

**CENTRE GEORGES POMPIDOU**

**MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE**

Chère Madame, cher Monsieur,

Nous vous prions de trouver ci-joint, un dossier de presse sur l'exposition DE KOONING, organisée par le Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou.

Vous y trouverez:

- un communiqué de presse
- des éléments de biographie
- une bibliographie essentielle
- la liste des principales oeuvres présentées dans l'exposition et le plan de l'exposition
- une information sur le catalogue et sur les diverses publications de l'exposition
- le programme des films et les conditions de visites de l'exposition
- trois textes extraits du catalogue

Préface de Dominique Bozo  
Notes sur Picasso et de Kooning de Robert Rosenblum  
De Kooning Paints a Picture de Thomas Hess

- divers documents qui accompagnent l'exposition ( Petit journal, bon d'achat du catalogue à prix réduit...)

Des photos en noir et blanc, des diapositives sont disponibles à titre gracieux pour des reproductions pendant le temps de l'exposition.

Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir informer vos lecteurs et vos auditeurs, et de nous envoyer un justificatif de votre article. Nous restons à votre disposition pour toute information complémentaire.

TEL: 277 - 12 - 33

Service d'information et d'animation: Catherine Lawless, poste 46-68  
Attachée de presse: Servane Zanotti, poste 46-60

## COMMUNIQUÉ DE PRESSE

### EXPOSITION : DE KOONING

**Musée national d'art moderne**

**Centre Georges Pompidou**

**Grande galerie - 5ème étage**

Du 28 juin au 24 septembre 1984

Commissaire général: Dominique Bozo

Commissaire: Claire Stoullig

A l'occasion du quatre vingtième anniversaire de WILLEM DE KOONING, le Musée national d'art moderne organise au Centre Georges Pompidou, pour la première fois en France, une grande rétrospective de ses oeuvres. Cette manifestation exceptionnelle rassemble quatre-vingt peintures, une centaine de dessins et sept sculptures, et rend ainsi compte de tous les aspects de l'art de l'un des pionniers du mouvement expressionniste abstrait américain.

Tout au long d'un parcours chronologique, l'exposition réunit, à chaque étape de la création, peintures, dessins et sculptures. Ce parti pris de présentation insiste sur l'étroite correspondance qui lie ces trois activités. Elle traduit une "vision arrêtée, un éclair, une sorte de rencontre comme une illumination" qui inspire de Kooning.

A la fin des années trente, de Kooning associe portraits d'hommes et de femmes, qui révèlent l'influence de Picasso, et abstractions colorées, dérivées des formes anatomiques des surréalistes Gorky et Matta. Cet apprentissage va aboutir à la création des peintures noires et blanches ou peintures "positives - négatives" qui sont chargées de fragments, de plans enchevêtrés, superposés, intégrant lettres, papier journal, mots entiers, éléments soumis à une métamorphose picturale qui rappelle le traitement cubiste.

.../...

.../...

Salué dès 1948 par la critique américaine comme un peintre qui "a atteint la mesure de ses ambitions", de Kooning refuse alors de se laisser enfermer dans le style de l'époque, style des grands tableaux expressionnistes abstraits, et présente quatre ans plus tard une série de femmes qui scandaliseront par la violence de leur chromatisme, la gestualité de la touche à l'intérieur d'une morphologie à la fois excessive, grotesque et démoniaque. L'artiste s'affronte au mythe de la Femme fatale en proposant une "idole" frontale, assise, double ou noyée dans un paysage: "le paysage est dans la femme, et la femme dans un paysage". Prétexte à peindre, la figure se laissera peu à peu envahir par la "nature" qui se déploie magistralement dans les Abstractions des vingt dernières années. Ces images, tout d'abord suggérées à grands traits par le fusain, sont ensuite brouillées par recouvrement, report, décalage, décalcomanie où la destruction est également création de formes. De Kooning peint surtout autour du motif: "je peins hors de mon tableau".

La présentation d'une centaine de dessins montre l'attachement de l'artiste à cette forme de support. Ni étude, ni esquisse, ni oeuvre complètement indépendante, le dessin est intimement lié à la peinture: "je dessine en peignant et je ne sais pas la différence entre peindre et dessiner". Bon nombre de toiles seront des huiles sur papier et un certain nombre de dessins seront intégrés sous forme de collage dans la toile. Souvent réalisés les yeux fermés, les dessins constituent un répertoire de gestes premiers qui seront décalqués ou reportés dans la peinture.

Dans un sens proche de celui du dessin, la sculpture, que de Kooning n'expérimente qu'en 1969, est l'occasion pour l'artiste d'éprouver un nouveau matériau, la terre. Avec la volonté de garder la trace de la main comme témoignage de sensations nouvelles, de Kooning, par le modelage, renoue avec la tradition de la sculpture de Rodin. Dans le contexte minimaliste des années 70, il restaure le volume plein qui s'érige en monolithe dans l'espace et réintroduit la nécessité tactile de l'objet sculpté. Au-delà de la représentation de la figure humaine, de Kooning livre dans sa sculpture ce qui fait le geste au plus près de son rythme corporel et qu'il exerce pour donner un sens nouveau à sa peinture.

.../...

.../...

Aujourd'hui, l'oeuvre de de Kooning constitue une source tout à fait féconde d'images, de mythes, de fantasmes personnels dans laquelle les jeunes peintres ne se privent pas de puiser. Mais au-delà de ce répertoire de métaphores visuelles, l'itinéraire du peintre est exemplaire dans son refus du principe, du programme ou du système. Il renouvelle l'expressionnisme par sa conception individualiste de l'art, éclectique à toutes les influences, ouvert à toutes les aventures.

Exposition organisée en collaboration avec le Whitney Museum de New York et l'Akademie der Kunste de Berlin, avec le concours de Warner Communications Inc.

### **Catalogue**

Un catalogue de 340 pages largement illustré, préfacé par Dominique Bozo, propose des études de Robert Rosenblum sur Picasso et de Kooning, de Yves Michaud sur l'actualité du peintre, de Louis Marin sur l'influence hollandaise et flamande et de Claire Stoullig sur la sculpture; une reprise d'un texte du critique et ami Thomas Hess et une partie documentaire intitulée "Histoire et Témoignages" avec les textes de de Kooning lui-même et des photos inédites de Hans Namuth.

