

in *Willem de Kooning*. Paris, Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne, 1984.

Louis Marin

## Un peintre sous influences :

Notes sur « de Kooning et la tradition flamande et hollandaise de peinture »

Poser à de Kooning la question que recèle ce titre est à la fois la manière la plus impertinente et la plus exacte d'approcher de son œuvre : une question « intempestive », pour parler le langage de Nietzsche que plusieurs critiques et historiens de l'art, et non des moins perspicaces, ont proposé pour introduire à son monde de peinture. Évoquer la « tradition » flamande et hollandaise à son propos revient en effet à extraire de l'histoire universelle des formes et des styles, dont il est arrivé plus d'une fois à de Kooning de se réclamer, une histoire particulière que l'on pense la plus proche de sa vie, de son corps, de son existence, celle de ses origines et des premiers moments de sa formation artistique, avant qu'elle ne soit mise à la distance de la géographie et de la culture par son départ en 1926 pour l'Amérique. Plus ou moins explicitement, on suppose que cette histoire, par son opacité ou son poids fut la plus déterminante pour sa pratique et sa pensée de l'art, par cette inculcation primitive qui convertit des manières de faire en manières d'être, une éducation du regard en modes spontanés et comme naturels de vision des spectacles d'une société et d'un monde, en paysages et en portraits intérieurs, des traits historiques et culturels en pulsions instinctives et en tendances de la « personnalité de base » ; une histoire qui ferait corps avec le peintre pour convertir une trajectoire singulière en destin.

### Tradition - influence

De Kooning et la tradition flamande-hollandaise de la peinture ?

Cette question est la plus impertinente car s'il est une caractéristique de l'art de de Kooning sur laquelle s'accordent critiques et historiens de l'art, avant de s'interroger de façon divergente sur sa signification, c'est bien la contingence du rapport de cette œuvre à l'histoire en général et à l'histoire de l'art en particulier :

La *no style position*, non pas par refus d'un style, d'une tradition dominants, ce qui est encore en subir négativement la détermination, mais exactement à l'inverse, par un certain mode d'acceptation de tous les styles et de toutes les traditions, emprunts, allusions, citations même qui interdisent apparemment toute recherche de filiation, voire

de généalogie d'une manière, d'un style, d'une expression. L'œuvre de de Kooning, dans son développement américain, serait ainsi le lieu d'une *logique indéterministe* de l'histoire de l'art contemporain et plus particulièrement de celle de l'expressionnisme abstrait, logique où l'on a pu voir, précisément à propos de de Kooning, une des formes de la *logique de la crise de l'art moderne*, d'une longue crise qui, malgré les changements, les mutations et les péripéties, n'aurait jamais cessé d'animer le champ de la création artistique. Mais on peut se demander si une crise *permanente* est encore une crise, si la notion même de crise a été assez pensée et critiquée pour être élevée au rang de catégorie d'explication et de compréhension de l'histoire de l'art.

Dès lors, poser la question du rapport entre de Kooning et la tradition flamande-hollandaise de la peinture apparaît dérisoire car elle reviendrait à méconnaître les caractéristiques mêmes de son objet, en voulant chercher, et implicitement proposer, un modèle pour son explication et son interprétation : question impertinente et d'autant plus impertinente que de Kooning l'exclut expressément, dans la mesure même où la référence à une tradition ou à un style de peindre revient, *volens nolens*, à extraire de l'ensemble des œuvres, un système d'idées esthétiques, un code d'expression déclaré souvent en programmes ou en manifestes. Or, code, système, programme, manifeste, de Kooning les refuse :

*« Je me refuse à toutes les théories... l'idée d'ordre — (et qu'est-ce qu'un code, un système, un programme, un manifeste, sinon un ordre ? — ne peut venir que d'au-dessus et l'ordre pour moi, c'est de recevoir des ordres, et c'est une limitation... »*

*Ce fut une horrible idée de Van Doesburg et Mondrian (mais ne sont-ils pas des compatriotes de de Kooning ?) de tenter de produire de force un style. La force réactionnaire du pouvoir est qu'il maintient le style et les choses en marche... c'est l'idée la plus bourgeoise qui soit que de penser produire un style a priori... Quelques peintres y compris moi... ne veulent pas s'asseoir dans le style... »*

Question impertinente ? Pourtant de Kooning, un jour qu'il visitait le Metropolitan Museum de New York et les nouvelles salles consacrées aux peintures américaines remarqua :

*« L'idée que l'art vienne de nulle part est typiquement américaine. Être*

anti-traditionnel, c'est aussi "corny" que d'être traditionnel» et d'ajouter «étant peintre, je vois des choses, des extérieurs dans les rues. Mais il se pourrait bien que je voie les choses plus naturellement dans les musées», pour, en fin de compte, se demander : « Qu'y a-t-il de mauvais à être éclectique ? Un homme fait une peinture et on lui saute dessus parce qu'il est "éclectique" comme si c'était un crime, un péché... »

Et c'est ainsi que par le biais de l'«éclectisme», notre question initiale nous revient de la bouche même du peintre dont nous interrogeons l'œuvre, mais quelque peu déplacée — et c'est sans doute là son caractère le plus intempestif — à la fois, comme le pratique, de temps à autre, de Kooning pour certains de ses tableaux, décalée, reportée, bougée par rapport au domaine où «naturellement» elle s'applique, et aussi point tout à fait à propos, énoncée dans un temps et un lieu ni convenable, ni opportun. À ce titre, il vaut la peine de s'arrêter un moment à la déclaration qui ouvre l'entretien avec Harold Rosenberg dans *Art News* de septembre 1972 :

«Je suis un peintre éclectique "by chance"; je peux ouvrir à peu près n'importe quel livre de reproductions et y trouver une peinture par laquelle je pourrais être influencé. C'est si satisfaisant de faire quelque chose qui a été fait il y a trente mille ans... Si je suis influencé par une peinture d'un autre temps, c'est comme le sourire du chat du Cheshire dans Alice. Le sourire restait quand le chat était parti. En d'autres termes, je pourrais être influencé par Rubens mais je ne voudrais pas assurément peindre comme Rubens.»

