

De Kooning, un baroque féroce

Didier Arnaudet

Volume 29, Number 117, December 1984, January–February 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54200ac>

[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

Arnaudet, D. (1984). De Kooning, un baroque féroce. *Vie des arts*, 29(117), 45–46.

Du pain et des jeux

Jean-Pierre Gagnon, Paul Grégoire

La trappe de la cave ayant été laissée ouverte pour l'occasion au centre de l'espace d'exposition, l'installation de J.-P. Gagnon occupait la périphérie et le trou même de la cave. Cette installation captait le regard autant par sa situation que par l'artificialité des objets mis en scène: gazon, objets de pique-nique plus grands que nature en polyuréthane, bariolés de couleurs criardes (melons, fourchettes, flamants roses). Le «Sud» était évoqué comme dénominateur commun que notre société de consommation, trou aspirateur (l'estomac?) où s'engouffraient les fourchettes géantes; dans le fond, grâce au clignotement d'une lampe stroboscopique, apparaissait et disparaissait la photographie de l'artiste mis en cage. Le message était clair: l'abondance matérielle était signifiée comme mortifère et dérisoire par une petite carte du monde épinglée au mur qui interpellait visiteurs et visiteuses à qui on demandait d'inscrire les pays où les gens meurent de faim. La dénonciation faisait s'écrouler ce *Déjeuner sur l'herbe* et exposait l'impuissance de l'artiste à intervenir socialement. Par cette nourriture boursouflée et plastifiée, l'artiste signifiait l'envers de la société dite de loisirs, le surplus et le superflu, dans la nourriture comme dans l'art – la référence au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet rendait évidente une telle association. Critique virulente de la société actuelle, cette installation interrogeait la tension extrême entre le jeu et la

mort, et rappelait une série d'événements intitulés *Entre la magie et la panique* qui avaient eu lieu au Musée d'Art Contemporain de Montréal, à l'automne 1983, et dont l'ordonnateur avait été J.-P. Gagnon.

Des environnements antérieurs de Paul Grégoire, on aura retenu le morcellement du corps humain, la réduction à une valeur d'objet de ses parties fragmentées et moulées dans du plâtre de dentiste, accumulées dans des boîtes où elles avaient été jetées pêle-mêle. L'atmosphère sombre et mortuaire avait fustigé l'aliénation et la fragmentation psychique et physique des individus. Ici, le bleu et le vert éclatants des feuilles de vinyle souple, tendues au sol et au mur, créaient contradictoirement un espace aquatique paradisiaque; la vision pessimiste de l'individu fragmenté, devenu débris, paraissait dissoute dans ce petit environnement de Paul Grégoire intitulé *Le Cauchemar de Gaétan Boucher*. Le nageur, vedette sportive, glissait rapidement sur la surface de l'eau, laissant émerger des portions de membres musclés et tendus. Serait-ce enfin l'éloge du corps réunifié par l'action sportive? L'exploit sportif devenait cauchemar lorsque les spectateurs devinaient dans les touffes de peluche jaune qui jalonnaient la surface lisse du vinyle, des langues de feu poursuivant le nageur. La menace de morcellement était fatale. La mass médiatisation de l'action sportive transformait en stricte compétition le fait sportif et faisait du nageur un objet mécanisé que le moindre écart, la moindre erreur, vouait à la dislocation et au rejet. L'espace res-

treint dans lequel évoluait le nageur rendait d'autant plus saisissant le drame qui se jouait là. P. Grégoire aura su faire basculer dans l'absurde et la mort ce qui publiquement se présentait comme l'aboutissement euphorique de ce que l'idéologie sportive nomme la victoire. La compétition sportive, définie comme ultime exaltation du corps, était transformée en sa stricte exploitation et réification.

Chez ces deux artistes, l'excès se jouait entre les extrêmes que sont la fête et la faim, le sport et le corps démantelé. La binarité comme système artistique et conceptuel était là encore mise à jour et dénoncée.

De cette réflexion sur les médiums et catégories artistiques et para-artistiques (peinture, sculpture, photographie, publicité, culture «savante», culture «populaire»), sur les rapports de l'artiste à l'environnement urbain et à la civilisation dite de loisirs, il se dégageait une cohérence sur le plan visuel que renforçait une conscience partagée et aiguë de l'immédiat et de l'irréversible, du lien intime entre l'art et la vie. Un humour caustique sous-tendait, à des degrés divers, les pièces exposées. La précarité et la fragilité constituaient un lien – sur le plan symbolique et sur le plan technique – qui assurait la cohérence de cette exposition qui a constitué un événement significatif sur la scène montréalaise, l'été dernier.

