

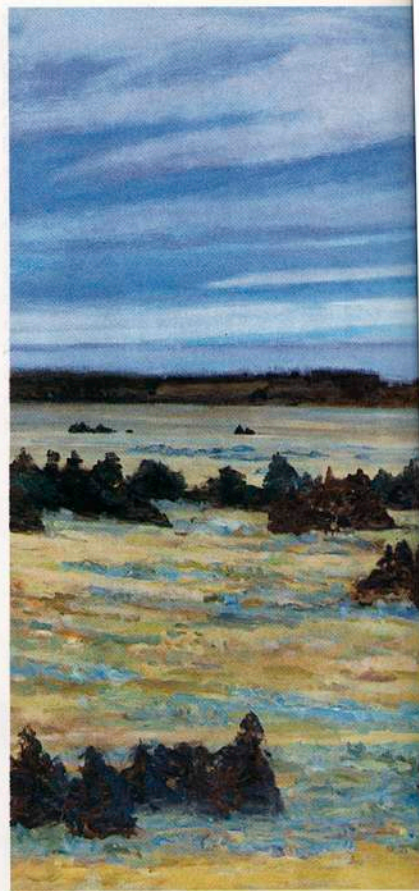
ROBERT G. EDELMAN

paysage recyclé : le paysage dans la peinture américaine contemporaine

Il n'y a plus d'avant-gardes constituées mais il y a encore des courants, des situations, nationales ou internationales, porteurs d'idées et de formes. Bien souvent, c'est au sein de ces mouvements que des personnalités d'artistes se forment. Il nous paraît important, avant que ces personnalités ne s'affirment, ne se distinguent, d'apporter une information sur les mouvements, en raison même de l'humus qu'ils constituent.

«Paysage recyclé» signifie, s'agissant d'un certain nombre de peintres américains, le retour à un genre ancien au travers d'une problématique de l'image et d'un espace qui, eux, ont été mis en place par la modernité.

A venir : la présentation d'une situation autrichienne (avril), allemande (mai), italienne (octobre) et celle de la jeune sculpture française (septembre).



■ Le renouveau récent de la peinture de paysage aux Etats-Unis ne devrait pas même surprendre les observateurs distraits de l'histoire de l'art américain. Coupé de l'héritage artistique européen pendant plusieurs générations, le paysage américain a offert à l'artiste l'occasion de rétablir une relation avec son propre sol : une espèce de ressourcement spirituel.

L'histoire américaine du 19^e siècle est très riche en peintres, comme Thomas Cole (né en Angleterre), qui, après des études en Europe, sillonnèrent les Etats-Unis à la recherche de points de vue pittoresques incarnant la quintessence du paysage romantique américain : vastes étendues majestueuses symbolisant la liberté et l'individualisme brut. En un sens, cette dévotion au territoire américain comme nouvel Eden les inspira suffisamment pour transcender des dons souvent modestes (selon les critères européens), et pour former une école autochtone de peinture de paysage (l'école de la Hudson river), que l'on commence seulement d'apprécier à sa juste valeur aux Etats-Unis.

Néo-romantisme ?

Le début du 20^e siècle vit l'émergence d'une autre génération d'artistes américains dont la connaissance de mouvements comme le fauvisme et le cubisme portait la marque du modernisme européen : Marsden Hartley, Arthur Dove et Georgia O'Keeffe rejetèrent unanimement leurs œuvres inspirées par le cubisme (dans son acception américaine) et se tournèrent vers un langage pictural relativement grossier, mais entièrement américain. C'est cette attention particulière portée à la nature qui est sensible dans beaucoup de tableaux américains, et qui leur confère un charme spécifique.

Il est difficile, sinon impossible, de considérer les toiles révolutionnaires de Jackson Pollock sans tenir compte de l'influence de son professeur, Thomas Hart Benton, maître de la peinture figurative fluide, vibrante et rythmée, et, de manière peut-être encore plus significative, des paysages d'Albert Pinkham Ryder. Les marines introspectives et sombres de Ryder possèdent des qualités d'austérité et de dé-

pouillement qui inspirèrent en partie la recherche de Pollock vers une méthode picturale libre de toute représentation littérale. Le critique Robert Rosenblum qualifia les tableaux de Clifford Still et de Mark Rothko de «sublime abstrait» pour décrire une peinture qui aspirait à restituer la sensation ineffable de la nature, sinon son image. Leurs toiles, exécutées à l'échelle énorme et héroïque de la peinture historique, reflètent la fascination typiquement américaine pour l'immensité du territoire et représentent sans doute son incarnation la plus saisissante. Les peintres expressionnistes abstraits ont peut-être été les vrais héritiers de la tradition du paysage romantique, rejetant finalement un cubisme de seconde main au profit d'un style pictural unique, dérivé d'une relation continue avec la nature.

