

Robert Carleton Hobbs et Gail Levin, *Abstract Expressionism, The Formative Years*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1981, 140 p., 150 illus., 9,95 \$

Fernande Saint-Martin

Volume 11, numéro 1-2, 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074341ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1074341ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Saint-Martin, F. (1984). Compte rendu de [Robert Carleton Hobbs et Gail Levin, *Abstract Expressionism, The Formative Years*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1981, 140 p., 150 illus., 9,95 \$]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 11(1-2), 147–148. <https://doi.org/10.7202/1074341ar>

ROBERT CARLETON HOBBS ET GAIL LEVIN *Abstract Expressionism, The Formative Years*. Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1981, 140 p., 150 illus., 9,95 \$.

Rien n'est plus ambigu que le statut de textes qui s'intègrent à des catalogues d'exposition, à titre de présentation des œuvres exposées et, souvent, de clarification des buts qui ont présidé aux découpages que toute sélection d'œuvres effectue nécessairement dans les processus de production artistique.

Certes, certains de ces catalogues deviennent des ouvrages majeurs. S'il s'agit de l'art du xx^e siècle, plusieurs s'offrent comme des sources historiques essentielles, palliant l'absence d'ouvrages synthétiques sur une période trop rapprochée pour être vue dans un large contexte. Et c'est à juste titre que ces catalogues sont publiés à nouveau sous forme de volumes, rendant accessibles à un plus grand nombre de lecteurs, aussi bien leurs textes d'analyses que leurs reproductions.

Mais le plus souvent ces textes sont des œuvres de circonstance, hâtivement rédigés par un personnel muséologique trop souvent débordé, cherchant vainement le ton ou le niveau d'un discours qui lui soit propre. Faut-il éliminer l'appareil historique et vulgariser ? Faut-il, au contraire, profiter de toutes occasions pour combler les carences en matières artistiques de la plupart des systèmes d'éducation ? Faut-il utiliser les catalogues d'exposition pour faire avancer la recherche historique, sémiologique ou herméneutique, qui trouve si peu de moyens de publication ? Ou encore, ces catalogues doivent-ils servir aux épanchements de critiques-poètes qui ne peuvent actualiser leurs pulsions profondes que sous le couvert des œuvres visuelles ? Dans chaque cas, le catalogue d'exposition joue sans doute un rôle ponctuel qui n'est pas négligeable, et les paramètres théoriques ou pragmatiques avec lesquels on voudrait juger de sa réussite sont trop nombreux pour être aisément applicables.

La situation n'est plus la même cependant lorsque, l'exposition terminée, un catalogue est publié à nouveau sous la forme d'un volume qui, au lieu d'avouer franchement sa fonction transitoire et restreinte, se propose au lecteur comme un véritable ouvrage d'histoire de l'art.

Il en est ainsi du catalogue qui accompagnait, en 1978 à travers les États-Unis, l'exposition *Abstract Expressionism: The Formative Years*, présentée conjointement par le Whitney Museum of American Art et le Herbert F. Johnson Museum of Art, et qui a été publié sous forme de volume, portant le même titre, par le Cornell University Press (1981).

Sur la foi du titre, sans doute, les éditeurs nous informent sur la page couverture du livre que cet ouvrage tente de réévaluer l'art produit pendant les années 30 et 40 par les membres de la première génération de l'Expressionnisme abstrait. Il n'en est rien, comme l'expliquent pour leur part les conservateurs responsables de l'exposition : Robert Carleton Hobbs, du musée de l'université Cornell et Gail Levin, du musée newyorkais. Il s'agirait plutôt de contester l'assertion traditionnelle des historiens, voulant que l'Expressionnisme abstrait soit né en 1945, c'est-à-dire qu'il ait été un mouvement d'après-guerre, et d'établir plutôt qu'il est né « à la fin des années 30 » (p. 6). Ainsi, déclare-t-on, « Pollock a produit ce qui peut être appelé des peintures expressionnistes abstraites à la fin des années 30 et il a commencé ses « drip paintings » à la fin de l'année 1946. » Paradoxalement, la section consacrée à cet artiste ne commence et n'illustre que *Going West* (ca. 1934-35), à la fois régionaliste et figuratif, pour passer ensuite à une œuvre de 1943, *Moon Woman Cuts the Circle*.

