

Koening, interrogateur de l'espace

Jean Cathelin

Numéro 45, hiver 1967

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58349ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

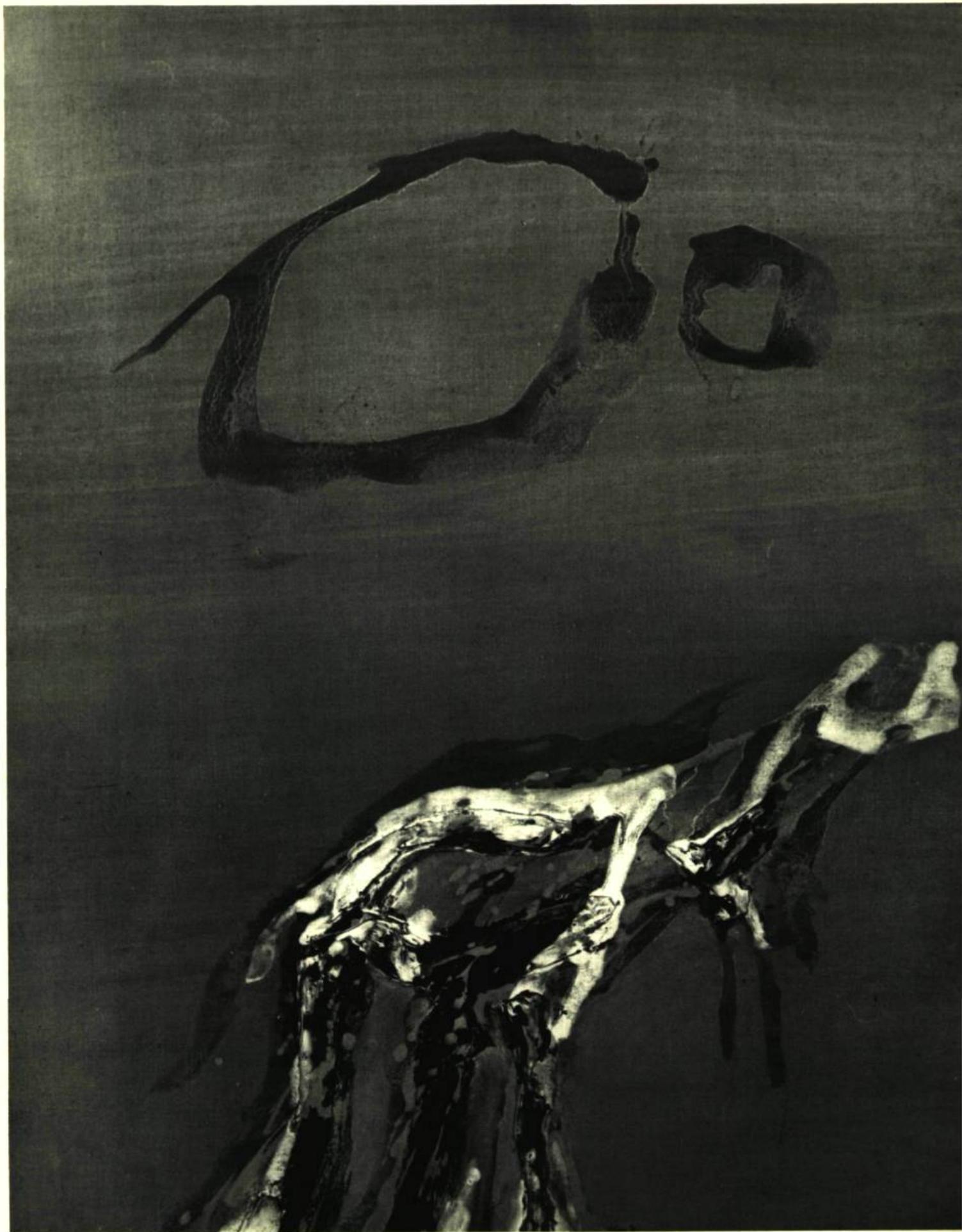
0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cathelin, J. (1967). Koening, interrogateur de l'espace. *Vie des arts*, (45), 56–59.