Ce texte mérite analyse autant par ce qu'il énonce explicitement que par ce qu'il tait, mais pour cela, il convient de ne pas se précipiter trop vite sur un de ces sourires abandonnés dans l'œuvre de de Kooning par le chat d'Alice, un de ces sourires parmi d'autres, flottant, sans corps et sans visage, dans sa peinture, mais auquel cependant un nom serait donné, Rubens...

Relire une fois encore car on ne prête jamais trop d'attention aux propos des peintres; l'expression parce qu'elle est verbale, et étrangère à leurs moyens habituels qui ne sont pas mots et concepts mais formes et couleurs, paraît toujours devoir être reformulée en d'autres termes et ainsi traduite et trahie au profit de systèmes de pensée, de thèses esthétiques, de critères et de codes... «Je suis un peintre éclectique, "by chance", par hasard, par occasion, par accident, soit, mais à condition de comprendre que le principe de l'éclectisme de de Kooning est le hasard, l'occasion, l'accident et non la conséquence d'un dessein ou d'une décision théorique délibéré, ni non plus une affaire de "chance", de ces circonstances historiques singulières auxquelles de Kooning fait lui-même allusion lorsqu'il évoque son arrivée à New York : "I was lucky, j'ai eu de la chance quand je suis venu dans ce pays, de rencontrer les trois types les plus astucieux qu'il y avait en scène à ce moment-là, en 1926 : Arshile Gorky, Stuart Davis et John Graham».

«Je suis un peintre éclectique par occasion, accident, hasard, peignant ce que je veux, ce que je désire peindre, moi et moi seul, avec ce que je sais de moi et ce que j'en ignore, avec toute mon histoire personnelle et collective; il se trouve que je rencontre — occasion, accident, hasard — tel objet, tel paysage, telle œuvre par lesquels je pourrais être influencé. Il se trouve qu'en feuilletant un livre de

reproductions, je rencontre une œuvre, peu importe sa date, son moment historique, sa place dans l'histoire des styles, dans l'histoire de la tradition — qui pourrait m'influencer, dont la rencontre fortuite, maintenant, pourrait être maintenant l'occasion d'une rencontre avec ce que je fais». Étrange mystère. Quelle est donc cette reconnaissance fictive, cette fiction de reconnaissance d'une «influence» sans passé ni avenir, sans mémoire ni projet, dans un présent suspendu, au hasard d'un coup d'œil jeté sur une reproduction d'un livre d'art ?

Tout se passe comme si de Kooning constatait qu'un des sourires du chat du Cheshire s'était déposé sur un de ses tableaux et qu'à la faveur de ce coup d'œil, il découvrirait que c'était précisément ce «sourire-là» d'il y a trente mille ou trois cents ans, qui alors était porté par cette statuette mésopotamienne ou par ce tableau de Rubens qui aujourd'hui est son tableau. Ce qui fait de cette reconnaissance, une fiction, la fiction d'une influence, c'est que ce sourire-là soit resté alors que le chat a disparu. Cette remarque en passant pose précisément la question de la tradition, du style, de l'influence pour la résoudre à la fois en la faisant disparaître par négation — le chat est parti — et en «relevant» cette disparition, cette négation sur un tout autre plan — le sourire est resté. Et par là même, se substitue à une logique diachronique des traditions et des styles, une autre logique, celle que nous avons caractérisée — après d'autres — comme une logique indéterministe de crise, ou moderniste, une logique qui résout les continuités causales et mécaniques des influences, dans le présent d'un tableau en train de se faire. Il y a donc bien tradition, style, influence, mais ils ne sont pas ce que des siècles de catégorisations ou de conceptualisations de l'histoire de l'art nous ont fait penser (et croire). Une influence dans cette œuvre en train de se faire, ce n'est pas la pesanteur d'un corps d'histoire de peinture, ni le destin d'une manière de faire, ni la quasi-nécessité d'une façon de voir le monde, mais plutôt un crépitement d'occasions, d'accidents, de rencontres ici et maintenant, ni réels ni irréels, mais possibles, *réellement possibles*. Ces possibles réels, alliance de deux termes incompatibles, ce sont les sourires du chat (réel) mais sans chat (possible). Aux causalités de l'histoire positive, se substituent des *effets magiques* et ces effets n'ont d'autres raisons que la *puissance magique* de leur distribution aléatoire dans le champ du tableau. «Maintenant je pense comme Manet qui disait : «Oui, je suis influencé par n'importe qui mais chaque fois que je mets mes mains dans mes poches (mes propres mains qui ne sont qu'à moi, dans mes poches pour mieux les sentir miennes), j'y trouve d'autres doigts (des doigts qui sont restés quand les corps auxquels ils appartenaient sont partis)». Ces possibles réels des traditions, des styles, des influences et leur reconnaissance constituent peut-être la "vraie" histoire de l'art moderne, dont une réflexion de de Kooning sur son œuvre comme celle que nous citons, et cette œuvre même, constitueraient l'amorce, une logique historique des formes dont le champ serait bien la totalité des formes et des styles historiquement disponibles et historiquement possibles à un moment déterminé de l'histoire de ce peintre, de cette œuvre, de ce tableau, mais une logique dont le «moteur» ou l'«opérateur» serait le hasard des rencontres ou des occasions dans un temps non conceptualisable, le présent.

