

L'invasion Néo-expressionniste a New-York

Michèle Cone

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54406ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cone, M. (1982). L'invasion Néo-expressionniste a New-York. *Vie des arts*, 27(108), 22–25.

Le rôle de l'artiste, comme celui du savant, se base à saisir des vérités courantes qui lui ont été souvent redites, mais qui prendront pour lui une nouveauté, et qu'il fera siennes le jour où il aura pressenti leur sens profond. (Henri MATISSE)

L'invasion Néo- expressionniste à New- York

Michèle CONE

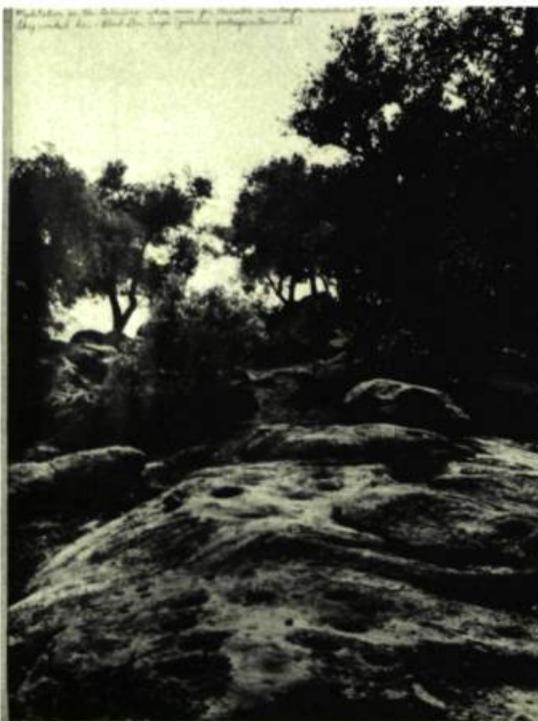
Sur la scène new-yorkaise de l'art, déferle, depuis peu, une foule de genres artistiques qui se soustraient aux critères formalistes. Cet art, orienté vers la re-présentation, c'est-à-dire, la récupération d'images et de styles picturaux aux airs « déjà-vu », soulève une vive controverse. Le titre qui coiffe un article paru récemment dans *Artforum*, *Le Nouvel Expressionnisme, art des biens endommagés*¹, cerne bien l'essentiel du débat. Parce que cette forme d'art—celle qui est d'origine germanique, tout particulièrement—fait des emprunts manifestes aux styles picturaux des expressionnistes allemands, l'étiquette expressionniste a été accolée à ce type de représentation. Accusée

de ne pas avoir l'authenticité attribuée au mouvement expressionniste initial, elle se fait l'instigatrice du climat d'extrême suspicion qu'elle provoque. Certains de ses détracteurs vont même jusqu'à lui réserver le qualificatif de « fascisant », ou, pour le moins, témoignant d'une sympathie ouverte pour les méthodes manipulatoires de la société qu'elle imite. Ces reproches s'adressent principalement à l'imagerie de type graffiti, dont l'exécution défie le bon goût (le goût de qui?) et la qualité (qu'est-ce que la qualité?), et dont l'unique visée serait de drainer l'attention optimale des médias et de susciter simultanément les ventes.





2. Julian SCHNABEL
Tableau sans merci, 1981.
Procédé mixte; 3 m 5 x 4,27.
Installation.
Mary Boone Gallery.
(Phot. Bevan Davies)



3. Helen and Newton HARRISON
Mediation on the Cabrielino, Whose Name for
Themselves Is No Longer Remembered, 1976.
Procédé mixte; 1 m 72 x 3,65.

Quoique le terme d'«expressionnisme» possède une diversité de sens – en fait, tout art est expressionniste si l'on prend son point de départ dans le langage pour qui toute énonciation est un signe; et bien que l'on ne doive pas exagérer son orientation germanique – après tout, l'expressionnisme abstrait relève de la sensibilité américaine et l'une des plus éloquentes citations sur l'expression nous vient d'un artiste français, Henri Matisse..., il n'en demeure pas moins que le mot lui-même reste imbriqué dans la tradition allemande de la représentation artistique. Le titre donné à une exposition récente du Musée Guggenheim sur la peinture allemande du début du 20e siècle, *L'Expressionnisme – Une intuition allemande*, confirme bien ce cliché.