KOENIG, INTERROGATEUR DE L'ESPACE

par Jean Cathelin

Paris s'approprié avec grande aisance le meilleur des apports étrangers : on y adopte et naturalise aisément ce qui peut profiter à la gloire de l'endroit, surtout si on peut le réclamer de quelque ascendance européenne ou française plus ou moins ancienne. On ne compte plus les peintres canadiens dont ce fut le lot, mais on peut à bon droit s'étonner davantage qu'il en aille ainsi de John Franklin Koenig, Français par sa mère et Suisse par son père bien que sa jeunesse et ses études dans sa natale Seattle l'aient intimement marqué de ce sentiment d'espace infini que l'École du Pacifique a inculqué à toute la peinture de notre temps, en préférant la méditation au geste.

Pourtant il est vrai qu'au G.I. débarqué en 1944 de son "blindé", l'Europe, et surtout la France, servit de révélateur optique. Mais c'était seulement une diaphragmation nouvelle proposée à un œil formé dans le nord-ouest du Pacifique, à un enfant de Seattle qui possédait à fond cette culture occidental-orientaliste qu'on trouve aussi bien dans l'État de Washington que dans la province de Colombie britannique : j'ai trop fait le périple de Vancouver (Canada) à Seattle (États-Unis) en une heure d'avion à peu près, pour en douter. De l'autre côté des Rocheuses, il y a un peuple d'origine européenne qui est très marqué par l'émigration sino-japonaise, qui réfléchit le monde d'une manière plus proche que celle de Tokyo et de Paris que nombre de leurs compatriotes d'Amérique du Nord. C'est pourquoi, décidant en 1948 – alors qu'il revenait en France après un bref retour aux États-Unis – de s'installer à demeure à Paris, Koenig ne se cherchait pas, mais se découvrait, se trouvait en lieu de connaissance, se sentait familier avec un certain paysage mental dont il avait rêvé adolescent et entrevu lors de son séjour à l'université militaire américaine de Biarritz.

Calmé helvétique ou cartésianisme français – est-il le plus américain des peintres européens ou le plus européen des peintres américains ? – Koenig, dans sa jeunesse démunie, avait éprouvé de l'écart, s'était senti être à part. Né en 1924, il était vers sa vingtième année passionné de Miro, de Klee, de la leçon des maîtres du Bauhaus venus s'installer aux États-Unis, notamment de l'extraordinaire Lucius Moholy-Nagy : "Il a tout fait", m'a dit Koenig. Je suis bien de cet avis : peinture, dessins, photos, idées, collages, truquages, architecture même. Vers 1942-43, Koenig pensait en effet se diriger vers la fameuse école d'architecture de Chicago, ce "nouveau Bauhaus" où régnaient Gropius et Moholy-Nagy, mais il n'en avait pas les moyens. La peinture pourtant l'attirait aussi, mais il faut bien

avoir dans l'idée qu'à cette époque le succès allait au "gothique américain", que l'expressionnisme new-yorkais commençait à peine sous la direction d'Hoffman à s'intéresser à l'abstrait, que les maîtres du Pacifique, sa région natale, travaillaient encore dans le silence, ignorés de tous, tant ceux de San Francisco (Rothko, Still), que ceux de Seattle (Tobey, Graves). Koenig ne devait donc les connaître et trouver sa parenté spirituelle avec eux qu'après avoir subi le choc de l'Europe, senti d'assez loin l'impressionnisme, peu passionné par Cézanne, rebuté par le jolis de Renoir, préféré Turner à Monet, mais surtout avoir été littéralement enthousiasmé par le cubisme.