On peut cependant se demander si le renouveau de la peinture de paysage dans l'Amérique contemporaine relève d'un mouvement néo-romantique. Le seul paysagiste américain qu'on puisse réellement considérer comme néo-romantique est Andrew Wyeth.



MICHAEL PEGLAU. «Airstrip». (Terrain d'atterrissage). 1990. Huile/toile. 125 x 270 cm

Ses paysages nostalgiques de fermes de la Nouvelle-Angleterre exercent un attrait qui dépasse les frontières nationales. Le contenu des images narratives et solennelles de Wyeth, images sans couleur semblables à de vieilles photos sépia, évoque un style de vie américain que très peu de gens ont connu (sauf en regardant ses toiles) : le confort des privilèges et de la prospérité, qui n'est pas sans rappeler l'ascétisme poétique et sauvage de Robert Frost. Le réalisme de Wyeth est celui de l'isolement, style qui choisit d'ignorer le tumulte du siècle.

Ce renouveau du paysage s'accompagne d'une prise de conscience : la nécessité de réévaluer les notions romantiques associées à ce genre. Tenant compte des avancées de l'art du 20^e siècle, ces peintres ont couru le risque que leur travail paraisse réactionnaire, car tourné vers un genre pictural daté, antérieur aux bouleversements qui ont marqué ce siècle. Le paysage est pour eux une manière de confronter leurs orientations aux enjeux artistiques de la fin du 20^e siècle et, de surcroît, une façon de rendre tout son prestige à l'acte de peindre.

Néanmoins, ils se sont clairement efforcés d'insuffler une vitalité et une finalité nouvelles à un genre pictural qui paraissait entièrement épuisé.

Désireux de trouver une alternative au minimalisme froid et aux œuvres conceptuelles qui suivirent le pop art en Amérique, plusieurs peintres choisirent de s'intéresser à un sujet plus traditionnel, mais dans une optique nouvelle. Neil Welliver, Alex Katz et Philip Pearlstein, parmi d'autres, traitent leur sujet — paysage ou figure — avec un détachement analytique, éliminant les réactions personnelles et émotionnelles au profit d'une construction plus systématique. Welliver, en particulier, qui fut d'abord peintre abstrait, élève de Joseph Albers et admirateur de Piet Mondrian, cherche à construire ses paysages des forêts du Maine autour d'une structure formelle comparable aux abstractions les plus austères du groupe De Stijl.

Welliver a élaboré une technique que l'on pourrait qualifier de *remplissez-les-cases-selon-les-numéros* ; une fois le dessin terminé, puis re-

porté sur la toile, il comble les espaces vides avec une peinture pré-mélangée, allant du haut de la toile vers le bas. Cela lui permet d'organiser le tableau jusqu'au moindre détail, de lui conférer une clarté et un équilibre que l'on associe habituellement à l'abstraction formelle.

L'intérêt de Welliver pour Jackson Pollock, de même que pour les dernières œuvres de Monet, s'explique par sa foi dans le principe de réduction de la nature à ses éléments fondamentaux. Ses tableaux de forêts touffues, d'affleurements rocheux couverts de mousse et de bouleaux dans la neige (blanc sur blanc, comme chez Malévitch) relèvent autant de l'invention que de la réalité d'un paysage naturel méticuleusement observé. En fait, les tableaux de Welliver sont d'une excessive pureté ; l'unité de la couleur l'emporte sur la réalité. Un peu comme celui Fairfield Porter, autre paysagiste qui admirait le coup de pinceau dramatique de De Kooning, le travail de Welliver a une texture très riche. Peignant la nature, il s'en sert comme d'un guide, préférant en réalité le souvenir de la rencontre.