1. Robert LONGO
Corporate Wars: Wall of Influence, 1982.
Aluminium; 213 cm x 274.



Ce qu'on peut poser en principe, est que les artistes expressionnistes du passé croyaient que les moyens d'expression du peintre étaient destinés à lui permettre une retransmission aussi directe et authentique que possible de l'intériorité de l'artiste et de ses sentiments individuels. Un bref examen des peintures produites par Die Brücke, un groupe expressionniste allemand du début du 20e siècle, suggère que ces peintres manifestaient des sentiments dits de colère et d'aliénation par l'application gestuelle de la peinture, par son utilisation directe hors du tube; qu'ils donnaient à la surface peinte une grande énergie au moyen de la vibration de couleurs vives, le bleu électrique avec le jaune; le noir et le blanc, le rouge pigmenté de noir et d'or, par exemple; qu'ils préféraient un espace vertigineux à celui qui se dévoile placidement devant nos yeux; qu'ils dessinaient souvent leurs sujets de façon caricaturale et utilisaient la manière maladroite de l'enfant pour rendre les formes.

Ces traits, que l'on voit réapparaître dans la production artistique du dernier crû, ont été interprétés comme étant le signe d'un retour à l'expressionnisme, au sens original du terme.

J'espère démontrer, au fil de cet essai, que ces traits sont des citations stylistiques préméditées et destinées à une forme plus distanciée de l'expressionnisme – j'entends une réflexion sur l'expression et sur les stratégies impliquées dans l'expression par les voies sensorielles. Pour réfléchir sur l'expression, le matériel d'un feuillet télévisé, dans la mesure où il suscite des émotions spécifiques, est une source de réflexion tout aussi valable que celle qui provient d'une peinture expressionniste allemande ou de toute autre source. Il en résulte, ainsi que nous allons le voir, une combinaison hétéroclite de sources culturelles. Cependant, pour que cette réflexion devienne quelque chose de vraiment personnel à l'artiste, le choix des sources est primordial. L'expressionnisme allemand, à cause des connotations d'art «dégénéré» qu'on lui accola sous le régime nazi, est un style rempli de significations, surtout pour un artiste allemand. Mais de toutes façons, désormais c'est au niveau de la réflexion de l'artiste sur ses sources que se déterminera la qualité de l'art, plutôt que par le style le plus souvent emprunté à d'autres.

Qu'est-ce que cela signifie pour l'artiste en quête d'une voie authentique aujourd'hui? Comment une génération d'artistes, héritière d'un réservoir immense de matériel sensoriel d'une



4. Jon BOROFSKY
Installation.
Paula Cooper Gallery.
(Phot. Goeffrey Clemente)

part, et de l'art conceptuel introduit par ses prédécesseurs immédiats des années 60, d'autre part, s'ingénie-t-elle à produire dans cette nouvelle situation? Voilà les deux questions qui sous-tendent cet essai.

L'art minimal des années 60, à New-York – phénoménal et structural – s'est révélé beaucoup trop limitatif pour une nouvelle génération d'artistes intéressés à réexaminer la relation entre le moi, la représentation et le monde, c'est-à-dire, une conscience humaine.

Mises au rancart, dans les années 60, faute de preuves, les révélations de Freud sur l'inconscient fondées sur l'authenticité de l'auto-description (après tout, qui peut juger de la vraisemblance des révélations du patient?) ont été remises de l'avant par Jacques Lacan, psychanalyste du langage. Lacan soutient, comme Freud le suggérait implicitement en surprenant les lapsus narratifs, les associations d'idées et les calembours de ses patients, que le langage est la clé qui permet d'ouvrir les portes de l'inconscient². S'il n'y a pas coïncidence entre la conscience individuelle et, par exemple, son expression sur la toile, on pourrait alors soutenir l'hypothèse qu'il y a transparence entre les processus de l'inconscient et ceux qui sont utilisés par la société dans l'emploi des expressions narratives du langage.

Cette nouvelle lecture des œuvres de Freud se révélerait importante pour les artistes des années 70, ne serait-ce que pour deux raisons: d'abord, elle permettrait d'entrevoir la possibilité d'examiner objectivement le fonctionnement de l'inconscient, de délaissier le récit introspectif ou la confession. Les textes des bandes dessinées, les réclames publicitaires, les bulletins télévisés d'information, les représentations théâtrales, des livres illustrés, des essais photographiques et les œuvres peintes procurent désormais aux artistes des matériaux de référence.