Ce cubisme qu'il goûtera encore plus profondément en revenant en 1948 de son ultime long retour aux États-Unis : second choc qui efface les séquelles d'une guerre qu'il avait traversée en jeune Alcibiade, distant, réflexif. Naissent alors des œuvres infraréalistes, des collages subtils et sévères : ses premiers vrais travaux d'homme et d'artiste conscient de sa personnalité. Elles naissent, ces œuvres, alors que Koenig conserve à la bouche le goût amer des combats absurdes, étrangers à l'organisation spatiale d'Uccello, où sa jeunesse a failli périr. Poète, inquiet de connaître à fond l'angoisse contemporaine, il s'insère aisément dans l'atmosphère sartrienne du Saint-Germain-des-Prés d'alors, mais il n'est philosophe qu'intuitivement, jamais intellectuellement. C'est le moment aussi où sa passion pour "l'artisanat classique" du cubisme et un attrait particulier pour Braque et Villon

l'amènent à la grande interrogation : se contentera-t-il de recommencer ce qu'ont fait d'autres, ou se taira-t-il ?

A cet intérêt pour les maîtres français vivants – il est, à ce moment, passionné aussi de Picasso – vient se mêler le souvenir d'une découverte faite au cours de son bref retour aux États-Unis, le virulent "réalisme-critique" de Ben Shann, héritier américain de la *Sachlichkeit* (Gorsz, Beckmann, Dix), qui oppose à l'esthétisme gratuit, une attaque sociale. Pourtant Koenig n'a pas oublié non plus le néo-impressionnisme pré-abstrait de John Marin, autre méconnu – alors – de New York.

C'est à travers une forte culture littéraire que Koenig, qui à cette époque écrit volontiers des poèmes ou des lettres-poèmes, perçoit ces influences divergentes et les transcrit dans sa pein-



Page ci-contre : *S. Fan V*, 1965. Huile sur toile, 31¼" x 25¼" (81 x 65 cm)

Ci-dessus : *Acragas*, 1966. Huile sur toile, 39¼" x 39¼" (100 x 100 cm).

ture, tout en poursuivant une réflexion qui lui fait retrouver à sa manière l'orientalisme des artistes de son Nord-Ouest natal. C'est pour se libérer progressivement et pour être lui-même qu'il se rend en 1950 à Amsterdam. Il ne se sent pas tenté par la fougue de Cobra, mais au contraire étudie ce qu'il peut voir du *Stijl*. Mais le *hard-edge*, héritier hâtif de Mondrian, ne l'attire pas; au contraire, son esprit classiciste est très marqué par les jeux d'équilibre instable des peintures géométrisantes libres de Sophie Taeuber-Arp et par le jeu concret-abstrait des sculptures de Arp, où la synthèse poétique du formel strict et de l'informalité biologique le retient éminemment.

Homme de la mesure, Koenig sent dès cet instant qu'il est à la charnière de l'Orient et de l'Occident, qu'il est assis entre la chaise américaine et la chaise européenne. C'est donc sur cette voie d'union des contraires qu'il va édifier sa propre dialectique picturale: vers 1953 environ, après deux ou trois années de silence, au cours desquelles il a joué au critique, auprès de son jeune marchand et ami, Jean-Robert Arnaud. C'est en effet vers 1951 qu'il aida ce dernier à créer sa galerie et la revue *Cimaise*. Ce fut une phase d'épuration capitale que celle où John Koenig, visitant les ateliers, discutant avec les peintres, faisant des accrochages, allant de l'imprimerie au marbre de la revue, entrait en contact forcé avec les tendances les plus variées de l'art du moment – se trouvant *de facto* contraint à un examen de conscience terrible et permanent sur son oeuvre, déjà marquée par le jazz.

La germination ne tarde pas à se produire et bientôt Koenig est si empreint de son propre travail qu'il ne peut plus consacrer une partie de son temps à celui des autres: c'est alors vraiment que sa peinture prend une consistance, manifeste une cohésion rare dans sa génération. Comme une abeille qui a butiné un peu partout, il tire son miel de tous les exemples accumulés et sa mémoire nourrit les interrogations qu'il adresse par la matière grumeleuse ou par la surface très plate, par la calligraphie ou

par la transposition paysagiste à un espace d'Europe dans lequel est sous-jacent l'immensité de l'Amérique natale. La nostalgie et l'opposition, la force et le sentiment, l'intelligence et l'intégration sont les contraires qui jouent peu hégéliennement dans son dualisme, car le ternaire thèse-antithèse-synthèse est chez lui thèse-antithèse-thèse: le renouvellement est continu, la solution jamais trouvée, le combat continu. Marqué d'un lointain souvenir d'éveil bouddhique lié morgana-tiquement avec la rationalisation européenne, Koenig est une "cause en marche", comme la liberté selon la "logique" de Port-Royal.