**Service d'information et d'animation: Catherine Lawless, 277-12-33, poste 46-68**  
**Attachée de presse: Servane Zanotti, poste 46-60**

## EXPOSITION DE KOONING : PUBLICATIONS

---

### Catalogue

Numéro 5 de la collection "Classiques du XXe siècle" cet ouvrage comprend 288 pages illustré de 250 photos dont une centaine en couleur. (170 f ).

### S O M M A I R E

Dominique Bozo

Préface

### TEXTES CRITIQUES

Robert Rosenblum

Notes sur Picasso et de Kooning

Yves Michaud

De Kooning, la soupière et le grand style

Louis Marin

Un peintre sous influence : notes sur de Kooning et la tradition flammande et hollandaise de peinture.

Thomas Hess

Dessins

Claire Stoullig

La sculpture chez un peintre

### HISTOIRE ET TEMOIGNAGES

Chronologies, reprises de textes critiques, textes de de Kooning, entretiens et interviews

### BIBLIOGRAPHIE

- Listes des expositions personnelles et collectives
- Bibliographie commentée.

### **Petit journal de l'exposition**

- propose :

- une introduction à l'oeuvre de l'artiste ;
- des témoignages de peintres contemporains :  
Monique Frydman et Raphaël Madhavi (6F.)

### **Petit journal pour enfants**

- nous propose de suivre une femme qui voyage dans la peinture de de Kooning, nous faisant découvrir au long de ses pérégrinations, la matière, la technique, les thèmes favoris du peintre et le rapport très particulier que celui-ci entretient avec son oeuvre. ( 3f )

### **Carnet de diapositives N° 12**

Willem de Kooning

Le Service de Documentation du Musée national d'art moderne présente un carnet de 24 diapositives, accompagnées d'une biographie et d'une bibliographie succinctes. En vente à la librairie du Centre. ( 70 f )

### **Carte postale**

Women, vers 1952

Crayon et fusain sur papier, 2 dessins assemblés - MNAM - CNAC-GP (2F.)

### **Affiches**

-- Two Women in the Country, 1954

Huile, émail sur fusain sur toile.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institution, Washington D.C.  
(130F.)

-- Woman VI, 1953

Huile sur toile

Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.  
Gift of G. David Thompson, 1955. (25F.)

## EXPOSITION DE KOONING : VISITES- ANIMATIONS, FILMS

---

### Visites-animations de l'exposition

Visites-animations régulières à partir du 28 juin :  
lundi, jeudi, samedi à 20h, mercredi, vendredi à 16h.  
Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des oeuvres exposées. Participation gratuite sur présentation du ticket d'entrée ou du laissez-passer.  
Rendez-vous au bureau d'information à l'entrée de l'exposition.

### Programme des films

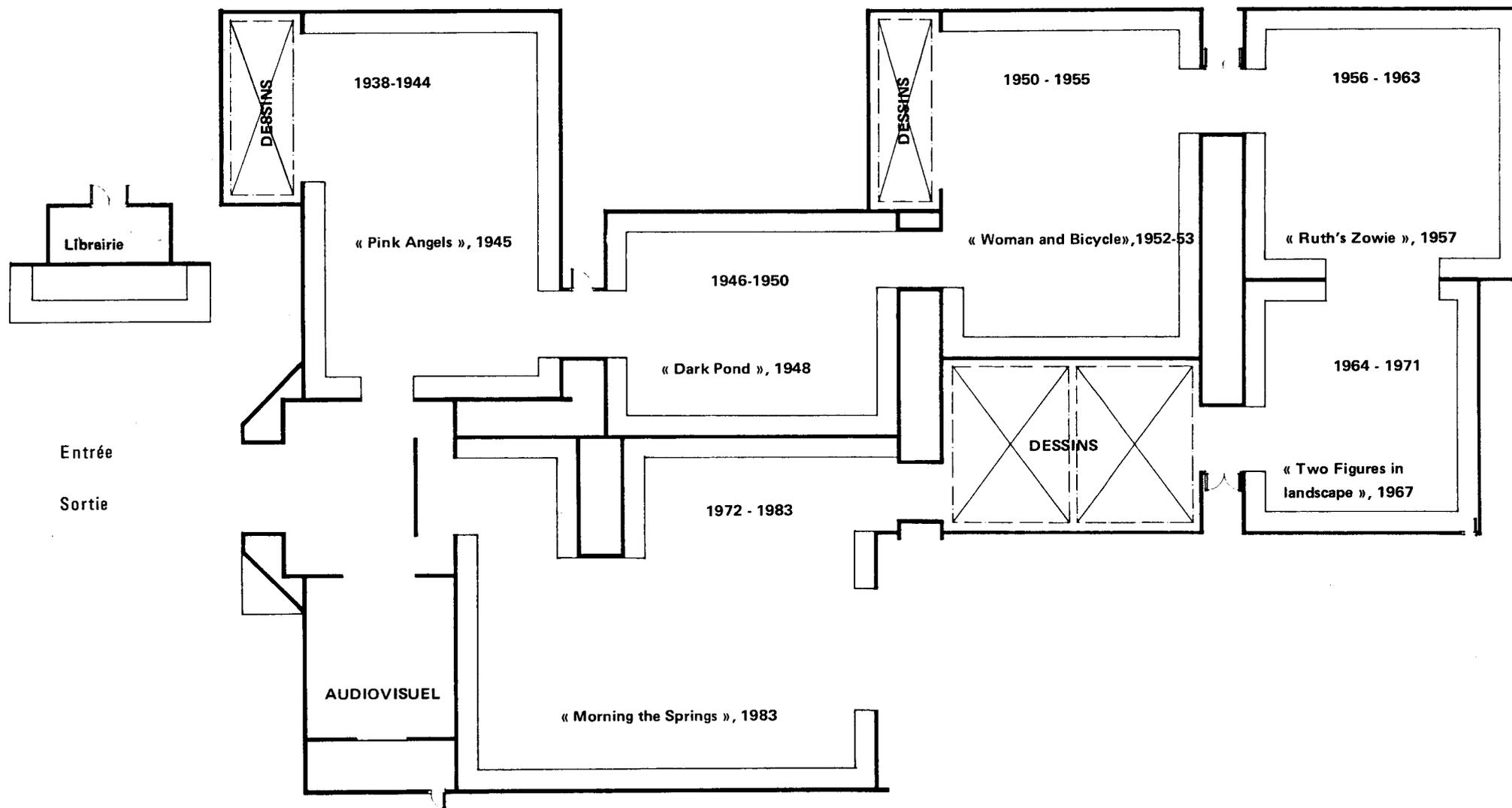
Dans l'espace de l'exposition, le film de Paul Falkenberg et Hans Namuth : Willem de Kooning, The Painter, 1964-74, est projeté en permanence, 23'.