APRIL GORNIK. «Flood at Twilight» (Inondation au crépuscule) 1990. Huile/toile de lin. 170 x 210 cm. (Court E. Thorp gallery, N.Y. ; Ph. D. Zeidman)

Robert Berling adopte une approche comparable pour construire ses compositions, mais en choisissant un point de vue très différent. Berling se sert de pins extrêmement grands comme d'un procédé pour diviser sa toile selon des proportions quasi géométriques. La structure formée par la séquence de ces troncs d'arbres (qui rappellent les séries de peupliers peints par Monet) évoque une succession de hachures sur fond bleu. Par ailleurs, Berling évite les limites de la ligne d'horizon, réduisant ainsi l'association avec la peinture de paysage classique. Berling parvient à élaborer des constructions solides avec les points de vue les plus banals et les plus ingrats.

April Gornik et Joan Nelson sont deux peintres qui ont eu recours à des sources historiques pour tenter de réinterpréter le genre du paysa-

ge. Ces deux artistes ont utilisé des sources antérieures au 20^e siècle pour se distancier des conventions d'une peinture qui exclut la «citation» directe de la nature. Leur travail porte néanmoins la trace de la peinture minimaliste et de certains éléments photographiques (photogrammes et gros plans) en plus, dans le cas de Gornik, d'une connaissance approfondie de la peinture de paysage du 19^e siècle.

Aucun romantisme

On a souvent comparé les tableaux de Gornik aux œuvres de Frederick Church et de Caspar David Friedrich. Elle s'est pourtant démarquée de toute association avec le romantisme en traitant le paysage de manière plate, factuelle, comme une photo de journaliste, en éliminant tout sentiment. Ses toiles expriment un déta-

chement froid et créent une impression de distance, bien que leur «contenu» — un orage ou une perturbation naturelle — contredise souvent cette sensation. *Flood at twilight* (Inondation au crépuscule) fonctionne comme un test de Rorschach : l'image double ou le reflet des arbres sur l'eau ressemble davantage à une étrange vision de paysage gelé qu'à une image tirée de l'expérience visuelle. L'orage de *Brunhildes wahl* est une invention dans laquelle la licence poétique de l'artiste joue avec les forces de la nature. Gornik, peut-être plus que la plupart des peintres paysagistes contemporains, évolue sur la corde raide qui sépare la nostalgie romantique d'une nouvelle interprétation de l'iconographie du paysage. Toutefois, les paysages de Gornik sont trop indéfinis, trop génériques pour nimer de romantisme un lieu ou une époque donnés.

NEIL WELLIVER

Né en 1929 à Millville, Pennsylvanie
 Dernières expositions personnelles :
 1988 O'Farrell gallery, Brunswick, Maine
 1989 Marlborough, New York

APRIL GORNIK

Née en 1953 à Cleveland, Ohio
 Dernières expositions personnelles :
 1988 University art museum, Université de Californie, Long Beach
 The Sable-Castelli gallery, Toronto, Canada
 1990 E. Thorp, New York

ROBERT BERLIND

Né en 1938 à New York
 Dernière exposition personnelle :
 1988 Ruth Siegel Ltd, New York



ROBERT BERLIND. «Cochecton pines». 1989. Huile/toile de lin. 180 x 450 cm. (Court. R. Siegel gallery, N.Y.; Ph. Riping)

NEIL WELLIVER. «Dams fourth summer». 1990. Huile/toile. 101 x 96 cm. (Court. Marlborough gallery, N.Y.)



ROBERT BERLIND. «Appearance». (Apparence). 1989. Huile/toile de lin. 240 x 120 cm. (Court. R. Siegel, N.Y.)



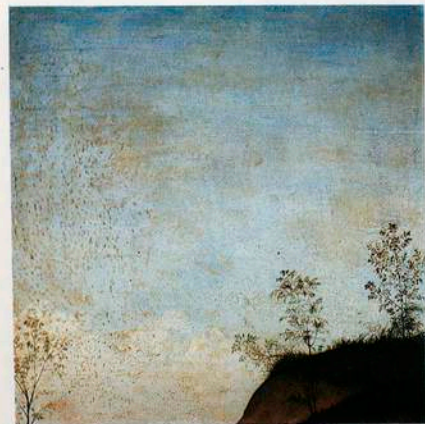
L'inspiration picturale de Joan Nelson rappelle les paysagistes français du 17^e siècle, parmi lesquels Claude Lorrain. Pour Nelson, l'essence du paysage se situe dans le détail : une seule branche d'arbre et des fourrés isolés sous un ciel torride, peints avec plusieurs couches de couleurs vitreuses. Ces vues fragmentaires, isolées, sont censées rendre ce qui souvent se perd dans la minutie chaotique de la nature, donner un sens à tout ce qui a été effacé de la société urbaine moderne, sans la mièvrerie de la carte postale. Ce travail sur l'appropriation interroge les notions d'authenticité et d'originalité, et laisse en suspens la réaction de l'artiste à la nature ou à l'art en tant que *modus operandi* du peintre paysagiste.