Mais plus importante encore que cet intérêt renouvelé pour les phénomènes scénographiques, ainsi que la perception récente qu'il y a du récit partout dissimulé (jusque dans les formes les plus épurées des tableaux parce qu'ils sont toujours vus dans un contexte – une maison, une galerie ou un musée – qui les transforment en signes dans le théâtre de l'imagination), est la fascination qu'exerce sur certains artistes la façon choisie par les médias pour présenter les récits.

Les artistes des années 70 n'ont pas tous utilisé leurs sources narratives de façon critique. Quelques soit-disant réalistes se

sont servis de ces sources comme modèles pour leurs peintures de figures dans un intérieur (par exemple), sans remettre en question ni le sens, ni la nature d'une représentation.

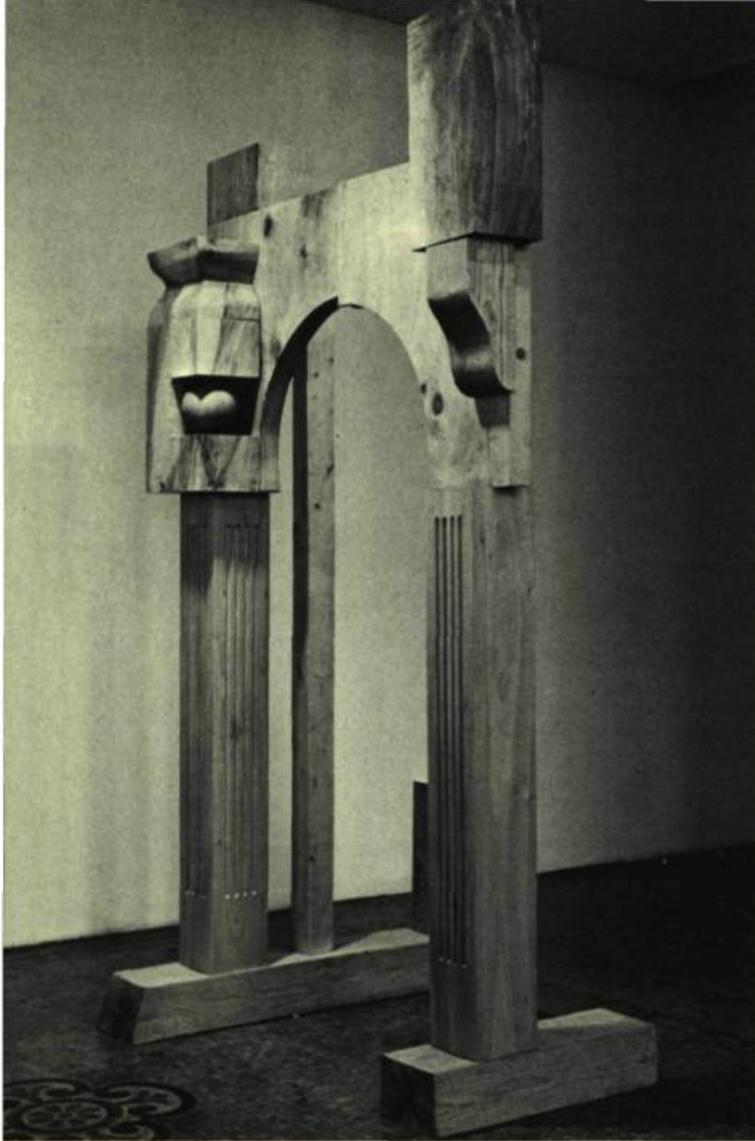
D'autres artistes, d'inspiration plus conceptuelle, se sont attaqués à l'étude de la représentation du récit, ont contesté ses modes d'opération et se sont proposé de les subvertir. Roland Barthes, sémioticien français, s'est par ailleurs consacré à cette activité pour les images-média dans *Mythologies* et dans d'autres essais parus en anglais à la fin des années 60 et au début des années 70³. Il s'est avéré qu'une représentation implique nécessairement un tri des éléments universels de la représentation, certains étant retenus, et les autres éliminés. À l'image de celles que découvrent les artistes sur les écrans de cinéma et de télévision ou sur les placards publicitaires, les représentations persuasives sélectionnent des éléments qui, regroupés, transmettent une image rationnelle et convaincante de la société, et éliminent ceux qui la démentiraient. Si l'on choisit une autre sélection, notent-ils, la représentation prend un sens différent, suscite une autre réponse émotionnelle ou laisse planer un doute quant à la signification.