De Kooning et la tradition flamande, hollandaise de peinture ?

La question la plus impertinente se révèle ainsi la question la plus opportune à poser à l'œuvre de de Kooning. « Je suis un peintre éclectique "by chance"... Je pourrais être influencé par Rubens mais je ne voudrais certainement pas peindre comme Rubens ». Dans le texte même de l'entretien, nous assistons à une « rencontre » *comme par hasard* : fortuitement (juste l'occasion d'un exemple), le discours du peintre sur sa peinture devient dans sa bouche, en un instant, aléatoire, discours de sa peinture et par accident, le nom de Rubens est prononcé pour tenter de définir ce qu'est l'influence d'un peintre du passé sur le peintre présent; définition qui tient à la différence entre pouvoir être et vouloir faire dans la fiction d'une reconnaissance : « Je pourrais être influencé par Rubens mais je ne voudrais certainement pas peindre comme Rubens » et un moment plus tard, mais en réponse à une reformulation de Rosenberg, il répètera la même phrase :

« Pour en revenir à Rubens et à Sert, il doit y avoir quelque chose (de vrai) dans l'idée qu'un certain genre d'art ne peut exister qu'à un certain moment.

Rosenberg : ... Un certain genre de pression historique ne travaille-t-elle pas contre certaines formes de création bien que pas nécessairement en faveur de quelque chose d'autre ?

De Kooning : « Je tiens cela pour acquis. C'est pourquoi je disais tout à l'heure que j'étais un peintre éclectique et que je pourrais être influencé par Rubens mais que je ne voudrais pas peindre comme Rubens.

Le sourire sans le chat. Par exemple, je suis tout à fait contre la draperie Renaissance... »

À notre tour de reconnaître le « sourire flamand-hollandais » comme un des possibles réels de l'œuvre de de Kooning, non seulement le « sourire Rubens », mais le « sourire Rembrandt » et d'autres qui flottent pour venir se fixer comme des possibles dans ses tableaux.

Mais selon quelles contraintes de regard, d'approche et de pensée sinon celles-là mêmes qui sont apparues dans le travail du peintre dans son rapport avec le tableau — laborieux, puissant, violent, immédiat ou longuement différé, patient, attentif — avec l'émergence de ces influences, traditions et styles qui font simultanément de lui un *peintre éclectique* et *ce peintre unique* dont « la peinture est la vie » et « son art de peindre sa vie » ? En d'autres termes, comment pourrait-il donc être influencé par Rubens, Rembrandt, Hals, Bosch, Breughel, les Hollandais du Siècle d'or, les Flamands de la Renaissance du Nord (qui constituent pour nous la tradition flamande, le style hollandais) tout en ne voulant pas peindre comme Rubens, Rembrandt ? etc. Comment pourrait-il être influencé par leur peinture tout en « détruisant » leur peinture et peut-être parce qu'il la détruit ! Ou pour parodier une formule célèbre, que reste-t-il d'eux lorsqu'ils ont tous été oubliés par cette forme radicale d'oubli qui activement détruit le souvenir au lieu de l'enfouir. Au-delà de la lecture minutieuse que nous avons faite d'un « texte » de de Kooning, il faut donc regarder, mais regarder du regard que ces tableaux exigent, et, du même regard, au hasard des rencontres et des occasions, regarder Rubens, Rembrandt, les paysagistes hollandais...

Figure - peinture : de Kooning - Rubens

Dans l'ouvrage que Harold Rosenberg consacre à de Kooning, la deuxième planche reproduit *Woman on a Sign III* de 1967. Des larges empâtements de couleurs, des puissants coups de la brosse émergent une figure, une tête blanche et rose, deux yeux, l'un souligné d'un trait rouge, une bouche sous un nez absent, une figure renversée, jambes écartées, blanc, crème, ocre, bleu et au lieu et place du sexe que l'on s'attend à voir, une vaste turgescence verticale se dresse rouge et rose, surmontée par l'ombrelle d'un champignon bleu clair qui recouvre le reste du corps : de grands aplats jaune orange rouge entourent la figure féminine à moins qu'elle n'émerge d'eux par une sorte de concrétion charnelle basculée vers la droite du tableau : des taches brunes ici ou là apparaissent en valeur de fond (ainsi sous la « jambe » gauche) ou saillent vers l'avant (ainsi au pli de la « cuisse » droite)... Regard à distance, regard de spectateur devant le tableau, notes de regards jetés face à lui, à la distance où de la surface de la peinture, le tableau exhibe sa chair de couleurs qui devient chair d'un corps féminin, un monstre, non pas « monstrueux » suscitant l'horreur par son caractère tératologique mais un monstre parce qu'il se montre, par ce qu'il est « montre » de peinture, son ostentation, son exhibition immédiate de jaune solaire, de rouge de chair, de bleu, de ciel, sur marrons et violets... Rosenberg propose alors au lecteur-spectateur de déployer la reproduction à son verso, en nous introduisant à une image qui en triple l'étendue. Il nous met le nez dans la peinture, il projette notre œil au contact de la surface : la distance du regard s'annule dans le toucher d'un éblouissant travail des pâtes. Nous oublions en un

Willem de Kooning : *Woman on a Sign III*, 1967  
Huile sur papier (95 × 106 cm)  
Ikeda Museum of 20th Century Art, Japon





Rubens : *Adoration des Mages* (détail), 1624  
Huile sur toile (447 × 336 cm)  
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers



Rubens : *Paysage avec la tour du Steen*, vers 1635  
Huile sur toile (28,2 × 37,4 cm)  
Ashmolean Museum, Oxford



Rubens et Jan Bruegel de Velours :  
*Diane et ses Nymphes observées  
par des Satyres* (détail), vers 1632  
Bois (61 × 98 cm)  
Musée de la Chasse et de la Nature, Paris

moment le visage, les yeux sans nez : nous entrons dans un paysage de bourrasques, de tourbillons blancs, roses, ocres avec des éruptions rouges, des geysers ocres, des fuites jaunes, mouvements tracés dans l'épaisseur des matières qui laissent ici et là apparaître des poudroisements de lumière en gouttes crépitantes. Paysage, territoire animé, carte en relief...