Des 15 artistes américains pionniers de l'Expressionnisme abstrait, dont Kline est exclu parce que trop tardif, sans doute, de très rares œuvres des années 30 sont évoquées et discutées en relation avec leur production ultérieure. Il s'agit du *Brown Study* (1935) de Still, signalant les analogies avec Cézanne, l'année

même où l'artiste américain complète sa thèse de maîtrise sur le maître de Provence ; de quelques œuvres de Lee Krasner, précisionnistes et surréalistes de 1934-35, avant qu'elle ne s'inscrive de 1937 à 1940 à l'école de Hoffmann, duquel on ne considère qu'une œuvre de 1940, *Spring*.

De fait, les années de formation de l'Expressionnisme abstrait, dont il est question ici, débutent véritablement en 1940 pour s'achever en 1946-47, sauf pour Reinhardt et Tomlin, qui sont encore en « période de formation » en 1948 et 1949. Cette imprécision dans les dates reflète plus profondément la difficulté théorique de définir un tel mouvement, si pour lui donner une plus grande ampleur historique, on s'obstine à regrouper sous l'étiquette de l'Expressionnisme abstrait tous les artistes majeurs de New York dans les années 40. Comment alors définir les sources d'œuvres aussi hétérogènes ?

Dans un trajet paradoxal, qui nous laisse songeur quant à la cohésion de l'exposition présentée, les responsables de la sélection des œuvres ont décidé de prendre des voies contradictoires.

Pour Robert Carleton Hobbs, qui écrit le texte d'introduction le plus important du catalogue, les Expressionnistes abstraits américains ne possédaient qu'une compréhension incomplète et superficielle des développements de l'art européen, et ils se relient davantage aux arts primitifs de l'ancien et du nouveau monde. À partir de quelques revues ou livres, de quelques expositions dans des galeries et musées, ces artistes ont connu « d'excellentes performances de l'opéra que constitue la peinture moderne, mais seulement des copies fragmentaires du libretto ». C'est-à-dire que ces artistes « étudièrent des motifs et des styles, mais ne possédaient que des comptes rendus de seconde main de la culture dans laquelle ces formes abstraites témoignaient d'une signification » (p. 15). M. Hobbs renvoie, en particulier, au caractère si incomplet des catalogues publiés par la

Curt Valentin's Buchholz Gallery, présentant des déclarations d'artistes européens, qui alléchaient mais sans exprimer en profondeur leurs attitudes face à l'art moderne.

Il est certes présomptueux pour un critique d'art de supposer qu'un artiste ne puisse comprendre les visées de l'art moderne qu'en lisant des textes, et non en regardant des œuvres plastiques. Ou encore de croire que la signification d'une œuvre d'art ne puisse être perçue sans une étude approfondie des sociétés historiques qui l'ont produite – ce qui ne permettrait une relation significative avec l'art qu'à peu d'élus, faisant pour l'art de tous les temps ce que Panofsky a fait pour la Renaissance. Et, bizarrement, les sociétés non historiques – c'est-à-dire n'ayant pas accédé à l'écriture – ou les sociétés dites primitives produiraient un art qui serait de compréhension plus facile.

L'auteur, en effet, énumère les expositions d'art primitif présentées à New York dans les années 30, qui seraient beaucoup plus déterminantes dans l'élaboration de l'Expressionnisme abstrait. Il s'agit des expositions: «American Sources of Modern Art» (1933), offrant des exemples aztèques, mayas et incas; de «African Negro Art» (1935); de «Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa» (1937); de «Twenty centuries of Mexican Art» (1940) et de «Indian Art of United States» (1941). À aucun moment l'auteur ne suggère que ces expositions, présentées au Musée d'art moderne de New York et non dans des musées ethnologiques, reflétaient les valeurs préconisées par le Surréalisme des années 20, qui leur conféraient une signification particulière. Du Surréalisme même, on retiendra qu'il «imposa» aux New-yorkais l'exploration de l'inconscient: «La structure propre du premier Expressionnisme abstrait semble avoir été faite d'un Muzak à peine audible qui répétait constamment les mots «inconscient», «atavisme», «mythe», «action», «sublime», «non directif» et «contenu» jusqu'à ce que les artistes entendent ces messages et s'imaginent qu'ils venaient de l'intérieur» (p. 17).

Malheureusement, la deuxième partie du texte de M. Hobbs, au lieu de mettre en relation l'Expressionnisme abstrait et ses sources primitives, reprend les importantes observations de Ehrenzweig sur le

phénomène de la vision périphérique, pour en faire à son tour la caractéristique dominante du nouveau mouvement.

