À la recherche de la nouvelle peinture allemande

Friederike Kitschen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4283>

DOI : 10.4000/perspective.4283

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 483-487

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Friederike Kitschen, « À la recherche de la nouvelle peinture allemande », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4283>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

À la recherche de la nouvelle peinture allemande

Friederike Kitschen

RÉFÉRENCE

La nouvelle peinture allemande, Françoise Cohen éd., (cat. d'expo., Nîmes, Carré d'art/Musée d'art contemporain, 2005), Arles/Paris, Actes Sud, 2005. 188 p., 72 ill. en couleurs. ISBN : 2-7427-5579-9 ; 45 €.

« Leipzig – Das Tor zur Malerei? Ganze Tage des Fragens. Eine Gesprächs- und Sehreise von Heinz-Norbert Jocks », dans *Kunstforum International*, vol. 176, juin-août 2005, p. 144-269. 110 ill. en couleur. 19,80 €.

Made in Leipzig, Bilder aus einer Stadt, (cat. d'expo., Klosterneuburg Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg/Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2006), Klosterneuburg, 2006. 231 p., 288 ill. en couleur, 35 ill. n/b, texte en allemand et anglais. ISBN : 3-902001-29-1, 49 €.

New German Painting - remix, Christoph Tannert éd., Munich/Londres/New York, Prestel, 2006. 256 p., 213 ill. en couleur, texte en allemand et anglais. ISBN : 3-7913-3666-5 ; 49 €.

- 1 Depuis quelques années déjà, on parle d'un phénomène – et cela non seulement en Allemagne – qui semble être à la fois réel et diffus dès qu'on s'en approche : réel par rapport aux œuvres d'art qui voient le jour dans les ateliers de jeunes artistes partout en Allemagne, et diffus par rapport aux tentatives de la critique d'art d'en tirer une définition. On parle de la « Nouvelle peinture allemande » ou ses sous-catégories significatives, de la « Nouvelle École de Leipzig » et du « Pop de Dresde ». Désormais, toutes ces appellations se sont établies comme des labels mélodieux qui ne favorisent pas seulement l'organisation de nombreuses expositions et la publication de maints hors-série par les revues d'art renommées, mais animent aussi le marché de l'art international, en particulier le marché américain, financièrement solide. Or, comment définir cette nouvelle peinture allemande ? Est-elle vraiment le résultat de la « première génération d'artistes de l'Allemagne réunifiée » comme on peut l'entendre

dire parfois, ou bien, de façon encore plus prétentieuse, est-elle « the 21st century's first bona fide artistic phenomenon » (« le premier phénomène artistique de bonne foi du XXI^e siècle »)? Quelle est sa part de nouveauté et, au-delà de son origine géographique, que possède-t-elle de typiquement allemand, voir d'est-allemand? Dans cette scène artistique qui, depuis des décennies, ne manque pas de peintres – malgré les mauvaises langues qui parlent de la mort de la peinture. Peut-on trouver des ressemblances formelles ou de fond? Les peintres étrangers, installés en Allemagne, en font-ils partie ou la nouvelle peinture allemande n'est-elle qu'une part de l'international « Triumph of Painting »¹ (« triomphe de la peinture »)?