Accident d'un autre regard à Anvers, au Musée Royal des Beaux-Arts, à bonne distance car le tableau est haut de 4,47 m et large de 3,36 m, l'*Adoration des Mages* de Rubens. Par la grâce d'une reproduction, je m'approche du grand personnage à gauche revêtu d'un somptueux manteau rouge où éclatent quelques broderies par effleurements et par gouttes, blanc, jaune et d'infimes traits noirs. L'œil monte vers le visage; la barbe blanche, duveteuse, coule à flots des joues et des ailes du nez jusqu'à se vaporiser en tourbillons à la limite de la visibilité sur un fond gris, brun, ocre. L'œil s'approche encore, à toucher la surface : la zone « limite » entre la barbe royale et la poitrine dénudée du serviteur qui est *derrière* elle soudain s'aplatit dans l'informe d'une rencontre de couleurs et simultanément s'ouvre en abîme où le regard se perd. Mais voici que, dans l'insistance de son coup d'œil, il se trouve au bord gauche du *Paysage avec la tour du Steen* de l'Ashmolean Museum à Oxford, dans l'œil d'un cyclone, touche blanche en croissant sur les volutes grises, violettes, ocres d'une nuée, pour s'en évader vers la droite le long d'une juteuse coulée horizontale rouge, puis jaune clair, appuyée sur un vert sombre, ponctuée de boules noires, avant de prendre son envol dans d'immenses aplats gris violet jusqu'au coin droit de la toile...

« Je pourrais être influencé par Rubens mais je ne voudrais pas peindre comme Rubens »... Je ne voudrais pas partir de ce qui, à bonne

distance, est l'évidente intention du peintre, représenter une adoration des Rois Mages ou un paysage avec la tour du Steen. Je ne voudrais pas peindre comme Rubens, les figures de *Diane et ses Nymphes observées par des Satyres* (Musée de la Chasse et de la Nature, Paris), dans la partie gauche du tableau. Intention de représenter, intention de figures qui, dans l'exécution, se noie par l'exubérante frénésie des touches et des coups : partir d'un *Kunstwollen* figuratif et donner à voir au spectateur placé à bonne distance que le même désir de reconnaître anime, la figure réalisée pour que son désir s'accomplisse dans le plaisir d'un tableau érotique, d'un coin de nature ou d'une grande scène d'histoire, laissant ainsi s'oublier à la surface de la toile les exaltations de la brosse, des couleurs et des gestes de peindre, toute l'« action de peindre » pour parler comme les théoriciens de l'éloquence lorsqu'ils construisaient une théorie de l'action oratoire, d'autant plus puissante et efficace qu'elle était oubliée dans la captation du sens.

Je ne voudrais pas peindre comme Rubens parce que je veux d'abord saisir le spectateur par l'action de peindre, parce que je n'ai même pas l'intention de donner à voir un tableau, parce que peindre est un style de vie, et ce tableau, ma vie totale en ce moment présent où je le produis. Mais il se trouve qu'au bout du compte une figure de femme, comme par accident, a l'occasion d'émerger des bourrasques et des architectures des coups de brosse, une figure qui pourrait bien être une diane moderne dont je serais le satyre. Rubens demanderait à de Kooning qui regarde son tableau de s'approcher très près, trop près du bord gauche, d'oublier la sensualité des corps étalés et repliés, de regarder avec l'intensité des deux satyres, non plus toutefois des corps représentés, mais les extraordinaires taches de peinture ocre, rouge,

marron entre les deux genoux de la nymphe endormie, sur la chair de la cuisse gauche de la déesse et le passage à coups précipités à la racine de l'arbre et à l'aile du dieu amour.

Mouvements inverses : pour Rubens, de la figure à la figure par exaltation de peinture; de la peinture à la peinture par émergence et évanescence de la figure, pour de Kooning. Mais les deux mouvements se croisent et ce point qui est à la fois un espace et un moment de production, où l'action de peinture du Flamand en 1620-1624 est la coalescence de figure du Hollandais de 1967 : accident, occasion, hasard, possible réel d'une influence qui s'affirme dans la négation du modèle. Et l'on comprendra mieux cet échange entre Rosenberg et de Kooning qui fait immédiatement suite à l'évocation de Rubens :

« Rosenberg : Vous avez dit, une fois, que vous ne pourriez pas dessiner comme Rubens parce que vous étiez trop impatient. Vous disiez que vous ne pourriez pas dessiner un pied aussi précisément que Rubens parce que vous n'auriez pas la patience. Vous vous souvenez ? De Kooning : Je ne m'en souviens pas, mais je pourrais bien l'avoir dit. Je pense aussi que je n'ai peut-être pas réellement le talent pour ce genre de dessin. Je pense que certains talents apparaissent à certaines époques, mais ce n'est pas ça qui les rend morts ou vivants. Rosenberg : Je suppose que personne aujourd'hui ne pourrait peindre un tableau de figures détaillé à la manière de la Renaissance. »

