

ELIZABETH MURRAY, LES ANNEES QUATRE-VINGT

Pace Gallery Chelsea, New York

Du 2 Novembre 2017 au 13 Janvier 2018

Faisant suite à l'exposition "Elizabeth Murray, les années 70" organisée en 2011, la Pace Gallery de New York présente cet hiver "Elizabeth Murray dans les années 80", un impressionnant rassemblement de toiles majeures qui, trente ans plus tard, ont gardé une étonnante fraîcheur. Cette exposition confirme le statut de l'artiste, disparue prématurément en 2007, comme figure centrale de la période ; une personnalité hors-pair dont le travail est aujourd'hui incontournable, et dont stature et réputation ne vont qu'en s'affirmant quand celles des principales vedettes masculines de l'époque, Julian Schnabel, David Salle, Ross Bleckner ou Eric Fischl, supportent de plus en plus mal l'épreuve du temps.



Wake up, 1981, huile sur toile -3 parties, 281 x 268 x 5 cm,
© 2019 The Murray-Holman Family Trust / Artists Rights Society (ARS), New York

Les années quatre-vingt sont une période cruciale dans l'évolution d'Elizabeth Murray. Entrant en pleine possession de ses moyens artistiques, elle développe alors un style personnel très caractéristique, à la fois en synchronie avec le travail des autres peintres majeurs de l'époque et la résurgence de l'image, mais

s'en démarquant aussi radicalement -son humour et son ironie ne sont jamais cynique- et gardant une saine distance avec les modes du moment, tel que l'appropriationisme. Exposée régulièrement chez Paula Cooper, c'est aussi la période pendant laquelle la reconnaissance critique se confirme.

Contemporaine de la peinture « New Image » qui émerge à la fin des années soixante-dix, comme celle de Susan Rothenberg ou de Jennifer Bartlett, et d'un retour à l'image qui la concerne mais dont elle reste prudemment en marge, sa peinture dresse le bilan de l'expressionnisme abstrait, du minimalisme et du Pop Art, par l'intermédiaire d'une synthèse personnelle qui prend soin d'éviter la citation et le cynisme affectant alors nombre de ses contemporains.

Après une période plus abstraite, pendant la deuxième partie des années soixante-dix, caractérisée par de grands formats rectangulaires sur châssis uniques, au début des années quatre-vingt le support se fragmente progressivement, restant d'abord dans le plan du tableau, puis s'en détachant de plus en plus, les châssis se chevauchant, s'interpénétrant, se superposant, et se contorsionnant sculpturalement, dans une physicalité baroque accentuée qui fait écho à celle que prône Frank Stella à la même époque. Mais, contrairement à Stella et parallèlement à cette fragmentation du support, des vestiges d'image (comme celles du thème de la tasse de café posée sur une table) viennent alors réinvestir la surface agissant comme agents unificateurs de la fragmentation du support. Ce qui en émerge tient d'une figuration se déguisant ludiquement sous les atours de l'abstraction ou bien de la tentative improbable de fusionner les deux.



96 tears, 1986-87, huile sur toile, 292 x 331 x 45 cm,

© 2019 The Murray-Holman Family Trust / Artists Rights Society (ARS), New York

Sous l'effet de l'échelle et de la taille de ses pièces, la pleine mesure de l'ambition d'Elizabeth Murray peut enfin être mesurée : L'ambition de se placer, comme Joan Mitchell ou Eva Hesse avant elle, à pied

d'égalité avec le club des « big boys ». Construites par des assistants, dont l'artiste Robert Gober fera partie pendant quelques années, ses peintures deviendront progressivement de plus en plus complexes et farfelues, atteignant vers la fin de la décennie des dimensions de plus en plus monumentales. Au milieu des années quatre-vingt-dix son travail reviendra à une planéité relative, avec une fragmentation accrue, chaque forme peinte devenant alors son propre châssis.

Si l'on pense d'abord à Stella devant l'utilisation du format « shaped » chez Murray, elle se rapproche cependant davantage de la version qu'en donne Ron Gorchov, lui aussi originaire de Chicago, chez qui la planéité n'est plus respectée dès la fin des années soixante. D'autre part, elle se démarque significativement de Stella en évitant que la bordure du châssis ne domine l'espace interne de la peinture. Je me suis souvent demandé pourquoi les bords de ses toiles n'étaient pas peints jusqu'au bout, à l'instar du Brice Marden du début qui laissait intentionnellement le bas de ses toiles non-finis. La meilleure explication possible en est que chez Murray l'image centrifuge irradie la surface à partir du centre vers les bords, alors que chez Stella la structure centripète est déductive des bords vers le centre.



Dis pair, 1989-90, huile sur toile et bouchon en plastique -2 parties, 310 x 328 x 33 cm, Museum of Modern Art, NY. Gift of Marcia Riklis, Arthur Fleisher, Jr., and Anna Marie and Robert F. Shapiro; Blanchette Hooker Rockefeller Fund; and purchase, 1990.

Thématiquement, c'est de Philip Guston qu'elle se rapproche le plus, surtout si l'on pense aux images de semelles de chaussure du répertoire de Guston, qui renvoyaient initialement aux godillots de Van Gogh, et que l'on retrouve chez Elizabeth Murray dans une pièce comme *Dis-pair* (1989-90), dont le titre est un jeu de mots en anglais entre les termes *désespoir* (dispair) et *cette paire* (this pair) -de chaussures- prononcés avec l'argot des quartiers populaires. C'est ce qui fit dire à Robert Storr qu'elle effectuait une synthèse inédite de Stella et de Guston.

Même s'il reste principalement d'inspiration domestique, l'origine du style « funky » de Murray est à chercher du côté des « Hairy Who », et des imagistes de l'école de Chicago, Jim Nutt, Ed Pashke, Roger Brown, ou Karl Wirsum, mais aussi de Robert Crumb et Peter Saul et de la critique de la société américaine par la contre-culture opposée à la guerre du Vietnam, et de leur détournement des codes des « cartoons » et des « comics » américains.

Echelle héroïque, humour formel, domesticité en folie, érotisme latent, le tout forme un cocktail esthétique inclassable qui pulvérise non seulement l'intégrité moderniste de la surface et l'exclusion formaliste du référent extérieur mais aussi la coexistence impossible, dans le canon de Clement Greenberg, de l'abstraction et de la figuration. Ces transgressions tout azimut sont surtout les symptômes d'une pratique jubilatoire, d'un dépassement extatique des étroitesse d'esprit formalistes masculines, et c'est là que se cache son véritable féminisme.

Lorsque le Moma lui organise une rétrospective en 2005, elle n'est que la quatrième femme (après Louise Bourgeois, Lee Krasner et Helen Frankenthaler) dans l'histoire du musée à recevoir ce privilège.

Elizabeth Murray n'a que très peu exposé en Europe de son vivant. Un peu en Allemagne, en Italie et à Londres, mais jamais en France. Ce qui explique son manque de reconnaissance dans le monde francophone. Dans une courte séquence du documentaire de Kristi Zea "Everybody knows...Elizabeth Murray", tournée à la biennale de Venise en 2006, malade et se sachant alors condamnée, elle exprime le regret de n'avoir pu exposer davantage en Europe.

Dix ans après sa disparition, la portée de l'œuvre d'Elizabeth Murray et l'importance de son testament commencent à peine à être appréhendables : la peinture de Laura Owens, dont la rétrospective est visible en ce moment au Whitney Museum, ne serait, par exemple, pas concevable sans, entre autres, le précédent d'Elizabeth Murray.

Gwenaël Kerlidou