- 2 Dans les trois dernières années, provoquées entre autres par les expositions telles que *deutsche-malereizweitausenddreißig* [« peinture allemande deux mille trois »] au Kunstverein de Francfort de 2003 et *sieben mal malerei* [« sept fois peinture »] au Museum der bildenden Künste de Leipzig la même année, plusieurs présentations et publications se sont consacrées à ce phénomène et ont tenté de le définir². Aux côtés de deux expositions organisées entièrement à partir de collections particulières au Massachusetts Museum of Contemporary Art et au Cleveland Museum of Art³ en 2005, l'exposition *Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt* [« Made in Leipzig. Tableaux d'une ville »] a suscité un intérêt international extraordinaire pour ladite « Nouvelle École de Leipzig ». Composée en majeure partie des fonds de la collection autrichienne Essl, *Made in Leipzig* a été montrée en 2006 à Klosterneuburg près de Vienne, localisation habituelle de la collection, ainsi qu'à Leipzig. Un peu moins d'un an avant la parution de l'important catalogue d'exposition, une des revues germanophones d'art contemporain de premier plan, le *Kunstforum international*, a consacré un dossier spécial de cent vingt pages à la peinture de Leipzig. Mais celui qui espère y récupérer une liste des participants de la « Nouvelle École de Leipzig » se trompe. Déjà les soi-disant représentants de l'ancienne « École de Leipzig » (autour des artistes enseignants Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer et Werner Tübke) avaient refusé avec véhémence cette étiquette que leur avait collée le critique ouest-allemand Eduard Beaucamp en 1972 dans le FAZ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*). À leur tour, les jeunes artistes qui ont fait leurs études auprès d'Arno Rink et de son assistant Neo Rauch à la Hochschule für Graphik und Buchkunst (Académie du graphisme et de l'art du livre) vers la fin des années 1990 récusent cette appellation de groupe de la « Nouvelle École de Leipzig » et ainsi également la filiation directe avec les anciens. C'est donc toujours aux commissaires, aux galeristes, aux collectionneurs et aux auteurs d'articles d'identifier ceux qui « en font partie ». Dans ce contexte, les deux expositions américaines se sont concentrées, outre sur Neo Rauch, déjà populaire depuis quelques années, sur les peintres Tilo Baumgärtel, Martin Busch, Tim Eitel, Martin Kobe, Christoph Ruckhäberle, David Schnell et Matthias Weischer. Dès la fin de l'an 2000, ces artistes avaient fait l'objet de l'exposition commune *Liga* [Ligue] et ils sont considérés comme le groupe central de la « Nouvelle École de Leipzig » depuis tout au plus *sieben mal malerei*, en 2003. La revue *Kunstforum International* est cependant davantage orientée selon une perspective interallemande et marquée par le souci de dépasser le cercle étroit des quelques noms internationalement commercialisés. Heinz-Norbert Jocks y élargit le champ de la peinture de Leipzig en introduisant dix autres artistes qui y ont suivi des études, parmi lesquels aussi des femmes, moins soutenues par le marché de l'art que leurs homologues masculins, comme Rosa Loy, Katrin Heichel et Verena Landau. De surcroît, Jocks ne fixe pas uniquement son attention sur les tout jeunes, nés après 1970,

mais fait aussi entrer sous cette dénomination quelques artistes nés dans les années 1960.

- 3 Dans leur exposition *Made in Leipzig*, le collectionneur Essl et le directeur du Musée des beaux-arts de Leipzig, Hans Werner Schmidt, optent pour une sélection encore plus large en intégrant également, aux côtés des jeunes peintres, des artistes de Leipzig utilisant la vidéo, l'installation et la photo, des représentants de la génération des professeurs de l'Académie autour de Heisig, Rink, Hartwig Ebersbach et Sighard Gille, ainsi que des peintres déjà actifs dans la scène de Leipzig avant la chute du Mur. Le conservateur H. Schmidt, principal responsable de la sélection, a comblé des lacunes entre les différents pôles de la collection très hétérogène d'Essl qui a à la fois acquis des tableaux expressifs d'Ebersbach (né en 1940), des photographies de Maix Mayer et des œuvres de Rauch (tous deux nés en 1960) et des tableaux de certains jeunes diplômés comme Baumgärtel, Eitel, Schnell et Weischer. Tandis que la préface du catalogue renseigne sur le regard subjectif du collectionneur dans la composition de ce corpus central, les ajouts par le directeur du musée et sa vision de l'art de Leipzig sont présentés sans aucune explication.
- 4 Le catalogue reflète le parti pris historique de l'exposition. Les différents articles sur la tradition de la peinture de Leipzig et sur l'enseignement dans les classes de peinture de l'Académie cherchent à récapituler, d'après Schmidt, « la condition préalable et l'absence de conditions » de l'évolution récente, donc de la « Nouvelle École de Leipzig ». L'auteur constate comme point de départ pour ainsi dire une double mise à l'écart : d'abord, l'évolution de l'art de l'Europe de l'Ouest, avec l'influence de Joseph Beuys sur l'art conceptuel, passait quasiment inaperçue à l'Académie jusqu'à la chute du Mur. Ensuite, après 1990, la peinture, principalement figurative et donc jugée démodée, se voyait ramenée à une position inférieure dans l'enseignement, surtout face aux nouveaux médias auxquels l'institution commença à s'ouvrir de plus en plus. Selon Schmidt, ce « cocoon » de la situation de l'enseignement a rendu possible une maîtrise intellectuelle et manuelle par les étudiants et leur a ouvert le chemin vers la pratique d'une peinture réaliste, techniquement maîtrisée, sans « l'inquiétude d'un discours artistique autoréférentiel ». Il voit dans le savoir-faire, le caractère « *unplugged* » (un mot que les musiciens pop et rock utilisent pour dire qu'ils travaillent sans les potentialités de l'électroacoustique), une des raisons essentielles de la fascination que portent les spectateurs et les collectionneurs aux œuvres des jeunes peintres de Leipzig. Un deuxième argument auquel il fait allusion est celui des structures narratives présentes dans beaucoup de ces tableaux sans pour autant devenir des messages, des interprétations de l'atmosphère actuelle dont le sens inhérent reste caché.
- 5 De façon similaire, l'historien de l'art Paul Kaiser décrit ces conditions dans une interview menée par Jocks dans la revue *Kunstforum international*. À l'instar de Schmidt, il évoque le maintien d'un enseignement académique et réglementé de la peinture, contre tout *Zeitgeist* (« esprit du temps »), qui est devenu la marque de fabrique des jeunes peintres de Leipzig. Outre cette maîtrise du dessin, il mentionne les sujets reconnaissables et les « polyvalences surréalistes » (*Mehrdeutigkeiten*) comme caractéristiques typiques. Kaiser tient également compte du rôle du marché de l'art, en particulier la place du galeriste Gerd Harry Lybke qui a activement participé au succès outre-Atlantique de la « Nouvelle École de Leipzig ». Dans les vingt interviews de la revue *Kunstforum*, ce sont les personnalités en coulisses – professeurs (Rink, Gille),