*Woman on a Sign III* n'a pas de pieds, mais comme, dans la *Diane et ses Nymphes...* de Rubens, ce n'est point affaire de patience ou d'impatience de dessinateur, mais de patience ou d'impatience du tableau comme action de peinture. Il se peut que Rubens ait eu l'intention de dessiner et de peindre des pieds à des figures, mais dans l'exécution de peindre, le pied est devenu l'étourdissant bariolage de l'aile d'Amour ou le rouge pur d'un manteau. Aussi bien ce ne sont pas des pieds que regardent avec ardeur les deux satyres. Il se peut que si la toile de de Kooning eût été plus grande ou la dynamique des gestes tracés par couleurs sur elle, autre, des pieds eussent à la fin émergé d'un violet ou d'un brun : occasion, hasard, accident. Étrange idée que celle d'un Rubens, patient dessinateur... Il suffirait d'examiner ce que l'on appelle ses « esquisses », celles par exemple de la *Vie de Marie de Médicis...*

Continuons de parler de pieds... de Kooning n'a-t-il pas évoqué comme d'autres à propos de Pollock, *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac où de la « muraille de peinture » dressée par la folie de Frenhofer, émerge justement un pied (sans d'ailleurs que l'on ait suffisamment réfléchi à ce pied balzacien (pré-moderne et à sa place dans l'espace — du texte, du lecteur, du tableau, du spectateur) ? Les pieds chez Rubens et chez de Kooning... Voici *Woman in the Water* de 1972, solide équilibre de rouges, de verts, de jaunes en tourbillon, saisis par le réseau d'un marquetage coloré appuyé sur deux piliers roses plantés dans une masse grise, blanche, bleue peinte à grands traits horizontaux dans le bas de toile, cernée à droite par des verts, rouges et oranges. Là encore, après un temps de latence du regard, émerge le monstre féminin rouge, bouche dentée de goule ouverte sous un bec, yeux noyés dans des flaques mauves, vertes et rouges, accroupi sur cette berge, jambes roses, haut relevées, baignant dans l'eau où elles

provoquent des remous violets et mauves : pas de pieds, bâtons et zigzags roses s'interrompent net. Impatience du tableau : la figure survient, « pieds » dans l'eau, *Woman in the Water*. Le *Débarquement à Marseille de Marie de Médicis* (1622), esquisse de Rubens, grande composition historique et allégorique malgré ses dimensions (64 × 50 m) à deux registres où se répartissent les nombreuses figures qui peuplent le tableau. Au plan inférieur, les nymphes de la mer



Willem de Kooning : *Woman in the Water*, 1972  
Huile sur toile (151,2 × 137,2 cm)  
Collection Gertrude et Leonard Kasle, États-Unis

Rubens : *Le Débarquement à Marseille de Marie de Médicis* (détail), 1622  
Huile sur toile (64 × 50 cm)  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich



s'échelonnent en une guirlande de corps en contraposto dansant sous le navire de cérémonie dont sort la Reine. Approchons-nous, de *trop près* comme tout à l'heure, focalisons le regard de plus en plus près du bord du tableau, auprès du triton qui souffle dans une conque : un peu en dessous à droite, la jambe droite de la nymphe peu à peu disparaît dans un remous qui n'est plus de mer, mais de peinture, brun, rose, vert avec un chapelet de gouttes blanches. La peinture à la mesure de son exécution a absorbé le pied de la nymphe comme, à côté, la queue de poisson de la sirène se change en une série d'arabesques blanches, grises, rouges, brunes pour envelopper et effacer un corps vu de dos. La peinture, chez Rubens, a absorbé la figure pour la restituer un instant plus tard *parce que nous savons bien* qu'il s'agit de nymphes de la mer, comme, chez de Kooning, la figure est en état d'émergence — évanescence du travail de peinture pour nous faire découvrir dans deux larges coulées roses, sur des trainées blanches, grises, noires, mauves, violettes, deux jambes sans pieds plongées dans l'eau d'un « pond ».

Tradition de colorisme rubenien dans l'*action painting* de de Kooning ? Ce serait bien mal décrire les choses. N'en dire rien de plus, ni rien de moins que lui : « je pourrais bien être influencé par Rubens, mais je ne voudrais pas peindre comme lui », patience et impatience du dessin (au sens où dessin voudrait dire figure), impatience et patience de la peinture (au sens où peinture voudrait dire geste d'exécution et de réalisation par les couleurs et les tons) : la tradition rubenienne flamande est là; deux tableaux, accidentellement, *by chance*, se rencontrent à trois siècles de distance pour supprimer un pied.

## Forme - intervalle : de Kooning-Rembrandt

Comme le dira de Kooning, mais cette fois et, si j'ose dire, comme par hasard à propos de Rembrandt, en parlant du secret du dessin (= de la figure) : « Le dessin d'un visage n'est pas un visage. C'est le dessin d'un visage. Lorsque vous regardez un Rembrandt, c'est seulement par association qu'il y a là un homme qui le rend réaliste. À côté de lui il y a une forme noire. *Vous savez que c'est un homme aussi. Mais si vous regardez cette tache longtemps*, il n'y a pas de raison de penser que c'est un homme » (je souligne). Regarder un homme peint (une figure) sous la forme d'une tache noire, le regarder longtemps, c'est ainsi faire disparaître l'homme, représenté dans la tache de peinture, mais regarder une tache noire longtemps, c'est parfois faire apparaître la figure d'un homme. Reste, dans les deux cas, à la rencontre de ces deux temps, la tache posée là, sur la toile au milieu d'autres et d'une certaine façon. C'est ainsi que pourrait être entrevu — dans cet « entre » de deux regards — ce que de Kooning appelle « influence »; c'est ainsi peut-être qu'il répond à notre impertinente, intempestive question de la tradition flamande-hollandaise de peinture posée à son œuvre.