Cinéma du musée, 3è étage, 15h.

Juillet :

- du 4 au 8 : Willem de Kooning au travail, 1979, 35' ;  
réalisé par Erwin Leiser.
- Willem de Kooning : The Painter, 1964-1974, 23' ;  
réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg.
- du 11 au 15 : Willem de Kooning and the unexpected, 1979, 52' ;  
réalisé par Erwin Leiser.
- A Glimpse of De Kooning, 1959-1966, 15' ;  
réalisé par Robert Snyder  
Avec De Kooning, Franz Kline, H. Rosenberg, M.C. Sonnabend.
- du 18 au 22 : Willem de Kooning at the Modern, 1972, 26' ;  
réalisé par Hans Namuth et Paul Falkenberg.
- De Kooning on De Kooning, 1981, 58' ;  
réalisé par Charlotte Zwerin.

# PLAN DE L'EXPOSITION DE KOONING



Dark Pond, 1948

Email sur panneau

118,8 X 141,7 cm

Collection Weisman Family, Etats-Unis

ASHVILLE, 1949

Huile et émail sur carton marouflé sur panneau

65 X 81,3 cm

The Phillips Collection, Washington D.C.

3<sup>ème</sup> salle 1950 - 1955Woman II, 1952

Huile sur toile

150 X 109,2 cm

The Museum of Modern Art, New York

Gift of Mrs John D. Rockefeller 3rd

Woman & Bicycle, 1952-53

Huile sur toile

194,3 X 124,5 cm

Whitney Museum of American Art, New York

Purchase 1955

Two Women in the Country, 1954

Huile sur email et fusains sur toile

117,2 X 103,5 cm

Hirshorn Museum and Sculpture Garden,

Smithsonian Institution, Washington D.C.

**EXPOSITION DE KOONING: LISTE DES OEUVRES PRINCIPALES SALLE PAR SALLE**

---

**1 ère salle 1938 - 1944**

Two Men Standing, vers 1938

Huile sur toile

155,3 X 114,6 cm

Collection particulière, Etats-Unis

Seated Figure (Classic Male), vers 1940

Huile et fusain sur contreplaqué

137,8 X 91,4 cm

Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston, Texas

Pink Lady, vers 1944

Huile et fusain sur panneau

123 X 90,6 cm

Collection Betty et Stanley K. Sheinbaum, Etats-Unis

Pink Angels, vers 1945

Huile et Fusain sur Toile

132,1 X 101,6cm

Collection Weisman Family, Etats-Unis

**2 ème salle 1946 - 1950**

Study for backdrop for Labyrinth, 1946

Huile et fusain sur papier

56,2 X 72,5 cm

Collection particulière, Etats-Unis

**4 ème salle 1956 - 1963**  
-----

Ruth's Zowie, 1957

Huile sur Toile

203,8 X 178,2 cm

Collection particulière, Etats-Unis

Door to the River, 1960

Huile sur toile

203,2 X 177,8 cm

Whitney Museum of American Art, New York

Gift of friends of the Whitney Museum of American Art, 1960

Pastorale, 1963

Huile sur toile

117,8 X 203,2 cm

Collection particulière, Etats-Unis

**5 ème salle 1964 - 1971**  
-----

Woman sag Harbor, 1964

Huile sur bois (Porte)

203,2 X 91,4 cm

Hirshorn Museum and Sculpture Garden

Smithsonian Institution, Washington D.C.

Two Figures in Landscape, 1967

Huile sur toile

177,8 X 203,2 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

Red Man with Moustache, 1971

Huile sur papier marouflé sur toile

185,4 X 91,4 cm

Xavier Fourcade, Inc., New York

**6 ème salle 1972 - 1983**  
-----

Whose Name was writ in water, 1975

Huile sur toile

195,6 X 223,5 cm

The Solomon R. Guggenh im Museum, New York

North Atlantic lighth 1977

Huile sur toile

203 X 117,5 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam

Untitled VI, 1981

Huile sur toile

195,6 X 223,5 cm

Warner Communications Inc., New York

Morning, the Springs 1983

## EXPOSITION DE KOONING : ELEMENTS DE BIOGRAPHIE

- 1904 Naissance à Rotterdam, Hollande
- 1916 Apprenti chez Jan et Jaap Gidding, entreprise d'art commercial et de décoration.  
Suit les cours à l'Académie des Beaux Arts et Techniques (pendant 8 ans).
- 1920 Assistant de Bernard Romein, directeur artistique et décorateur de style "Art nouveau".
- 1924 Voyage en Belgique.
- 1926 Arrivée aux Etats-Unis. Pendant 10 ans, assure son existence comme peintre en bâtiment ou peintre d'enseignes, décorateur de cabarets...
- 1927 S'installe à Manhattan. Se lie avec Arshile Gorky.
- 1934 Commence une série d'abstractions colorées aux inventions anatomiques proches des formes surréalistes.
- 1935 Participe aux peintures murales du Federal Arts Projects (WPA), ce qui lui permet d'abandonner tout travail commercial. Travaille sous la direction de Fernand Léger.  
Commence des peintures d'hommes debout ou assis d'après modèle.
- 1938 Rencontre Elaine Fried (il se mariera en 1943).  
Commence ses premières peintures de femmes (Woman).
- 1942 Première exposition de groupe à la Mc. Millen Gallery (New York) avec Stuart Davis, Lee Krasner et Jackson Pollock.
- 1945 Série de grandes abstractions colorées (Pink Angels) précédent des abstractions noir et blanc à l'émail.
- 1948 Première exposition personnelle à la Charles Egan Gallery.
- 1949 Deuxième série de peintures de femmes qui aboutira à la Woman I, sur laquelle il travaillera dix-huit mois (1950-52).
- 1954 Expose vingt six oeuvres à la Biennale de Venise avec B. Shahn, Gaston Lachaise, tous trois sélectionnés par le Museum of Modern Art.
- 1955-1957 Nouvelle série d'abstractions où les formes féminines se transforment en paysages cubains (Ruth's Zowie). Certaines porteront un nom d'autoroutes.
- 1959 Rome : grands dessins à l'émail.
- 1963 Quitte New York pour East Hampton (Springs).  
Retour aux peintures de femmes ("tremblantes") sur de grands panneaux de portes.