Et c'est justement parvenu à l'extrême du raisonnable qu'il en perçoit les limites et s'envole vers le lyrisme, un lyrisme sobre et contenu qui a la patience de Chardin et la distanciation des moines Zen. Si je puis dire, il "chosifie" le prétexte espace; il traite le paysage comme une nature-morte, il structure et cadre ce qui nous apparaît déstructuré, mais en le débarrassant des cernes géométriques qu'y place un œil limité par les catégories traditionnelles de la raison raisonnante: comme la *Vision en Dieu* de Malebranche, on pourrait dire que sa perception de la nature et la transposition épurée qu'il en donne réconcilient le monde du Tao et celui du thomisme. Son appréhension du réel dépasse tellement le rationnel qu'elle finit par le rappeler tout en affirmant qu'il n'est pas primordial, même s'il est essentiel.

A cet élargissement de la vue de Koenig correspond un effacement des structures formalistes: lignes, carrés et autres composantes – que l'abstraction primitive avait tirés de la peinture traditionnelle – disparaissent au profit d'ensembles spatiaux fusionnant masse et couleur, mouvement et lumière, avec une souplesse inédite. Ni tache, ni théorème, mais une totalité rendant compte de l'unité profonde des éléments de la matière dont on fait arbitrairement et habituellement la séparation. Il est sans doute l'un des premiers peintres de sa génération à réaliser la fusion des composantes de la réalité à la place de la juxtaposition



à quoi avait donné lieu l'héritage proto-cibiste: il retrouvait de la sorte le consensus romantique à une vision globale de la nature dont l'expressionnisme et le géométrisme nous avaient privés de manière artificielle, chacun à sa façon, en introduisant l'activisme d'une schizophrénie sentimentale ou intellectuelle dans la surface peinte.

C'est à partir de là que Koenig, ayant pleinement pris possession de ses moyens et exprimé son environnement spatial, tourne ses yeux vers lui-même et nous invite désormais à suivre dans son œuvre son périple intérieur: il ne s'agit plus de perception, mais de vision; l'espace décrit existentiellement est désormais circonscrit par l'être. Dans l'étendue qu'il montre, Koenig s'éprouve, il vit avec nous la toile. Dans les "registres" horizontaux qui apparaissent comme dans des pièces archéologiques ou des cartes inédites, le geste de l'auteur tend à s'effacer pour faire place à une œuvre toujours naissante – comme *NO3H* – sous l'œil du regardant. Désormais, Koenig expose un univers spirituel, reflet de celui perçu, mais qui requiert la participation, car il est éminemment mental: ce n'est pas un article de foi, mais un véritable jugement de réalité, sans fioritures, qui renvoie la raison à l'émotion et l'émotion à la raison dans un jeu incessant. Tantôt la toile lisse s'accepte séduisante, dans ses tons sombres et fondus, avec des blancs et des terres qui expriment un mouvement calligraphique, tantôt un éclairage brutal de rouges ou de verts vient dire que l'éveil n'est pas si facile et que l'attention ne doit pas se laisser glisser au fil des images suscitées par une lecture rapide de la toile.

On voit bien que j'aime la peinture de Koenig comme j'aime celle de Rothko ou de McEwen et que je tends à suggérer entre les deux Américains et le Canadien une parenté spirituelle qui n'exclue pas les différences et les divergences, comme il peut – et doit – y en avoir entre bonzes et prophètes. Ces termes sont dits par dérision et pour rappeler qu'il y a de l'humour dans l'œuvre de Koenig comme dans celle de ces deux autres artistes: c'est-à-dire miroir, retour sur soi, naïve (et matoise!) incrédulité devant la vision que l'on propose du monde et l'image que, par contrecoup, on accepte de donner de soi, se dénudant à la foi comme un athlète prêt à la victoire et comme un amant à se soumettre aux aléas du combat amoureux. Deux faces, passer continuellement de l'une à l'autre: *Etre un autre, d'accord*, écrivait un jour Koenig en précisant que *il y a tellement de choses nouvelles qui se passent en dehors de mon village...*