galeristes, gens des musées (Lybke, Schmidt) – qui prennent la parole aux côtés des jeunes peintres eux-mêmes. Ainsi se forme-t-il une image kaléidoscopique et intéressante qui met en lumière le contexte social, culturel et historique, et présente les peintres en tant qu'individus, même s'il manque, ici aussi, toute justification de la présence de tel ou tel jeune artiste parmi les interviewés car le rédacteur de ce numéro spécial se positionne délibérément comme interrogateur. De ce fait, aucune définition ou discussion des caractéristiques et des points communs de cette peinture n'a lieu au-delà de la simple donnée géographique de Leipzig comme centre de production.

- 6 Or, les auteurs du catalogue *La nouvelle peinture allemande*, paru en 2005 à l'occasion de l'exposition au Carré d'art de Nîmes, abordent de façon franche et personnelle ce qui à leurs yeux caractérise cette école. Dans l'article « Le prêt-à-porter de l'image. Remarques sur la genèse de la peinture à succès de Dresde et Leipzig », Christian Janecke et Alexander Koch discutent la situation à Dresde, où Eberhard Havekost, Thomas Scheibitz et Frank Nitsche font sensation depuis l'an 2000, et présentent, une fois de plus, la « Nouvelle École de Leipzig ». Eux aussi mettent l'accent sur la continuité, dans les écoles des Beaux-Arts de ces deux villes, d'un enseignement académique solide qui confère aux jeunes peintres ce savoir-faire tant apprécié des collectionneurs et aux peintres eux-mêmes le sentiment de défendre courageusement « un bastion intempestif ». Mais selon les auteurs, la défense d'une approche traditionnelle de la peinture viendrait de pair avec une attitude de résistance, surtout chez les « Dresdois ». Celle-ci s'adresserait d'une part aux thèmes chers à l'Académie (au lieu des nus féminins et des paysages de l'Elbe, les artistes plus jeunes favorisent exclusivement les motifs « popistes » (un mot qui renvoie à la culture pop de l'Ouest) et d'autre part à l'un des « piliers de la culture picturale est-allemande » : l'*Expressiv*. Aussi, à Dresde comme à Leipzig, le style *expressiv* a-t-il été remplacé par une peinture lisse et naturaliste qui évoque davantage la Nouvelle objectivité des années 1920 ou le Cool Painting d'un Alex Katz auquel les auteurs attribuent le rôle d'un véritable référent pour certains des jeunes peintres allemands. Mais Janecke et Koch abordent aussi le sujet de façon critique et se positionnent implicitement aux côtés de ceux qui reconnaissent dans la nouvelle peinture allemande plus une « restauration » qu'une « révolte »⁴. Cet aspect devient particulièrement clair lorsqu'ils commentent les œuvres de Neo Rauch, le peintre sur lequel se cristallise le succès de Leipzig : « Avec l'accumulation de pièces rapportées issues de la publicité, de la bande dessinée et de l'art provenant de préférence des années 1950, ainsi qu'une palette vieillotte rendant compte, conformément au canon rétro de la mode actuelle, de la triste médiocrité caractéristique du quotidien urbain de l'Est, la peinture de Rauch était en mesure de livrer aux Allemands de l'Ouest et de l'Est une surface de projection pour leur désir d'histoire sans Histoire, de récit sans récit [...] » (p. 00) Le « lourd parfum d'importance » de cette peinture de Rauch n'aurait pas selon eux seulement impressionné et influencé le public, mais aussi les peintres plus jeunes. Parfois délibérément provocatrice et suggérant enfin aussi des différences de qualité entre les peintres, l'analyse de Janecke et Koch a l'avantage, par rapport aux catalogues présentés précédemment, de proposer une prise de position claire et susciter une réflexion critique du lecteur. Elle représente également un bon antidote aux anecdotes artistiques de Leipzig, tant rehaussées d'un folklore de l'Est, véhiculé notamment par Arthur Lubow dans le *New York Times*⁵. On peut pourtant se demander si une telle critique doit trouver sa place dans le texte du catalogue, puisque l'exposition elle-même ne présente ni des œuvres de Rauch, ni celles de Scheibitz ou Nitsche. À leur