De son côté, Gail Levin veut aussi s'attaquer à une légende. Dans un texte intitulé «Miro, Kandinsky et la genèse de l'Expressionnisme abstrait», elle joint Picasso à ces deux noms pour produire le trio d'artistes européens, «qui ne sont pas venus à New York pendant la guerre», mais qui constitueraient les véritables maîtres du mouvement qui s'y développa.

La deuxième section du catalogue consacre quelques pages à chacun des artistes concernés. Mais ces notes hâtives et banales ne font aucune tentative de relier les œuvres majeures des artistes de façon significative à celles produites au début des années 40, ou de marquer des traits communs entre les artistes ainsi regroupés par l'histoire.

Après avoir qualifié les Expressionnistes abstraits de «pionniers du post-modernisme», les auteurs s'en autorisent pour confondre toutes les méthodologies et accumuler les contradictions. On nous signale l'influence prépondérante de Jung sur les artistes et les œuvres, mais sans utiliser le système de décodage sémantique du penseur. On compare des bribes de motifs dans une œuvre à des bribes de motifs dans les œuvres d'autres artistes, sans jamais définir le contexte global dans lequel chacune d'elles prendrait sens. On récuse la psychanalyse, mais pour invoquer des «souvenirs d'enfance» à la Freud, dans le cas de Rothko ou Stamos et un «death wish» envers la mère, pour Motherwell. On s'obstine à trouver le sens des œuvres dans les titres pseudo-mythiques qu'un Still a remplacés par des chiffres, qu'un assistant a inventés ou qu'un Motherwell a trouvés, les yeux fermés, en pointant du doigt dans une page du *Finnegan's Wake* de Joyce, ouvert au hasard. On continue à chercher des reflets de la nature dans l'œuvre de Newman, dont on a cité pourtant la déclaration de 1943: «Le peintre de ce nouveau mouvement comprend clairement la distinction entre l'abstraction et l'art de l'abstrait. C'est pourquoi il n'est pas intéressé par les formes géométriques en soi, mais par la création de formes qui par leur nature abstraite véhiculent un contenu intellectuel abstrait.»

Le seul défi que semble vouloir relever ici le critique ou l'historien

d'art est de pouvoir associer une projection anthropomorphique quelconque à toute tache, forme ou couleur, comme si l'art s'identifiait à un éternel test de Rorschach. Dans cet «œil éclaté», qui ne prélève parcimonieusement que des détails erratiques en vue de corroborer quelque théorie verbale, on sent qu'en Amérique du Nord même, on n'a pas su décoder encore la signification d'un «libretto» de l'art moderne, bien qu'il soit issu de sa propre culture.

FERNANDE SAINT-MARTIN
Université du Québec à Montréal

FERNANDE SAINT-MARTIN *Les fondements topologiques de la peinture.* Montréal, Editions HMH, 1980. 184 p., illus., 9,50 \$.

C'est pour réparer une injustice que j'écris ce compte rendu sur un livre paru il y a déjà quatre ans, et pour lequel RACAR a peine à trouver un critique. Je veux parler de *Fondements topologiques de la peinture* par Fernande Saint-Martin, publié chez HMH en 1980. Ses dimensions modestes ont-elles encouragé ce mutisme? Ou n'est-ce pas plutôt l'ampleur de la synthèse proposée ici qui a découragé la critique? Pour bien la faire, il faudrait être versé en psychologie génétique, en mathématique avancée et en histoire de l'art contemporain. Je n'ai pas cette prétention. Mais je peux au moins faire part aux lecteurs de RACAR du contenu de ce petit livre. Je m'y bornerai et, en terminant, poserai une question à l'auteur.

Dans *Fondements topologiques de la peinture*, Fernande Saint-Martin poursuit une réflexion qu'elle avait déjà amorcée dans *Structures de l'espace pictural*, publié également chez HMH en 1968. Comme l'annonce le sous-titre de *Fondements topologiques...*, il est question ici des «modes de représentation de l'espace» dans l'art de tous les temps et spécialement dans l'art contemporain. Le problème de la représentation de l'espace reste donc au centre des préoccupations de l'auteur. Cette fois, cependant, Fernande Saint-Martin appuie sa réflexion sur l'œuvre extrêmement ramifiée de Jean Piaget, ce qui l'amène à poser le problème sur des bases nouvelles.