Regarder longtemps un tableau de Rubens ou de Rembrandt revient à en approcher l'œil jusqu'au toucher; regarder longtemps un tableau de de Kooning, à s'en éloigner, à mettre à distance de lui une bonne

longueur de regard : double conversion de deux temps en une double variation d'espaces, chance de peinture, chance de figure.

La tradition des uns à l'autre est ici ce transit égal, mais inverse, que la peinture des uns et de l'autre demande. C'est peut-être ainsi que l'on pourrait entendre ce mot de de Kooning « je me peins hors du tableau », parce que tout le modernisme, toutes les valeurs qu'il porte semblent exiger que « j'y sois dedans », l'entendre, ce mot comme l'écho renversé ou réfléchi d'un mot qu'auraient pu prononcer Rubens ou Rembrandt, « je me peins dans le tableau » parce que, pour mille raisons, historiques, sociologiques, « j'en suis dehors ».

Ces variations de temporalité du regard, qui sont autant de variations de sa spatialité, reviennent encore pour les uns et l'autre à des variations d'échelle ou d'étalon de mesure : la double exigence d'être à la fois trop près et trop loin — mais pour des raisons inverses qui ne tiennent pas à ce que la toile porte de représentation ou à son format (un petit format exigerait un regard proche, un grand, un éloigné : « point indivisible qu'en peinture « classique » la perspective assigne »), mais au double appel de la peinture et de la figure, à leur double et contradictoire tension : le spectateur, géant et nain, myope et presbyte, regarde et touche, comme le peintre, à la mesure du tableau : « faire qu'une petite peinture paraisse grande est très difficile, dit de Kooning, mais faire qu'une grande peinture paraisse petite est aussi très difficile. »

Ni grand ni petit, à la fois l'un et l'autre, de Kooning, comme Rubens ou Rembrandt, mais selon des trajectoires contraires et croisées, est à la fois dans et hors du tableau, tout comme la figure émerge de la peinture pour s'y effacer, tout comme la peinture dans son travail continu de production, capte la figure pour la laisser se former. Ambiguïté créatrice de l'ordre et du désordre...

Revenir à Rembrandt et à cette forme noire hésitant, à la mesure incommensurable d'un regard, entre homme et tache. Il est remarquable dans le propos du peintre qu'il s'agisse d'une forme à côté. « Lorsque vous regardez un Rembrandt, c'est seulement par association qu'il y a là un homme. À côté de lui, il y a une forme noire. Vous savez que c'est un homme aussi. » Dans cette notation faite en passant, de Kooning découvre, me semble-t-il, un autre avatar du « sourire » du chat hollandais qui reste quand le chat est parti, qui tient à la fois à l'espace même du tableau et de ce qu'il porte, et à la relation de l'artiste et du spectateur en leurs espaces propres à l'œuvre qu'ils font et qu'ils regardent. C'est un point que Thomas B. Hess a bien mis en valeur dans son étude :

« Une des manières du travail de de Kooning ressemble à la technique qu'emploient les "peintres de signes" pour peindre des lettres. Ils posent sur les lettres qu'ils ont dessinées un quadrilatère grossier de couleur ou une feuille d'or et peignent le fond jusqu'à ses bords. La lettre est ce qui n'a pas été touché. L'"objet" est le "fond". De Kooning peint les formes du fond et du premier plan, l'acteur et son entourage jusqu'à ce qu'ils fusionnent en une seule notion, la peinture est unifiée comme un organisme est une unité. Les parties n'existent pas... Il n'y a pas d'intervalle entre les formes ».



Rembrandt : *Les Pèlerins d'Emmaüs*, 1629  
Huile sur toile (39 × 42 cm)  
Musée Jacquemart-André, Paris

Il est effectif qu'une des démonstrations les plus claires de ce jeu ambigu, décidément équivoque, de la figure et du fond (au sens de la *Gestaltpsychologie*) est offerte par les peintures noires et blanches, par exemple les *Black and White (Rome)*, 1959. Elles sont également noires et blanches et il n'est pas possible de dire que les formes noires sont *sur* un fond blanc dont elles laisseraient voir certaines parties ou à l'inverse, que les formes blanches sont *sur* un fond noir. Mais il faudrait ajouter que les formes ne sont pas — à la manière des figures dites ambiguës de la psychologie de la forme — *alternativement* formes et fond. Elles sont formes et fond ensemble ou *en même temps*, ce qui revient à dire que le tableau se construit comme une étendue simultanément plate et profonde : paradoxe optique qui tient à ce que la toile ne porte que des formes, que le fond est une forme de plein droit comme les figures, ou encore que la toile est la forme, qu'elle est pleine, qu'il n'y a pas de « vide » entre les formes ou que les vides, et les intervalles *sont* des formes. Et c'est ainsi que le tableau comme tel est à la fois plat parce qu'il est plein, et profond parce qu'il est épais. Et c'est ainsi que de Kooning pourrait bien être influencé par Rembrandt, même s'il ne veut pas peindre *comme* Rembrandt, peut-être parce qu'avec Rembrandt — que ses contemporains nommaient le Hibou — la « crise de l'art moderne » commence à trouver sa contradictoire formulation et en particulier, comme déjà dans certains Caravage, parce que le noir n'est plus le moyen de l'illusionnisme de la profondeur mais acquiert la prégnance et la dynamique d'une forme, de la forme — « la forme noire à côté » — qu'il convient de regarder longtemps et qui cesse alors d'être figure humaine ou fond d'espace pour redevenir non seulement tache, mais volume plein : forme.