place, dépassant largement le cercle de Leipzig, lui aussi lacunaire, l'exposition a présenté dix-huit peintres dont une seule femme (Valerie Favre) venus de toute l'Allemagne, traçant ainsi un champ marqué par des positions, déjà établies depuis un certain temps et divergentes, de Daniel Richter, Dirk Skreber et Franz Ackermann à Jonathan Meese et Michel Majerus. À cela s'ajoutent les œuvres de trois artistes plus âgés, comptés dans les années 1980 parmi les « Neue Wilde » [Nouveaux Fauves], Martin Kippenberger, Albert Oehlen et Werner Büttner. Cependant, ni les articles de Hans-Christian Dany et de Maïté Vissault, ni l'introduction manquante de la commissaire d'exposition n'expliquent leur présence au sein de l'exposition. De façon fragmentaire, les pages consacrées aux artistes présentent la réception de leur œuvre sous forme de citations issues de publications antérieures, sans pour autant expliquer les raisons du choix de ces artistes. Une fois de plus, on ignore s'il obéissait à un concept, à une idée de la « nouvelle peinture allemande » ou plutôt aux possibilités de prêts.

- 7 La plus récente publication (*New German Painting - remix*) semblait promettre des réponses et des points de repères généraux car le directeur de l'édition, Christoph Tannert, aurait pu théoriquement établir son corpus en se dégageant de toute contrainte de collection privée, d'exposition et d'une focalisation sur une « école » locale, afin de donner un aperçu du New German Painting. L'ouvrage présente un ensemble de trente et un peintres sous forme de dossiers de plusieurs pages. Comme le titre l'annonce, la focalisation sur Dresde et Leipzig a certes été évitée, mais a été finalement remplacée par une autre, bien que jamais postulée ouvertement, des artistes travaillant à Berlin. Puisque Berlin redevient véritablement une métropole artistique, cette approche favorise la découverte d'un grand nombre d'œuvres intéressantes et connues qui manquent dans d'autres ouvrages. Mais les critères – objectifs ou non – selon lesquels Tannert a choisi « ses » peintres et prouvé son courage de combler des lacunes, restent, ici encore, inconnus. Bizarrement, dans son essai, l'auteur n'évoque que rarement les peintres dont les œuvres sont reproduites dans le catalogue, et se consacre davantage à une douzaine d'autres noms. Dans un ajout un peu maladroit à la fin de son texte, Tannert définit enfin sa prédilection pour des artistes qui travaillent « en dehors du temps » (« *out of time* ») et qui « imposent leur production en tant que critique de la culture en expansion de l'image numérique ». Mais cette définition reste vague et souffre de l'absence de mention d'artiste. Entre-temps, il pose des questions sur le sens et le message de la nouvelle peinture qu'il défend contre ceux qui lui reprochent de manquer de critique vis-à-vis des médias et d'être apolitique ou anhistorique. Il s'interroge sur le degré « typiquement allemand » de ces productions et laisse la réponse à quelques artistes qu'il cite et qui, bien évidemment, se montrent plutôt indifférents au sujet de la nationalité. Il aurait été intéressant de prendre en considération les points de vue américains qui qualifient notamment les œuvres de Neo Rauch à la fois « *völkisch* » [incarnant le « sang » allemand] et « *science-fictionish* » (Robert Storr) et qui, en mobilisant des stéréotypes nationaux largement obsolètes, veulent voir dans son association d'une précision rigoureuse et d'un « mysticisme brumeux » (« *foggy mysticism* ») une qualité « très allemande » (« *very german* », Arthur Lubow). Le deuxième article de l'ouvrage, très stimulant, « Couleur allemande. Yeux américains. Un présent global » (« *Deutsche Farbe. Amerikanische Augen. Eine globale Gegenwart* »), de Graham Bader, se consacre aux raisons du succès particulier de la nouvelle peinture allemande aux États-Unis. Il prend en considération le rôle que joue la « question nationale » au sein de cette *success-story*. Apparemment, les collectionneurs américains sont stimulés par le fait que les peintres allemands plus