DE KOONING, UN BAROQUE FÉROCE

Didier Arnaudet

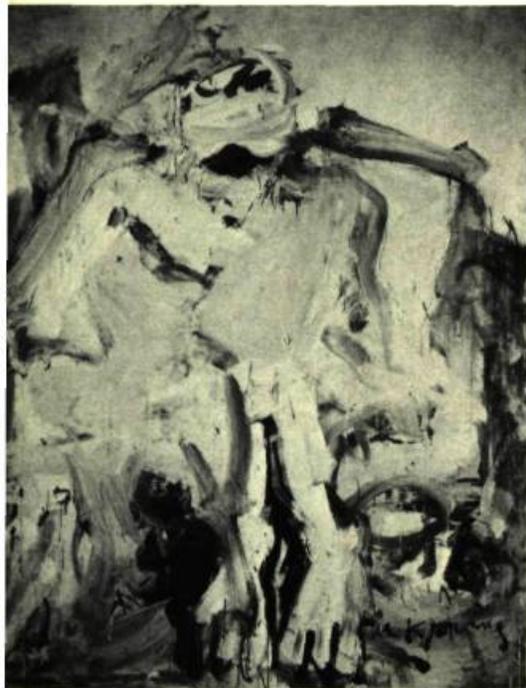
Dans cette seconde moitié du 20^e siècle, dominée par une certaine frugalité de la peinture moderne, Willem De Kooning s'impose comme un baroque féroce doublé d'un redoutable pourfendeur des principes et des systèmes. Mal accepté par un art américain dont il ne respecte ni l'espace ni l'idéalisme, ignoré par un art européen dont il s'ingénie à pervertir l'histoire, De Kooning se situe, au delà des camps, des bannières et des héros, dans cet amalgame primordial de chair, de terre et d'éclairs.

Corps marouflé d'indécence, corps qui éructe, corps qui se soulage, éruption de muscles, de nerfs et d'os, réseau échelonné des veines, paysage de tuméfactions violacées, comme les peintres de la Renaissance, De Kooning traite le corps dans



1. Willem De KOONING, *Reclining Figure*, 1969-1982. Bronze; 328cm 7 x 243,8 x 170,1.

sa mise en abîme qui révèle toute la trivialité de sa réalité. Il tourne le dos à la bien-séance des impulsions abstraites, des configurations planes et des réductions chromatiques, et préfère tremper son pinceau dans les corps enfiévrés du Titien, la matière boueuse du Tintoret, les couleurs criardes du Gréco et le bœuf écorché de Rembrandt.



2. *Woman in Landscape IV*, 1968.
Huile sur toile; 151 cm 8 x 122.
New-York, Coll. particulière.
(Photos Xavier Fourcade Gallery)

Pour De Kooning, «la chair est la raison pour laquelle fut inventée la peinture à l'huile»¹. C'est dans la profondeur des remous de cette substance fibreuse, vibrante et irréfutable que la peinture affûte ses formes et ses couleurs. Dans les célèbres *Women*, l'assurance picturale découle de cette concentration de chair déballée, excessive et arrogante. La peinture de Willem De Kooning n'a d'autres limites que celles de la trivialité de cette chair, jaillie de la défaite de l'étoffe, que le peintre retourne avec violence sur elle-même.

De Kooning affirme: «L'art ne me rendra jamais pacifié et pur. J'ai toujours l'impression d'être plongé dans un mélodrame de vulgarité»². Il aime «qu'une surface soit bien juteuse et bien grasse» et qu'une forme soit sexuée, provocante et taraudée par l'expérience vécue. La chair éclabousse la toile de la rugosité de son insolence et le peintre en profite pour s'égarer sur la voie de ses désirs orgiaques. De Kooning multiplie les coups de pinceau osés et s'enfonce dans ce «mélodrame de vulgarité» où il s'affaire, se confond et se perd.

Ceci explique pourquoi De Kooning, l'un des pionniers du mouvement expressionniste abstrait américain, se trouve aujourd'hui considéré comme l'intraitable dépeceur du «corps matériel de la figure»³, le peintre hérétique des *Women*. Pour De Kooning, «toute peinture est illusion». Et il ajoute: «Pour moi une vache de Courbet n'est pas plus illusoire que la peinture de Mondrian; je sais comment c'est peint»⁴. C'est sa réponse à ce que Clément Greenberg, à propos des *Women*, appelle «figuration sans adresse» («homeless representation»).

De Kooning n'a jamais été un peintre abstrait⁵. Même durant sa période dite abstraite, il a toujours passé ses couleurs «au filtre du figuratif»⁶. Dans des toiles comme *Abstraction*, 1938, *Elegy*, 1939 ou *Pink Angels*, 1945, le corps atteste sa présence sous forme de raccourcis anatomiques. Un corps déjà sans prudence ni sagesse qui annonce à sa façon les *Women* des années cinquante. A travers ses diverses étapes, toute l'œuvre de Willem De Kooning tourne autour du corps, de son poids de chair et de la question cruciale de sa forme.