- 1965 Rétrospective au Smith College, Northampton, Massachusetts.
- 1968 Grande rétrospective à Amsterdam, Londres, New York. A cette occasion vient en Europe, premier retour depuis 1926.
- 1969 Rome : premières sculptures en bronze.  
Visite le Japon, s'intéresse au dessin japonais et à ses méthodes.
- 1971 Commence à travailler sur des sculptures grandeur nature, basées sur le corps humain.  
  
La renommée de de Kooning devient internationale et de multiples expositions sont organisées.
- 1983 Rétrospective au Whitney Museum, New York.

#### **BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE**

Gabriella Drudi, Willem de Kooning, Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1972.

Harry F. Gaugh, De Kooning, Abbeville Modern Masters, New York, 1983.

Thomas B. Hess, Dessins, ed. Seghers, Paris, 1972.

Thomas B. Hess, Willem de Kooning, (catalogue d'exposition), The Museum of Modern Art, New York, 1958.

Thomas B. Hess, Willem de Kooning : peintures récentes, (catalogue d'exposition) avec textes de de Kooning, Galerie Knoedler, Paris, 1968.

Harold Rosenberg, De Kooning, Chêne/Abrams, Paris, 1974.

Willem de Kooning, Drawings, Paintings, Sculpture, (catalogue d'exposition), Whitney Museum of American Art, New York, 1983.

**EXPOSITION DE KOONING : TEXTES DU CATALOGUE**

- **Préface** de Dominique Bozo

- **Notes sur Picasso et de Kooning** de Robert Rosenblum

- **De kooning Paints a Picture** de Thomas Hess

# Préface

Outre qu'elle s'inscrit dans le cycle des expositions consacrées à la peinture américaine, cette rétrospective de l'œuvre de Willem de Kooning s'insère aussi dans un projet plus vaste qui prend en compte la question actuelle de la figure et du sujet, puisqu'elle succède à celles de Balthus et de Bonnard. Du sujet comme support aussi d'une interrogation humaniste de la peinture fondée sur une technique et une expression traditionnelles.

Avec Gorky, Rothko, Newman et Pollock, de Kooning est une des personnalités dominantes de l'École de New York et de l'art de l'après-guerre. Cette rétrospective est la première qui lui soit consacrée en France, et malgré la présence de quelques peintures dans diverses manifestations, il n'est pas excessif de dire que son œuvre est pratiquement inconnue du public européen puisque seul le Stedelijk Museum d'Amsterdam a su s'y intéresser assez tôt et rassembler un ensemble remarquable de ses peintures et sculptures.

Situation paradoxale qui ne trouve pas réellement d'explication dans les origines et la formation européennes de de Kooning, ni dans le contenu même de son œuvre ou dans le fait que son art ne serait pas spécifiquement américain. Ainsi, dans le contexte historique, la curiosité et l'intérêt des Européens découvrant l'art américain auraient été moins fortes que celles portées à ses contemporains, Pollock, Newman et Rothko par exemple.

L'art américain fut, on le sait, peu montré en Europe, en France notamment, même s'il ne fut pourtant pas ignoré des amateurs et des artistes. Bien que ce ne soit pas ici le lieu d'aborder ce point de l'histoire, on ne saurait le sous-estimer. Comme il est tout aussi vrai que les artistes américains les plus proches de la filiation européenne, Sam Francis, Joan Mitchell, Ellsworth Kelly, étaient, jusqu'à il n'y a pas si longtemps, moins bien compris aux U.S.A.

La peinture de de Kooning, par-delà des sources communes à l'art américain, se distingue fondamentalement par des qualités particulières qui sont, peut-être en effet, plus proches du contexte européen. Son format presque constant est celui d'une peinture de chevalet, de grande dimension certes, mais dont l'espace perçu n'est en aucune manière celui de la peinture américaine. Il se caractérise par la verticalité d'un tableau dont la frontalité, bien que souvent désaxée ou décentrée, confirme celle de la figure inscrite, comme chez Giacometti et souvent chez Bacon. Format d'une certaine façon modeste et comme venant contredire le gigantisme des œuvres produites depuis trente ans et destinées pour la plupart aux musées.

Figure et sujet sont aussi deux notions auxquelles de Kooning n'a jamais réellement renoncé même dans les moments de l'abstraction la plus affirmée. Par cette référence fondamentale même, il est indéniable que sa peinture se distingue essentiellement de celle de ses contemporains américains plus préoccupés des questions de l'espace. Ainsi trouvons-nous là peut-être cette proximité avec les Européens, Picasso des vingt-cinq dernières années, Dubuffet, Giacometti, Bacon. Cette volonté de saisir la figure dans sa subjectivité, d'interroger, de fouiller avec acharnement le corps matériel de la figure — son visage, sa chair — demeure le fondement d'une pratique existentielle de la peinture pour elle-même, comme représentation d'elle-même, métaphore aussi de l'angoisse et du tragique et non représentation d'une image mise en scène. Dans les années trente, déjà, l'espace surréaliste, mais d'essence cubiste dans lequel se situent ces formes anthropomorphes, se métamorphosera progressivement en formes organiques qui, plus tard dans les peintures noires comme dans *Excavation*, nous restituent la mémoire de leurs origines. Foisonnement de matières et de signes agrégés en un lieu chaotique, minéral ou végétal, charnier d'où le corps ressurgit pourtant dès 1964

L'œuvre de de Kooning est un tout peint, dessiné et modelé. On devrait dire seulement modelé quelqu'en soit sa technique Car une même recherche de la connaissance se retrouve avec la même sensualité dans la terre modelée, ou le gras du crayon noir et du fusain, que dans la générosité fluide, transparente ou épaisse de l'huile à laquelle, et c'est important, de Kooning est le seul à recourir parce que ses qualités vivantes autorisent ce que l'acrylique interdit.