âgés, comme Gerhard Richter et Sigmar Polke, dominant, depuis des années, les listes de ventes internationales, ainsi que par un pur intérêt porté à une peinture figurative de grande qualité. Mais leur enthousiasme semble aussi participer d'un esprit explorateur marqué par « l'ostalgie » (« nostalgie de l'Est »), voire peut-être d'une fascination quelque peu inquiétante pour l'art issu de l'Allemagne de l'Est postcommuniste, laquelle, d'après Bader, est souvent perçue outre-Atlantique comme exagérément « germanique ». Dans ce contexte, on ne peut que supposer que ces motifs ont également influencé certains des collectionneurs anglo-saxons ou japonais, et qu'un tel « boom » de la peinture purement ouest-allemande n'aurait sans doute pas existé avec la même véhémence.

- 8 Malgré une conception imposante et un titre ambitieux qui vise un public international, *New German Painting – remix* ne présente pas un bilan qui rende les critères de sélection transparents ou discute des positions controversées d'un point de vue (auto-)critique. Le livre peut donner « une idée de ce que le monde de l'art considère en ce moment comme le produit d'export allemand le plus demandé » (p. 27, et dans ce contexte, il se rend utile en dressant une liste des galeries qui vendent ces artistes). Mais on aurait souhaité davantage de contenu dans cette publication si richement illustrée.
- 9 Une vue d'ensemble concise de la nouvelle peinture allemande se fait donc toujours attendre. Or, face à la fièvre spéculative autour des jeunes peintres (en juin, un « Weischer » fut vendu à 270 000 euros chez Sotheby's), on peut se demander si une telle publication peut ou doit se faire dès maintenant, ou bien s'il faudra davantage de distance historique afin de dénouer les intérêts emmêlés du moment, d'éclairer ce qui nourrit en profondeur les positions de chacun et d'approfondir la question de l'aspect peut-être « typiquement allemand » de cet art, tout en évitant les clichés habituels.

NOTES

1. Titre d'une série d'expositions et de publications à la Saatchi Gallery (Londres) depuis 2005. Aux côtés de nombreux peintres allemands figurent principalement des peintres américains et anglais.
2. *deutschemalereizweitausenddreißig*, Nicolaus Schaffhausen éd., (cat. d'expo., Francfort-sur-le Main, Frankfurter Kunstverein, 2003) ; *sieben mal malerei*, Josef Fillip, Hans-Werner Schmidt éd., (cat. d'expo, Leipzig, Neuer Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste, 2003), Leipzig, 2003.
3. *Life after Death: New Leipzig Painters from the Rubell Family Collection*, (cat. d'expo, Massachussets MOCA/ North Adams, 2005) ; *From Leipzig: works from the Ovitz Family collection*, (cat. d'expo, Cleveland, Museum of Art, 2005) ; voir aussi Gregory Volk, « Figuring the new Germany », dans *Art in America*, June/July 2005, p. 154-159 et p. 197, ainsi que Arthur Lubow, « The New Leipzig School », dans *The New York Times*, 8 janvier 2006.
4. Voir Oliver Koerner von Gustorf, *Revolte oder Restauration? Junge Malerei in Deutschland*, db-art.info 2003-2008, <http://www.deutsche-bank-art.com>
5. Voir Lubow, 2006, cité n. 3.

INDEX

Index géographique : Allemagne

Mots-clés : marché de l'art, nouvelle peinture allemande, enseignement, peinture, création contemporaine

Keywords : art market, new German painting, teaching, painting, contemporary creation

Index chronologique : 2000

AUTEUR

FRIEDERIKE KITSCHEN

Centre allemand d'histoire de l'art à Paris