Et c'est là l'essentiel: cette peinture calme et réflexive, plus dure, plus angoissée depuis quelques mois cependant; devant les dangers qui nous menacent, cette peinture invite plus à réfléchir sur l'homme et sur le monde que bien des violences de pinces, agités en surface, et qui ne laissent sur la toile transparaître aucun espace profond où l'homme puisse se glisser pour partager la chaleur ou le malaise du créateur.

Tout cela, je crois, est illustré par les toiles récentes ou des dernières années qui vont parcourir le Canada et les Etats-Unis, après avoir été exposées brièvement à Paris avant leur départ. Qu'on me permette un examen de quelques-unes.

D'une matière impalpable et d'une sérénité philosophique orientale, Koenig est passé au cours des deux dernières années à plus de vivacité, comme si l'émotion des difficultés des hommes entre eux dans le monde, en Afrique, en Asie ou en Europe se reflétait dans son travail, si distancié apparemment des soucis vulgaires et subalternes. Des calligraphies tranquilles de 1962-63, où l'esprit règne sur l'étendue, on passe à des structures plus dures, voire à des pâtes agressives de palette et de forme avec les *Drop* ou *Circle* de 1964-65.

Une dramatisation en noir et blanc intervient avec des œuvres comme *Milk And Ashes*, où une chose du microcosme de la vie quotidienne devient représentative des angoisses et des brûlures du monde contemporain tout entier, bien que l'expression conserve extérieurement cette sérénité voulue qui est celle du moine japonais – mais avec un mélange d'humour et d'affectation montrés à dessin. Un arrière-goût de science-fiction et de réflexion morale sur la conquête de l'espace marquent quelques œuvres suivantes: des signes graphiques volontaires barrent le ciel dans un blanc glacé.



Cette année 1966 voit le triomphe de la matière épaisse, d'une rudesse nouvelle, qui signifie l'abandon des jolies réflexives: Koenig redescend dans un monde quotidien qui le prend à la gorge et devant lequel il entend dresser la toute-puissance de l'art, pour nous défendre. Comme m'écrivait récemment René Char, il s'agit avant tout de s'opposer aux "ravageurs". Les épaisses barres colorées de *Acragas*, l'éclairage de feu dans l'aube de *Slow Down, Sengai*, jouent le rôle. Dans les œuvres qui suivent *Afri*, *Epairpe*, *Double double blues*, etc., Koenig revient à une influence et une pensée musicales qui marquent ses œuvres précédentes, mais avec un mélange de sagesse et de dureté qui sont comme une conjonction grandiose de la subtilité héritée de l'Asie et de la virilité de la neuve Afrique: c'est dire qu'au bout du long chemin d'un langage spirituel éminent, l'art de Koenig nous réinvite à consubstancier l'esprit et le charnel pour tenir devant les menaces.

Comme on dit d'un vin de Bourgogne, l'art de Koenig a désormais du "corps": mais il y a longtemps qu'il avait du "bouquet". Il est assez rare de trouver l'un et l'autre réunis dans des objets peints qui nous incitent à l'ivresse de l'art pour tenir tête au monde qu'on nous a fait et que les vrais peintres nous invitent à transformer en pensée.

Page ci-contre, à gauche: *Double Blues*, 1965. Huile sur toile, 31 $\frac{1}{4}$ " x 25 $\frac{1}{4}$ " (81 x 65 cm). Collection particulière.

A droite: *Epairpe*, 1966. Huile sur toile, 57 $\frac{1}{2}$ " x 35" (146 x 89 cm) Collection Van den Have, Liège.

Ci-dessus: *Drop*, 1965. Gouache sur papier, 26 $\frac{1}{2}$ " x 20 $\frac{1}{2}$ " (68 x 52 cm)