Rappelons enfin avec Yves Michaud, que cette peinture est une des seules dans l'art américain qui ne se soit pas laissée enfermer dans un *système* ou dans ce que lui-même définit par le *style*. Ce qui veut dire qu'elle n'est jamais un produit fini, académique de lui-même. C'est par cette capacité à demeurer ouverte, par les risques qu'elle prend, qu'elle échappe à sa propre répétition et se rend vulnérable, donc plus proche de nous, aujourd'hui où aucune certitude ne nous retient.

Dominique Bozo

Robert Rosenblum

## Notes sur Picasso et de Kooning

Lorsqu'à l'automne 1983 on me demanda pour ce catalogue une étude sur Picasso et de Kooning, le thème me sembla d'abord relever de l'histoire et d'un temps éloigné : une étude des rapports artistiques qui lièrent le maître célèbre et son cadet en ces lointaines années 40. Il s'agirait, par exemple, d'étudier la façon dont de Kooning avait repris la structure cubiste analytique, son enchevêtrement de plans superposés et son clair-obscur morcelé, pour lui donner une vigueur nouvelle, en réactivant ses énergies latentes de toute la puissance de son tonnerre pictural. Un des aspects de l'étude de ce dialogue avec le cubisme pourrait traiter de la façon dont de Kooning intégra à ses peintures des lettres, des bribes de mots — dans *Zurich* (1947) par exemple, ou encore dans *ZOT* (1949), — et parfois même des fragments découpés d'images populaires, une publicité pour cigarettes (dans *Study for Woman*, 1950) ou la photographie d'une tête féminine (dans *Woman I*, 1961) comme pour contrebalancer, par un aperçu soudain de réalité prosaïque d'une lisibilité déconcertante, l'illisibilité croissante de ses impétueux labyrinthes de peinture. L'on pourrait également examiner l'influence que purent avoir les nombreuses tentatives monochromes de Picasso (aussi bien durant la période du Cubisme analytique que dans *Guernica*<sup>1</sup>) sur le de Kooning des années cruciales, 1947-1948, lorsqu'il réduisit sa palette aux extrêmes du noir et du blanc. Plus généralement encore, toute réflexion sur l'importance qu'a pu avoir Picasso pour de Kooning aurait à traiter de leur appréhension psychologique commune du corps féminin, qu'ils recréèrent souvent dans leurs œuvres comme s'il était victime de quelque agression physique ou sexuelle. Ces interrogations me semblaient relever avant tout d'une démarche historique jusqu'au jour où, durant l'hiver 1983-1984, une heureuse coïncidence permit aux New Yorkais de voir, d'abord, la rétrospective *de Kooning* au Whitney Museum puis, peu après, au Solomon R. Guggenheim Museum, l'exposition *Picasso; the Last Years, 1963-1973* qui clarifia certaines choses et fit découvrir à nombre de gens l'importance actuelle d'un maître que beaucoup considéraient comme peu pertinent par rapport à l'histoire de l'art moderne depuis 1945. En effet, il devint bientôt évident qu'il y eut, dans les années 60, un remarquable phénomène de convergence entre ces artistes de générations différentes, nés tous deux sur le continent européen à quelque vingt-trois années d'écart, au point qu'ils

partagèrent presque un style tardif commun. Ces expositions furent l'occasion d'autres découvertes. On avait longtemps considéré Picasso et de Kooning comme des artistes avant tout soucieux de cultiver un domaine privé, et dont les préoccupations semblaient malheureusement lointaines et peu pertinentes du point de vue de l'art strictement contemporain, et voilà que soudain ces deux artistes retrouvaient toute leur actualité, et que l'on s'apercevait que leurs œuvres venaient recouper étroitement les styles et les attitudes les plus juvéniles des années 80 et que, de façon inattendue, ils quittaient leur situation périphérique pour se placer au centre des préoccupations artistiques actuelles. De tout cela, nous reparlerons plus loin.

En ce qui concerne ses premières manifestations d'intérêt pour l'œuvre de Picasso, il semble que, comme tout artiste new-yorkais ambitieux des années 30 et 40, de Kooning ait alors voué un culte au maître, dont l'œuvre était d'accès aisé, car elle figurait dans les collections du Museum of Modern Art de la 53<sup>e</sup> rue Ouest et dans la collection Gallatin, qu'abritait l'Université de New York près de Washington Square. De plus, la rétrospective Picasso organisée par Alfred Barr en 1939, et qui fit date, avait présenté aux New Yorkais un panorama de l'œuvre du maître jusqu'alors sans équivalent d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, dont l'effet a pu être, soit d'inciter les artistes américains plus jeunes à persister dans l'imitation du maître, soit de les pousser — dans leur recherche d'une identité individuelle ou nationale — à le rejeter aussi totalement que possible. Le rejet semble bien avoir été le choix majoritaire du groupe d'artistes new yorkais que l'on désigna par la suite sous le nom d'« Expressionnistes abstraits ». L'un des peintres de ce groupe, cependant, eut une réaction différente : de Kooning choisit de continuer, comme Picasso, à représenter la figure humaine et, en particulier, de conserver l'image de la femme au centre de son univers pictural. Plutôt que de tenter d'annihiler Picasso, comme le firent Pollock, Rothko, Newman et Still, de Kooning se fit son plus prestigieux héritier, ne se contentant pas de faire allusion à quantité d'œuvres de Picasso mais encore cherchant à perpétuer, avec une puissance intacte, l'une des sources d'inspiration les plus fortes de Picasso : le mythe de la *femme fatale*<sup>2</sup>.