Regarder longtemps les deux *Black and White (Rome)*, pour leur confronter *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1629) du Musée Jacquemart-André à Paris. Regarder longtemps la figure du Christ du premier plan, qui, peu à peu, se change en un immense triangle noir qui s'aplatit sur la plage jaune très clair du fond comme s'il avait été peint, selon la technique d'un peintre de lettres, comme un signe. Mais dans le même temps, regarder longtemps la vaste surface noire abstraite qui occupe la partie gauche du tableau, d'abord espace vide, obscur, qui met à une distance indéfinie dans le fond, une figure noire que nous savons être une servante affairée à son foyer; peu à peu, cette surface prend la densité d'un volume plein qui produit, en la poussant jusqu'au plan du tableau, la figure éclairée du pèlerin, yeux écarquillés, tout en la retenant, en la saisissant comme un relief, une excroissance sculptée de son volume. L'intervalle noir, à l'égal du triangle noir est devenu, pour citer Hess parlant de de Kooning, « une chose-en-soi », comme les intervalles noirs ou blancs de *Dark Pond* (1948) ou *Attic Study* (1949), composent les genoux et les seins, les bras et les jambes de *Woman I* (1950-1952). Et de ce point de vue, — un tour joué par un sourire flottant du chat du Cheshire — il n'est pas scandaleux de faire glisser dans le même regard, *Woman I* et la *Junon* du Metropolitan Museum.

Mais plus encore, c'est sur d'étranges « accidents » qu'il faudrait ici ou là concentrer notre attention, sur des surprenantes « rencontres » : par exemple, dans *Les Pèlerins d'Emmaüs*, cette tache blanc crème-beige clair entre le bras du pèlerin et celui de Jésus ou, sous la tête de l'ange de la *Vision de Daniel*, entre elle et la chevelure du prophète, cette autre, gris, vert, noir, jaune, dont l'effet optique est soudain, comme intervalle et dans l'intervalle, de faire passer l'espace représenté en ce point, à la surface du plan de représentation par aplatissement immédiat... Ainsi, le grand aplatissement rouge sous le sein gauche de *Marilyn Monroe* ou la juxtaposition du triangle blanc et de

Rembrandt : *Vision de Daniel* (détail), 1650-1652  
Huile sur toile (96 × 56 cm)  
Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Berlin



la touche fouettée noire à gauche de *Woman I*, etc. qui, d'un coup annulent le volume plein ou vide d'un corps figuré ou à l'inverse poussent, comme formes prégnantes de premier plan, des éléments d'un fond pourtant nécessaire à la saillie des figures.

« C'est une question que je me pose à moi-même tout le temps : Est-ce que les gens de l'époque de Rembrandt comprenaient Rembrandt. Il utilise une image, une image familière. Ainsi, il voyait l'image. Mais, ils doivent avoir saisi aussi quelques traits mystérieux de quelque chose de plus grand que l'image, sans savoir ce que c'était, quelque chose de mystérieux que je ne peux expliquer ».

Il arrive qu'un de ces traits mystérieux de quelque chose de plus grand que l'image, *Les Pèlerins d'Emmaüs* ou *Woman I*, *Vision de Daniel* ou *Attic* trouvent les moyens de son expression dans les paradoxes et les contradictions de sa formulation en langage : la couleur structure l'espace, l'espace dans le tableau est l'espace du tableau, le plan est la profondeur. Mais le mystère que de Kooning ne peut expliquer, à notre tour, à la faveur d'une « influence » et d'une « tradition » picturales (entre autres), nous l'approchons dans l'œuvre de de Kooning sans pouvoir davantage l'expliquer. Sinon en *déplaçant à la peinture même, au travail de peinture dans le tableau* ce qui est un des lieux communs de l'interprétation de Rembrandt, la révélation et le retrait, l'exposition et l'obscurcissement, sens tragiques du mystère religieux, devenus — comme pour Rembrandt peut-être — le mystère moderne de la solitude ou du désespoir du peintre de Kooning : « mon intérêt pour le désespoir réside seulement en ce que quelquefois, je me vis comme quelqu'un de désespéré » et l'on sait que « la peinture est une manière de vivre aujourd'hui, un style de vie ».

## Non - environnement - paysage : de Kooning - les paysagistes hollandais

À propos de Rembrandt encore, de Kooning dit un jour en réponse à une question sur la « réalité objective » dans un grand tableau :

« il se peut que les "sujets" de Rembrandt, les mendiants et les juifs avec lesquels il aimait aller ou qu'il aimait observer étaient seulement pour lui aussi "visuels", aussi "cut-and-dried" que les intérieurs de Vermeer, les nudités charnelles de Rubens ou nos tourbillons de couleurs. Ils étaient ce qui se trouvait être là autour, ce que naturellement on peignait quand on se levait le matin et qu'on se préparait tout simplement à peindre ».

La question du sujet et de sa « réalité objective » posée avec les juifs et les mendiants de Rembrandt ou les tourbillons de couleurs de l'expressionnisme abstrait évoque, me semble-t-il, directement, un problème spécifique de peinture : paradoxalement « ce qui se trouve là autour » et que le peintre trouve naturellement à peindre au XVII<sup>e</sup> siècle en Hollande, au XX<sup>e</sup> siècle à New York ou à Louse Point, cet environnement, de Kooning le nomma un jour le « non-environnement » du tableau. Comment ce qui se trouve là autour, que l'on peint tout simplement quand on se prépare à peindre devient-il, par cette

opération de peindre, cet espace qui est tous les espaces et aucun, le non-lieu ou l'utopie de l'espace peint de la toile, un tableau ?