En 1952, après dix-huit mois d'un travail sans relâche, *Woman I* inaugure l'étonnante série des *Women* brutales, lubriques et grimaçantes. Déesses, amazones, ménines, harpies, baigneuses, vierges, madones, demoiselles d'Avignon, femmes «à travers les âges», voilà les *Women* incongrues, déferlantes, monstrueuses, harnachées de mamelons boursouflés et de protubérances agitées, accablées d'une bouche carnassière et d'un sexe éventré et bariolées d'outrages, d'effluves et de blasphèmes.

«Le monde appartient aux femmes. C'est-à-dire à la mort»⁷, écrit Philippe Sollers. De son côté, De Kooning projette ses *Women* dans un monde chaotique qui se perpétue dans l'instabilité de ses formes et l'indécision de ses forces. La femme est ainsi placée au cœur d'un magma indéfinissable de froidure, de désordre et de torpeur, prête à engendrer les ténèbres ou la lumière, le silence ou le fracas, la glace ou le feu. Femme fatale ou sainte femme, la chair les entremêle dans la masse tourmentée de ses échos.

De Kooning extirpe le délire et l'extase de ses *Women* torturées par les crucifixions qu'il n'arrive pas à conclure, bardées de rochers, d'arbres et de sentiers, et épinglées au centre de la *Montagne Sainte-Victoire* ou estompées par les lumières de la chair. Il entend bien inspecter l'image de la femme sur toutes ses coutures et taillader dans toutes ses épaisseurs mais sans pour cela basculer dans une transcendance à bien des égards confortable.

De Kooning désorganise le corps. Il le malaxe, le triture, le désosse, le déchire et le disperse. C'est son action painting à lui. «C'est un boucher nordique», selon Philippe Sollers. «C'est le plus sacrilège des

peintres américains», d'après Jacques Henric. Chez De Kooning, le corps n'a une histoire que s'il est écorché, écartelé ou laminé. Selon Henric, même le choix du format de sa peinture, qui est «celui d'une peinture de chevalet», répond à cette volonté destructrice car le chevalet est «à la fois une tenaille qui écrase et un forceps qui déchire»⁸.

Cette destruction du corps s'accompagne d'une corruption de la peinture. Castrations, inhibitions, déséquilibres, ruptures, contusions, équarrissages, De Kooning additionne les avatars et corrode ainsi son processus pictural. Il écrase la couleur et traque sa fulgurance à l'intérieur de sa propre déroute. Il savonne ses papiers et dessine les yeux fermés. Il colle du papier journal sur la toile afin de la conserver humide et se garde de la sorte la possibilité d'intervenir le plus longtemps possible dans sa peinture. Ce qui compte, c'est marquer son «opposition à toute idéalisation»⁹.

De Kooning a besoin de se confronter à une matière vivante et disponible qui lui laisse le temps de finir son travail comme il le souhaite. C'est pour cela qu'il pratique la sculpture à partir de 1969. «Par certains côtés, l'argile est même supérieure à la peinture. On peut travailler et retravailler une peinture mais on ne peut pas repartir à zéro, retrouver une toile vierge et puis quelquefois à la fin, ce que vous faites n'a plus ni intérêt ni importance. Tandis que l'argile, je la couvre d'un linge et si je n'aime plus ce que j'ai fait, si j'ai changé d'avis, je casse tout et je recommence, c'est toujours nouveau»¹⁰.

De Kooning utilise le dessin, la peinture et la sculpture avec la même intelligence et la même justesse. Il passe d'une pratique à l'autre sans le moindre problème. C'est avec la même ardeur implacable qu'il disloque ses *Women* sur le papier, qu'il les piège dans la masse limoneuse et qu'il les étrille sur la toile. Dessinée, peinte ou modelée, son œuvre est une hallucinante plongée dans le cercle constamment harcelé de la chair, où la femme, sous le joug de cruelles régressions, continue à défier notre regard.

«Il y a de l'hilarité dans tout ça»¹¹. C'est De Kooning lui-même qui le souligne. Inutile donc d'enfermer cet artiste dans une hostilité bornée envers la femme. De Kooning manie l'outrance sans nuance mais avec une bonne dose d'humour. Sa détermination est beaucoup plus lucide que barbare, car il sait très bien que la vérité a souvent un arrière-goût de dérision.

1. 2, 4, 8 et 11. Cf. Jacques Henric, *La Peinture et le mal*. Paris, Grasset, 1983.

3. Dominique Bozo, *Catalogue De Kooning*. Centre G.-Pompidou - Musée National d'Art Moderne, 1984.

5. Lors de son entretien avec David Sylvester, il déclare: «Je ne me sens pas du tout dans la peau d'un peintre abstrait.»

6. Jörn Merkert, *Willem De Kooning - Le Plaisir de la réalité*, dans *Art Press*, N° 82 (juin 1984).

7. Philippe Sollers, *Femmes*. Paris, Gallimard, 1983.

9. Philippe Sollers, *Les Naissances de De Kooning*, dans *Art Press*, N° 82 (juin 1984).

10. Stella Rosemarch, *De Kooning on Clay*. New-York, Craft Horizon, 1972.