En effet, bien que l'on associe généralement ce fantasme culturel aux peurs sexuelles du XIX<sup>e</sup> siècle, et que l'on considère qu'il atteignit un apogée dans les années 90, il survécut avec une vigueur parfois effrayante chez les deux peintres qui nous intéressent ici. Chez Picasso, le thème d'une femme monstrueuse et animale qui exhibe sa sexualité à la façon d'un piège irrésistible et probablement fatal pour le spectateur mâle, revient sans cesse tout au long de cette carrière de quelque quatre-vingts années, dans d'innombrables et parfois éprouvantes variations. Picasso recréa le mythe de la *femme fatale* dans une succession de visions effrayantes aussi riches d'invention que celles des artistes et des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle qui remodelaient de modernes visions de vampires, de Salomé, de Lilith ou d'Ève. On en trouve un exemple dans les prostituées et les entremetteuses de Barcelone et de Paris assemblées en un accablant apogée dans *Les Demoiselles d'Avignon* où cinq furies viennent agresser le spectateur masculin auquel elles proposent leurs voluptés potentiellement mortelles. La femme fatale apparaît aussi, en une métamorphose toute surréaliste, à la fin des années 20 et au début des années 30, sous l'aspect d'un monstre biologique, d'une créature humanoïde, moitié mante religieuse, moitié dinosaure prédateur, désespérément avide de propager l'espèce — même si cela doit signifier la mort dans l'amour de sa victime mâle; Picasso la réinvente encore sous les traits d'un démon exerçant une tyrannie psychologique qui, dans les années Dora Maar, règne telle une reine cruelle et démente depuis le fauteuil où elle trône. Enfin, dans ses incarnations plus tardives, durant les dernières

années du peintre, elle apparaît sous l'aspect d'un animal maladroit et presque risiblement grotesque, grossièrement accordé aux forces de la nature, qui expose nonchalamment son sexe à des observateurs masculins ou urine sans pudeur dans la mer. Il semble étonnant qu'un artiste ait pu reprendre chacune des variations nombreuses de Picasso sur ce thème avec une curiosité et une invention sexuelle aussi neuves — c'est pourtant ce que fit de Kooning. Toile après toile, il se révéla l'héritier de la vision que Picasso avait des femmes et qui est à la fois intensément personnelle, déterminée par les passions intimes du corps et de l'esprit, mais aussi universelle et largement partagée, et qui fait ressurgir des filiations mythiques qui renvoient aux origines de l'art, de la religion, du mythe.

Confrontés à l'ouragan qu'est la série *Women* (1950-1953) de De Kooning, 1950-1953, on comprend la signification des paroles de l'artiste, qui disait de ces peintures qu'elles avaient « à voir avec la représentation de la femme à travers les âges, avec toutes ces idoles...<sup>3</sup> » En effet, l'on sent ici une similitude d'esprit avec les Vénus de l'âge de pierre, celles de Willendorf et de Lespugue (dont Picasso possédait des copies) qui se révèlent parmi les influences les plus anciennes de ces peintures de même que les nombreuses figures mésopotamiennes antiques dont la frontalité menaçante et les prunelles fixes et protubérantes ont, de l'aveu même de de Kooning, influencé son œuvre<sup>4</sup>. Comme ceux de Picasso, ces personnages féminins évoquent une multitude d'influences et d'associations successives qui en constituent le véritable lignage. Ainsi, dans la série *Women* de de Kooning, on ne perçoit pas seulement la chaîne mythique des Vénus et des déesses de fertilité archaïques, mais encore cette tradition picturale occidentale plus récente caractérisée par la rapidité et la virtuosité d'exécution. Le fantôme très robuste et charnel de Frans Hals, son compatriote hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle, dont on connaît, au Louvre, la plantureuse *Bohémienne* aux seins nus ou encore la sorcière ricanante de Haarlem, *Malle Babbe* (Berlin-Dahlem) est ici ressuscité par la fusion, digne d'un maître ancien, d'une touche en coup de fouet allié à une rare franchise sexuelle ou à une violence démoniaque. La peinture de de Kooning évoque également par sa facture les contre-traditions de « bravoure » habituellement associées à la tradition du portrait mondain à la mode à partir de la fin du xix<sup>e</sup> siècle et que l'on trouve par exemple dans l'œuvre d'un John Singer Sargent ou surtout dans celle d'un Giovanni Boldini qui semblait s'attaquer à ses riches modèles comme un maître d'armes qui manierait le pinceau, et transformait leurs vêtements en un torrent de peinture qui venait presque lacérer leurs membres et leur visage dénudés. Quant au problème de la mutilation par la peinture, on se heurte inévitablement à l'exemple de Chaïm Soutine, dont la rétrospective au Museum of Modern Art de New York, en 50, a dû conforter de Kooning dans son maniement audacieux du rose et du rouge, qui n'est pas sans suggérer l'agression ou le viol d'une chair qui résiste. Mais, bien que la peinture de de Kooning éveille d'innombrables références, directes et indirectes à l'art qui l'a précédée, ce sont indubitablement les femmes de Picasso qui — de façon à la fois spécifique et générale — se détachent avec la plus grande force, dans cette masse d'influences

possibles.

Déjà dans les années 40, dans les nombreuses variations sur le thème de la femme contemporaine, vêtue au goût du jour, assise dans un intérieur défini en quelques lignes par les formes suggérées des meubles et les cadres rectangulaires des tableaux, des fenêtres et des portes, de Kooning avait développé l'un des grands thèmes de Picasso et un thème que ces deux artistes devaient associer à Ingres. Il est révélateur que ce type d'image, tel qu'il apparaît dans *Pink Lady* (vers 1944), rappelle très exactement les compositions de Picasso du début des années 30<sup>5</sup> et plus particulièrement la *Femme au livre* de 1932, et que ces deux types de composition trouvent leur source chez Ingres dans le portrait de *Mme Moitessier*<sup>6</sup>; de même, le fait qu'à différentes périodes de leur carrière (vers 1915 chez Picasso, vers 1940 chez de Kooning) ils aient tenté de donner des versions modernes des portraits au crayon d'Ingres est symptomatique de l'hésitation constante de ces deux artistes entre les extrêmes de l'abstraction et du détail contemporain. De fait, l'intrusion soudaine d'un banal détail moderne (un chapeau que l'on peut aisément dater des années 1914, les souliers à brides si populaires dans les années 50) surprend souvent dans les images les plus apparemment universelles des deux peintres. Ainsi cette perception double du singulier et du banal que Picasso a su traduire dans *La Pêche de nuit à Antibes* — où l'on voit deux jeunes femmes, debout près d'une bicyclette, en train d'observer distraitemment la scène presque mythique qui se déroule devant elles en léchant — dans un luxe d'allusions érotiques — un double cornet de crème glacée on ne peut plus « moderne » — semble avoir rapidement gagné l'autre côté de l'Atlantique, et de Kooning, dont les idoles féminines les plus effrayantes se dressent elles aussi près de leurs bicyclettes et présentent — du maquillage à la coiffure — toutes les particularités physiques des femmes que l'on pouvait alors croiser dans les rues de New York ou sur les plages de Long Island.