On a souligné récemment qu'une des constantes de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle était sa puissance, sa prégnance descriptive. L'espace représenté par le tableau n'est pas d'abord une scène pour le récit d'une histoire ou d'un mythe et le décor approprié que le peintre « metteur en scène », planterait pour en rendre intelligible la représentation, mais une topographie du réel géographique, campagnes et plaines, villes ou bourgs, canaux, ports ou mers, un système de lieux co-présents « naturellement » dans l'œuvre puisque le peintre n'a à résoudre aucun des difficiles problèmes de temporalité et de narrativité dans le moment de représentation, qui se posent au peintre d'histoire. Le tableau de paysage — et ce serait là une spécificité hollandaise, constitutive d'une tradition — serait la transcription attentive, subtile mais directe du regard cartographique, topographique du peintre. Or cette présence du paysage et du paysage hollandais, de Kooning l'évoque souvent. Ainsi, dans cette conversation de 1968 avec son compatriote Schierbeek : « Vous savez, maintenant que j'ai soixante ans, les mots hollandais me reviennent mais je rêve toujours en anglais... ». Schierbeek ajoute : « Un peu après, comme nous quittions la maison pour son atelier, à bicyclette, il attira mon attention sur l'environnement de terre et de mer : "Vous êtes un poète. Avant de voir mon atelier, vous devriez voir Louse Point. La plage, la mer, l'océan. C'est réellement un petit morceau de Hollande" ».

Si la vue de Louse Point, ce « petit morceau de Hollande » est un prélude à la visite de l'atelier, c'est que les tableaux qui s'y peignent sont eux aussi, mais de plus secrète façon, les paysages d'environnement de l'enfance : « Si j'avais le sentiment de l'eau, même à New York, c'était parce que je peignais les *Women* ». Le tableau ne recueille pas le paysage, la plage, la mer, l'océan. Il l'induit : ce sont bien des « tourbillons de couleur » d'où émerge en s'y absorbant une *Woman*, mais « subjectivement » elle fait apparaître un petit morceau de Hollande. « C'est peut-être venu par association et je me disais : "c'est tout juste comme si elle était assise sur les bords d'un de ces canaux qu'il y a à la campagne en Hollande. À Rotterdam, vous pouvez marcher vingt minutes et être en pleine campagne. » Émergeant du tableau, la figure trouve une place dans un paysage intérieur. De l'une d'elles, de Kooning dira « qu'elle lui rappelle les gravures hollandaises de bateaux du XVII<sup>e</sup> siècle ».

« Non-environnement » : la figure n'a pas de place dans le tableau, une place qui serait en quelque sorte déterminée avant même qu'elle ne soit peinte, par l'histoire que le peintre se proposerait de mettre en scène.

« Au temps de la Renaissance quand les gens ne pouvaient aller au ciel à moins d'avoir été pendus ou crucifiés, les idées qui venaient au peintre avaient toujours un cadre terrestre. Il avait à sa disposition cette scène immense et magnifique pour travailler... C'était à l'artiste de décider l'endroit exact où cette personne allait mourir ou était déjà morte. La précision même de l'espace était dictée ou plutôt inspirée par la cause de la mort ou la raison pour laquelle on était tué. L'espace ainsi délimité sur la surface originale de la toile devenait un "endroit" quelque part sur cette scène. »



Il est remarquable que de Kooning décrive ici, pour renforcer le contraste et la rupture de la peinture moderne, le dispositif du tableau d'histoire classique, et c'est peut-être par là que s'établit une « magique influence » sur son œuvre, du tableau de paysage hollandais où les choses et les êtres, malgré l'exactitude de la topographie où ils se situent, ne reçoivent pas leurs « places » d'une autre instance que celle de l'espace du tableau; où ils n'occupent pas des lieux sur une scène en fonction de l'événement « historique » à représenter puisque telle n'est pas l'intention de sa représentation.

Si *Woman I* se trouve, lorsqu'elle vit de la vie du tableau, tout au long des étapes successives où il prend forme, assise sur le bord d'un canal hollandais, c'est que le tableau lui-même l'a engendrée comme figure dans un paysage et peut-être n'est-ce pas assez dire — il l'a produite comme une figure — lieu d'un paysage ou mieux encore comme un paysage en entendant plus précisément par là, qu'elle est l'expression figurative de la qualité sensible, affective, mentale d'un paysage. Et ce serait méconnaître la magie de l'influence que de qualifier ce paysage là d'intérieur, de psychique ou de mémoratif car c'est le tableau lui-même, au cours de la réalisation où il conquiert son objectivité, qui fait apparaître cette qualité : « Je me peins hors du tableau », ce mot de de Kooning que nous avons déjà cité pourrait alors signifier que le tableau produit en dehors de lui le moi du peintre comme paysage hollandais.

Il suffirait dès lors de contempler d'Hercules Seghers *Paysage montagneux* (vers 1620) au Musée des Offices à Florence où la matière est dotée d'un tel rayonnement d'énergie qu'elle communique à l'univers imaginaire une présence et une conviction que la réalité géographique n'eût jamais pu posséder, ou *Haarlem Meer* (1656) de Jan Van Goyen dont un immense ciel doré envahit le tableau que des nuées mauves, vertes et grises parcourent, pour dresser l'image lyrique d'un paysage mental inépuisable ou le *Petit paysage d'hiver* de Jacob van Ruisdael, bleus et verts froids, gris ardoise réchauffés de touches

ou de plages rouges, brunes, jaunes, « ensemble organique sans aucun vide, sans écarts », comme le notait Fromentin, qui ouvre au regard une atmosphère intérieure d'une « obsédante et solennelle mélancolie »... auxquels l'on associera, par exemple, *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point* ou *L'Orage* (1963) ou *Montauk V* (1969), etc. pour découvrir comment, des paysages hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle à ceux américains de de Kooning, un des « sourires du chat d'Alice » a traversé plus de trois siècles pour nous donner à voir et à connaître, à la faveur d'une simple « association » comme dirait de Kooning, ce qu'est l'expression en peinture.



Jan van Goyen : *Haarlem Meer*, 1656  
Bois (39,5 × 54,2 cm)  
Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort