cm. MoMA, New York.

travailler «là où l'abstraction et la réalité se rencontrent». Intériorisée en pulsations visuelles, la nature de Long Island lui inspire un art visionnaire et sinueux, anticipant les développements à venir de l'expressionnisme abstrait.

Voir le territoire en peinture

«Le paysage est à la peinture américaine ce que le sexe et la psychanalyse sont aux romans américains», relevait le critique et écrivain australien Robert Hughes. Les Américains d'alors l'avaient déjà compris : pour sonder leur moi profond, il leur suffisait de scruter leur environnement. Chaque colline, chaque friche industrielle, porte son lot d'images – subliminales ou non. La Grande Dépression en exhume la plupart : manifeste contre l'exploitation outrancière des terres du Sud ayant mené à la catastrophe écologique du *Dust Bowl*, *Notre Terre mise à nu* (1936) d'Alexandre Hogue peut calquer les reliefs d'un terrain rendu désertique sur le corps matriciel d'une femme inerte. Cette sensualisation

du paysage se retrouve en mode majeur dans les vues abondantes et courbes de Grant Wood, Marvin Cone ou Thomas Hart Benton, plus prompts à célébrer le «retour à la terre» dont les plaines du Midwest sont le décor. À la campagne comme à la ville... la misère du monde ouvrier se double des souffrances des milieux ruraux, mais la poésie industrielle aussi trouve ses chantres. Chemins de fer, cheminées d'usine, machinerie industrielle, le tout réglé par le précisionnisme des lignes rigoureuses que propage l'architecture urbaine : Charles Sheeler, passé par une école de dessin appliqué, exalte l'inventaire de la modernité à l'américaine. Charles Demuth s'accorde avec cette esthétique de la règle et du compas, lui adjoignant logos et objets. Dans cette valse de signes ostentatoires de modernité, la station-service revient comme un *topoi* de la civilisation états-unienne. Avant le systématisme photographique d'Ed Ruscha, Edward Hopper charge l'acte anodin de se rendre à la pompe, de mettre dos-à-dos l'homme et la nature. La rupture avec la tradition européenne est consommée. ■