Pour de Kooning comme pour Picasso, même la bienséance inséparable de la tradition ingresque du portrait n'empêchait pas un dialogue fertile de s'instaurer entre l'intérieur bourgeois et convenable, dont les composantes géométriques font presque fonction d'entraves, et le modèle féminin, dont la sexualité ou la dimension démoniaque semble sur le point de surgir comme libérée sous la pression trop forte d'un corset. Bien sûr, chez de Kooning, l'éclatement du contour, le magma de la chair qui semble concassée par le poing ou le marteau — typiques des têtes féminines de Picasso des années 30 qui réunissent simultanément un profil et un visage vu de face — nient les contraintes linéaires pesantes des personnages en donnant l'impression paradoxale d'une rapidité d'exécution à couper le souffle et de puissance physique dans le rendu, bien que la composition soit ostensiblement statique. Ici, de Kooning se rattache à des épisodes passés mais semble également annoncer les préoccupations futures de l'art de Picasso. Manifestement, on trouve déjà dans *Les Demoiselles d'Avignon* de nombreux indices de cette surrection de chair rose qui rompt les contours et laisse derrière elle des éclaboussures de peinture; en revanche, dans un renversement des rôles historiques, c'est dans la tâche déchiquetée de de Kooning, qui rappelle la facture des maîtres anciens dans la tradition de Hals, Rembrandt, Velasquez, que s'exprime dans toute sa force l'agression physique et psychologique du peintre vis-à-vis de la figure que Picasso explorera à nouveau dans les années 1960.

Quant à cette violence vis-à-vis du modèle féminin, il est possible de comparer la façon très révélatrice dont les deux peintres usent de la même métaphore sadique, qui consiste à littéralement « clouer » sur la toile les seins dénudés du modèle. Dans *Femme dans un fauteuil* de 1913 de Picasso, la figure à demi-nue assise avec dignité dans un fauteuil capitonné, et qui tient un journal, dévoile une poitrine nue qui

se révèle cruellement fixée au torse par une paire de clous peints en trompe-l'œil. Dans *Pink Lady*, de Kooning dessine sur les seins des cercles qui ressemblent à des mamelons mais font en réalité référence aux têtes des punaises utilisées pour assembler les différents fragments picturaux à partir desquels fut formée l'image définitive<sup>7</sup>. C'était là un procédé d'assemblage des fragments dispersés d'un corps qui renouvelait, mais d'une façon plus viscérale encore, les techniques cubistes qu'employait Picasso pour créer, à partir de ses morceaux, l'image humaine. De la même façon, on retrouve dans l'œuvre des deux peintres cette image-double freudienne d'agression sexuelle qu'est le *vagina dentata*. Cette image domine nombre de physiologies féminines monstrueuses et sexuées que Picasso créa à la fin des années 20<sup>8</sup>, elle réapparaît ensuite de façon inoubliable dans *Woman and Bicycle* (1952-1953) où, sous des yeux au regard fixe, qui rappellent le pouvoir démoniaque du regard dans *Les Demoiselles d'Avignon*, une rangée de dents blanches et pointues entre des lèvres maquillées est rendue plus menaçante encore du fait de la répétition du motif au point de rencontre des seins et du cou. Ces façons de maltraiter l'anatomie s'assortissent, chez les deux peintres, de quelques-unes des exhibitions sexuelles les plus agressives de l'histoire de l'art occidental. Avant les études pour *Les Demoiselles d'Avignon* déjà, aussi bien dans des dessins pornographiques que dans une gravure de 1905 représentant Salomé dansant devant Hérode, Picasso avait dévoilé de façon choquante les organes sexuels féminins à des observateurs qui se trouvaient soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de l'image; et nombre de ses monstres féminins surréalistes exposaient leurs sexes avec le total abandon d'un animal en chaleur. Ce motif, qui rappelle les déesses paléolithiques de la fertilité et la *Vénus impudica*, s'exprime souvent de façon subliminale dans l'œuvre de de Kooning des années 50, puis se fait plus explicite durant les années 60. Durant cette même décennie, Picasso redonna, une fois de plus, vigueur à ce thème hardi avec une curiosité enfantine et un émoi intacts, tant et si bien que les sexes féminins devinrent souvent l'élément le plus magnétique et le plus essentiel de ses peintures et de ses gravures tardives. Ces confrontations sexuelles surprenantes, si on les considère du point de vue de ce qu'elles trahissent d'obsessions chez des artistes vieillissants — Picasso était alors octogénaire et de Kooning sexagénaire — offrent un riche terrain d'analyse psychologique concernant le rôle qu'a joué la sublimation du désir sexuel dans l'art de leurs inventeurs.

La convergence qui s'opère entre les deux peintres dans les années 60 constitue en fait un problème dont la complexité se dévoile toujours davantage mais que nous commençons à peine à reconnaître. Même au simple niveau de la coïncidence historique, ce thème est fascinant. La célèbre *Baigneuse*<sup>9</sup> de Rembrandt a été, de façon convaincante, désignée comme la source de la *Pisseuse* de Picasso de 1969 (sans doute l'une des œuvres les plus franches et les plus désarmantes de toute sa carrière) où Picasso transforme la femme en une créature grotesque et comique qui, par sa fusion animale avec les flots, semble presque parodier le mythe de la Naissance de Vénus. On a également suggéré<sup>10</sup> que cette même *Baigneuse* de Rembrandt fut l'une des sources de quelques-unes des peintures les plus tardives de la série *Women* — (particulièrement les N° IV, V, VI) de de Kooning où l'on voit le personnage soulever sa robe et exposer ses cuisses en un geste qui transpose l'intimité méditative de la figure de Rembrandt en l'exhibition grossière d'une femme perçue comme un animal dans la nature. De Kooning reprendra dans les œuvres des années 60 et 70 cette posture qui lui fut inspirée, comme chez Picasso, par le spectacle estival ordinaire des femmes au bord de la mer — les plages

d'Hampton ayant remplacé celles de la Côte d'Azur. Qu'elles pêchent des coquillages, qu'elles s'accroupissent dans l'eau les cuisses écartées ou qu'elles se dressent telles des géantes émergeant des flots, les femmes de de Kooning, comme leurs homologues chez Picasso, sont des créatures charnelles maladroites dont le contact avec les éléments semble à ce point essentiel qu'elles deviennent rapidement le matériau même dont est fait le mythe primitif : des déités anciennes de la terre, du sable, de l'eau, incarnant les forces génératrices de la nature.