Cette subversion des moyens de représentation a suivi deux directions majeures: une grande part de la production artistique des années 70, en Amérique, montre des figures sur un fond vide ou abstrait (Robert Longo, Neil Jenney); des maisons aux curieuses dimensions et qui ne sont pas situées dans des paysages qui leur conviennent (Joel Shapiro, Donna Dennis); des pièces d'ameublement sont détachés d'un intérieur approprié (Joel Shapiro, Scott Burton, Robert Wilson, Richard Artschwager); des motifs décoratifs sont séparés de leur fond naturel ou de leur fonction usuelle sur des housses, du papier-peint, du carrelage (Robert Zakanitch, Joyce Kozloff, Valerie Jaudin). À l'instar d'une affiche publicitaire sans sous-titre, une telle imagerie – quoique toujours représentative de quelque chose – demeure dénuée de sens précis et se prête à des interprétations autres que celles que lui imposerait un sous-titre explicatif. Cette pratique exclut toute allusion au sens métonymique que propose le contexte ou l'arrière-plan.

On retrouve également dans la production des années 70 un type de représentation conçu sur le modèle de l'affiche publicitaire accompagnée de sa légende, mais où la légende, au lieu de serrer la signification de l'image (en fournissant un contexte approprié), suit son propre cours désordonné (Bill Beckley, Jean Le Gac, les Harrison). Ainsi disparaît toute subordination réciproque entre la métonymie et la métaphore. Les performances multimédia augmentent la possibilité que se produisent de tels actes subversifs. Dans les pièces de théâtre de Bob Wilson, des éléments de la mise en scène dont on s'attend à ce qu'ils aillent de pair: discours, voix, geste, éclairage et accessoires, sont séparés et «laissés libres d'exprimer leur langage autonome», pour citer Antonin Artaud, poète français et important point de référence de la nouvelle génération. Dans les environnements de Jonathan Borofsky, les écritures et les figures peintes directement sur les murs, les sculptures en pied et les objets quotidiens se disputent notre attention.

Que, sans cesse, des images reconnaissables, mais dont l'apparition semble inexplicable, soient secrétées dans le vaste champ de l'inconscient est l'hypothèse posée aujourd'hui. Contrairement aux visualisations antérieures, il n'y a rien de fantastique ni de surréel dans l'espace de l'inconscient, ni dans d'autres espaces. La différence se situe plutôt dans l'importance relative donnée aux divers éléments d'images, leur échelle et disposition insolites, par rapport à leur transcription habituelle. Les distorsions ont à voir avec la mise en scène choisie, ce qui est placé au premier plan, ce qui est aperçu dans le fond, ce qui manque.

Théoriquement, cette subversion des moyens de représentation du récit, entreprise dans les années 70, perpétue la conception intellectuelle de l'art qui avait dominé les années 60. Comme la production de l'art d'avant-garde d'alors, celle des années 70 peut être considérée comme la manifestation visuelle



5. Alice ADAMS
Diagrammatic Doorway.
 Bois divers; 2 m 51 x 1,32 x 1,11.
 (Phot. Bill Gordy)

d'hypothèses scientifiques et philosophiques. Mais, certains postulats étaient maintenant différents. Par exemple, la compilation d'informations concernant les réponses émotionnelles produites par différents éléments de représentation prolongeait les recherches de Robert Morris sur l'effet qui, par exemple, crée la lumière orientée sur un cube⁴. Cependant, aujourd'hui, le cube a perdu le statut de forme sculpturale par excellence qui lui conférait le fait que dans le cube, signification et forme viennent immédiatement à l'esprit. Des formes plus complexes et plus aptes à réveiller expériences ou rêves, idées ou sensations oubliées (Alice Aycok, Alice Adams) sont jugées plus intéressantes.

À la vérité, le nouvel art, en dépit des objectifs conceptuels qu'il partage avec l'art des années 60, semble beaucoup plus engageant. Les images, plutôt que de chercher à s'imposer par leur simple présence, stimulent chez les regardeurs la libre association, éveillent des sentiments nouveaux, rappellent des expériences oubliées et des rêveries imaginaires. Quoique la part de l'invention ait été restreinte, les sources de l'art étant souvent toutes faites (ce qui change dans les années 80) et que l'œuvre soit indifféremment faite par l'artiste ou par ses assistants, et, bien qu'insensible en apparence, sa texture étant souvent photographique ou mécaniquement répétitive (comme les motifs peints des débuts du pattern painting), et même si elle affiche une facture résolument anonyme, le nouvel art réussit à communiquer toute une gamme de sentiments. L'expressionnisme aurait refait surface sans auteur, sans la manifestation physique et manuelle d'une unique sensibilité.