JOAN NELSON

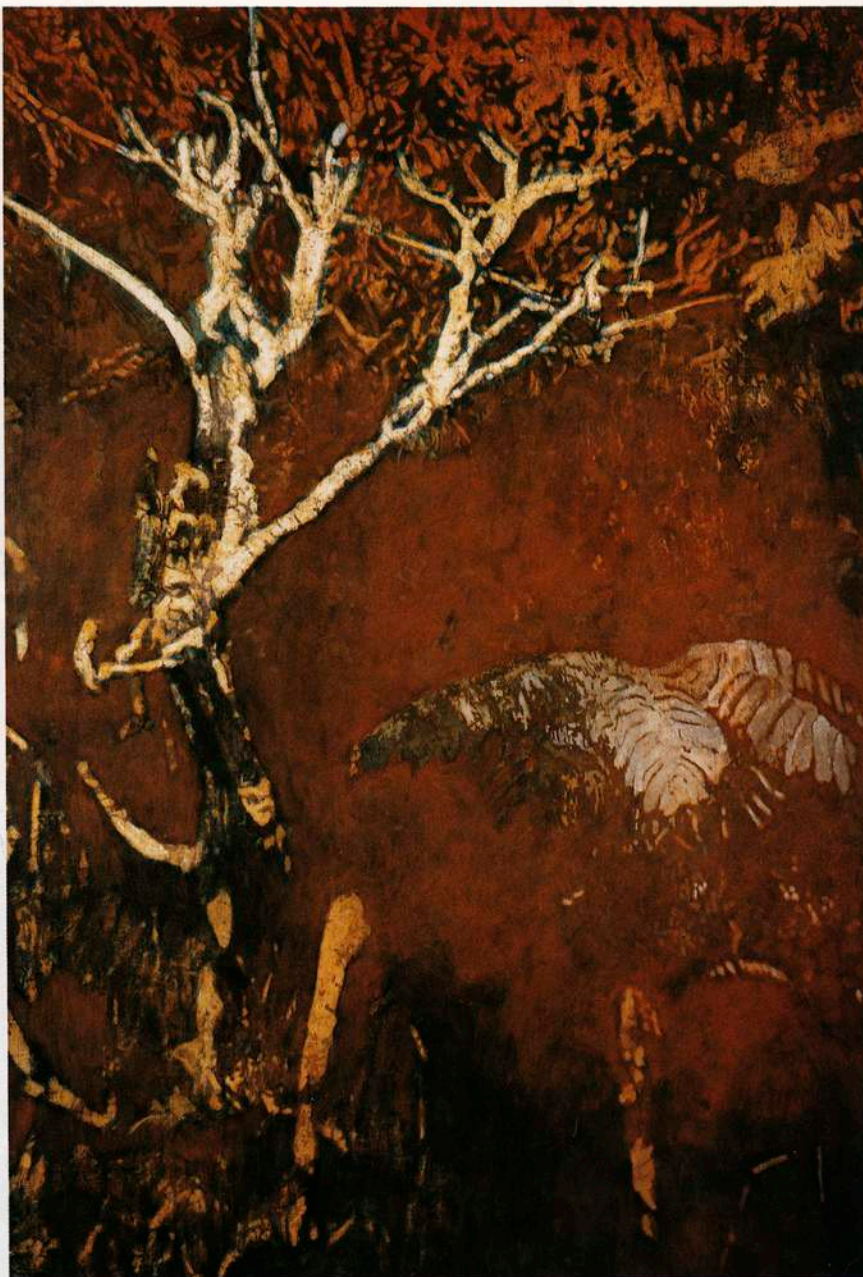
Née en 1958 à Torrence, Californie
Dernières expositions personnelles :
 1990 Robert Miller gallery, New York
 Michael Kohn gallery, Santa Monica, Californie
 1991 Freedman gallery, Albright college, Reading, Pennsylvanie



JOAN NELSON. Sans titre. 1989. Huile et cire/bois. 30 x 30 cm. (Court. R. Miller gallery, N.Y.)