La convergence entre les deux peintres ne se résume pas seulement à ces grands thèmes, dont l'histoire est longue et complexe dans l'art et la culture de l'Occident, elle apparaît également dans une certaine proximité stylistique entre le Picasso et le de Kooning des années 60. La désinvolture apparente, l'aspect bâclé de leurs dernières œuvres où se manifestent l'abandon frénétique de la structure plus rigide, en puzzle, du cubisme et le refus des contours bien définis, coûtèrent aux deux peintres beaucoup d'admirateurs — dont certains crurent qu'ils étaient devenus artistiquement séniles, et avaient laissé se dissoudre l'armature de leurs œuvres antérieures en des éclaboussures désespérées de couleurs.

Durant les dernières décennies, l'influence de ces maîtres sur les artistes plus jeunes semblait s'être totalement évanouie et avoir été remplacée dans l'art de Stella, ou de Warhol, par la priorité donnée aux structures pré-déterminées, aux contours nettement définis, et à une imagerie qui détruisait toute impulsivité et cherchait à édifier une façade impersonnelle, ce qui, par contraste, donnait aux confessions intimes des peintres vieillissants l'allure de complaisances peu pertinentes. Aujourd'hui cependant, alors que des jeunes peintres venus d'horizons différents — Schnabel, Garouste, Borofsky, Clemente, Baselitz, Lebrun — redécouvrent les possibilités d'une peinture nourrie de spontanéité et explorent un répertoire de fantasmes personnels inspirés de mythes universels, l'œuvre tardive de de Kooning et celle de Picasso prennent soudain plus d'importance et fournissent un ensemble neuf d'images ancestrales destinées à nourrir le présent<sup>11</sup>.

Qu'une telle chose arrive n'est pas seulement un hommage à la diversité infinie du génie de ces peintres, mais aussi à la merveilleuse ironie de l'histoire. L'art du présent modifiera toujours notre perception de l'art du passé : aujourd'hui Picasso et de Kooning semblent renaître.

Traduit de l'anglais par Annie Pérez

1. Pour quelques commentaires toniques sur *Guernica* et de Kooning se reporter à l'étude de Harry F. Gaugh, *Willem de Kooning*, New York, Abbeville Press, 1983, p. 36.

2. En français dans le texte (N.d.T.).

3. Cité par Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, New York, The Museum of Modern Art, 1968, p. 148.

4. Sally Yard, "Willem de Kooning's Women", *Arts Magazine*, vol. 53, n° 3, novembre 1978, p. 101.

5. Cette remarque fut faite à la fois par E.A. Carmean Jr, *America Art at Mid-Century; The Subjects of the Artists*, Washington, National Gallery of Art, 1978, p. 159 et Sally Yard, *op. cit.* p. 97.

6. Robert Rosenblum, "Picasso's Woman with a book", *Arts Magazine*, vol. 51, n° 5, janvier 1977.

7. Le procédé de collage et de fragments punaises est étudié par Charles Stuckey, "Bill de Kooning and Joe Christmas", *Art in America*, vol. 68, n° 3, mars 1980, p. 77.

8. J'ai étudié plus amplement cet aspect dans "Picasso and the Anatomy of Eroticism", *Studies in Erotic Art*, textes réunis par Théodore Bowie and Cornelia V. Christenson, New York, 1970, pp. 337-350.

9. Gert Schiff, *Picasso; the Last Years, 1963-1973*, Solomon R. Guggenheim, New York, 1983, p. 34.

10. E.A. Carmean Jr., *op. cit.*, p. 177.

11. En fait, cet aspect de l'œuvre tardive de De Kooning et de Picasso apparaissait dans l'exposition *A New Spirit in Painting*, Royal Academy of Arts, Londres, 1981.

DE KOONING

A l'occasion de l'exposition présentée par le Musée national d'art moderne à la Grande Galerie du Centre Georges Pompidou un catalogue a été édité.

Collection "Classiques du XXè siècle"

Format 28 x 28 cm

340 pages comprenant 230 illustrations en noir et blanc et 100 en couleur.

Ce catalogue de 340 pages largement illustré, propose des études de Robert Rosenblum sur Picasso et de Kooning, de Yves Michaud sur l'actualité du peintre, de Louis Marin sur l'influence hollandaise et flamande et de Claire Stoullig sur la sculpture; une reprise d'un texte du critique et ami Thomas Hess et une partie documentaire intitulée "Histoire et Témoignages" avec les textes de de Kooning lui-même et des photos inédites de Hans Namuth.

Il a été prévu un prix spécial pour les membres de la presse.

Ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 99 francs à la librairie du Centre.

Pour les représentants de la presse non parisienne, ce catalogue pourra être envoyé franco contre la somme de 118 francs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 104 francs.

Prix public : 165 francs.

Ce bon est valable 1 an à partir de la date d'ouverture de l'exposition.

-----

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue De Kooning, est à retourner, accompagné du règlement à :

Centre Georges Pompidou - Service Commercial - 75191 Paris Cédex 04

NOM : .....

ADRESSE.....

VILLE : .....PAYS : .....

JOURNAL : .....

MONTANT : .....

Chèque libellé à l'ordre de : Madame l'Agent Comptable du Centre Georges Pompidou.

Jean Maheu  
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Dominique Bozo  
Directeur du Musée national d'art moderne

vous prient de leur faire l'honneur d'assister  
à l'inauguration de l'exposition

## Willem de Kooning

par Monsieur Jack Lang  
Ministre délégué à la Culture

le mardi 26 juin 1984 à 11h  
Grande Galerie - 5e étage

Invitation pour deux personnes  
également valable au vernissage de 18 h

Exposition présentée  
jusqu'au 24 septembre 1984.

Asheville, 1949  
The Phillips Collection,  
Washington, D.C.