Comme le compositeur qui utilise habilement l'étendue de ses connaissances techniques pour recréer artificiellement sur le clavier d'un synthétiseur non seulement les sons, mais les expressions d'un ensemble musical, la nouvelle vague d'artistes aurait la possibilité d'orchestrer visuellement une vaste série de représentations expressives, sans nécessairement engager leurs sentiments mais seulement ceux de leur public. Le travail de Cyndie Sherman en est une bonne illustration: elle se met elle-même dans différents rôles pleins d'émotion et se photographie dans ces rôles.

A partir du moment où les artistes reviennent à la peinture et explorent les possibilités expressives de ses différents médiums (acrylique, huiles, poudres) et de différentes surfaces (toile, gros canevas, tissus imprimés, papier, velours ou morceaux de céramiques fixés sur des surfaces), quand ils se mettent à analyser la signification attachée aux différentes traces de la brosse et aux moyens variés de relier la couleur à la surface du tableau, quand la représentation devient lâche et picturale, comme dans la production de l'Américain Julian Schnabel, le résultat est manifestement expressionniste à la manière de l'expressionnisme allemand. Mais il y a alors contradiction dans les termes: c'est un expressionnisme conceptuel.

L'expression se loge-t-elle dans le regard du contemplateur, habilement manipulé pour le savoir-faire de l'artiste, ou est-elle suscitée par la sincérité de sentiment de l'artiste? Cela est difficile à établir, et c'est la raison pour laquelle le néo-expressionnisme détient la palme de l'ambiguïté. C'est, me semble-t-il, son caractère incertain qui le rend si suspect dans les cercles d'art new-yorkais.

En conclusion, il faut reconnaître que l'art fait la publicité de l'auteur autant qu'il parle de ses sentiments les plus intimes. Il n'y a pas de façon objective de distinguer la pureté de la non-pureté dans les impulsions de l'acte créateur. Que les graffiti des métros de New-York attirent notre attention sur les conditions de vie lamentables des adolescents du South-Bronx et sur leurs sentiments de colère contre le monde, ne constitue qu'un aspect de la situation. Que les graffiti soient considérés comme objet de collection parce que l'artiste en graffiti dirige son vaporisateur vers un morceau de toile demeure de l'ironie pure. Dans la mesure où les expressions de l'artiste en graffiti tirent leur origine de la culture de la rue, des bandes dessinées et de la musique punk, sources qui ont pour lui une véritable signification, son image contient une certaine dimension d'authenticité, si ce n'est de qualité.

De toute façon, il n'y a pas que les artistes en graffiti qui soient allés puiser dans leurs propres sources par souci de différencier et d'afficher leur caractère unique. À cet égard, la meilleure production artistique d'aujourd'hui, particulièrement celle qui vient de l'étranger, fait appel à des sources spécifiques, tout autant historiques que géographiques et mythiques. La sinistre luminosité grise qui plane sur les contes d'inspiration wagnérienne peints par l'Allemand Anselm Kiefer, l'atmosphère de commedia del arte des scènes métaphysiques de l'Italien Sandro Chia ainsi que les couleurs des assemblages baroques du Français Martial Raysse s'inspirent de ce phénomène.

Si l'on maintient, comme Harold Rosenberg, qu'en cette période de prise de conscience historique, la source de la création expressive n'est plus le génie individuel mais la réflexion incessante de l'artiste sur son héritage esthétique et son appropriation par lui⁵, il ne fait aucun doute que la création expressive poursuit sa trajectoire et va de l'avant comme jamais.

1. Donald Kuspit, *The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods* dans *Artforum*, Novembre 1981.

2. Jacques Lacan, *The Insistence of the Letter in the Unconscious*, dans *Structuralism*, J. Ehrmann, Ed., New-York, Anchor, Page 103.

3. Roland Barthes, *Mythologies et Image, Music and Text*. New-York, Hill & Wang, 1968 et 1977.

4. Voir Robert Morris, *Notes on Sculpture*, dans *Minimal Art, A Critical Anthology*, New-York, Dutton, 1968.

5. Harold Rosenberg, *Gorky, The Man, The Time, The Idea*, New-York, Horizon, 1962. Page 54.