JOAN NELSON. Sans titre. 1989. Huile et cire/bois. 30 x 30 cm. (Court; R. Miller gallery, N.Y.)



MICHAEL ZWACK.

«History of the world» (Histoire du monde).
 1990. Pigment brut et huile/toile.
 190 x 125 cm.
 (Court. Curt Marcus gallery, N.Y.)

MICHAEL ZWACK

Né en 1949 à New York
Dernières expositions personnelles :
 1990 Curt Marcus gallery, New York
 Thomas Solomon's garage, Los Angeles, Californie

GEORGIA MARSH

Née en 1950 à New York
Dernières expositions personnelles :
 1985 Bette Stoler gallery, New York
 1986 Vanguard gallery, Philadelphie
 1987 McNeil gallery, Philadelphie

Documents sur la nature

Michael Zwack présente des documents sur la nature, presque à la manière d'Eugène Atget sur les monuments architecturaux et historiques. Zwack utilise une technique photographique de transfert des images vers le papier ou la toile, avant de les retravailler à la peinture à l'huile et au pigment brut, jusqu'à ce que le tableau ressemble à un négatif de film, à une image brouillée, exposée à une lumière filtrée. Zwack choisit des scènes dépourvues de tout détail superflu, comme si nous regardions le paysage à travers un voile ou un écran, à partir d'un point de vue soigneusement défini par l'artiste. Les titres de Zwack, tels que *History of the world* (Histoire du monde), suggèrent le paradis perdu d'un texte ancien, ou un récit prudent de l'avenir. Ils suppriment toute spécificité de lieu, lui substituant le souvenir d'un plan large de paysages boisés. Les procédés expérimentaux de Zwack transforment la nature en une série d'images résiduelles et fantomatiques, comme si l'on se promenait dans une photo solarisée de Man Ray ; le paysage comme au-delà infernal.

Selon une démarche qui rappelle beaucoup celle de Joan Nelson, Georgia Marsh réduit la nature à ses éléments fondamentaux bi-dimensionnels, éliminant tout détail risquant de détourner l'attention. La silhouette placée devant un austère fond blanc stimule l'espace environnant : branches et taillis deviennent un champ de signes décrivant des formes presque abstraites. Les tableaux de Marsh sont les évocations d'une nature réduite à sa structure fondamentale. Ce faisant, Marsh relie son travail aux préoccupations spatiales des peintres expressionnistes abstraits, utilisant la nature comme un point de départ, mais sans jamais perdre le contenu émotionnel de son sujet. Marsh joue avec l'inversion des formes dans les rapports sujet/fond, accordant ainsi une tension supplémentaire à ses compositions spatiales. Récemment, Marsh a créé une série de petits dessins expérimentaux qui fragmentent l'image d'un arbre unique, agrandissant l'espace mural aux dimensions d'une installation, d'un environnement de branches d'arbres et de feuilles, qui aboutissent à une analyse précise de la forme et de l'espace.



GEORGIA MARSH
Sans titre. 1990.
Huile/toile.
212 x 130 cm

**MICHAEL PEGLAU**

Né en 1945 à Holladay, Utah
Dernières expositions personnelles :
 1988 Coup de grâce gallery, Hoboken, New Jersey
 Rutgers university, New Brunswick, New Jersey
 1989 Thomas Tavelli gallery, Aspen, Colorado

GREG DRASLER

Dernières expositions personnelles :
 1988 Marianne Deson gallery, Chicago
 R.C. Erpf gallery, New York

TRACY GRAYSON

Née en 1960 à Wichita Falls, Texas
Dernière exposition personnelle :
 1990 Christine Burgin gallery, New York

TRACY GRAYSON. Sans titre. 1986.
 Huile/panneau. 150 x 150 cm.
 (Court. C. Burgin gallery, N.Y.)

Michael Peglau utilise les espaces banals de son Utah natal comme décor d'événements mystérieux. Peglau qualifie ces scénarios de «*narrations brisées*» dans lesquelles des personnages, engloutis ou éclipsés par un terrain ingrat et presque stérile, s'adonnent à leurs activités secrètes et clandestines. Les massifs de bosquets rabougris ressemblent à des troupeaux d'animaux, tels des points de repère dans un paysage vide. Les actions de ces hommes sont inoffensives, absurdes (tirer au