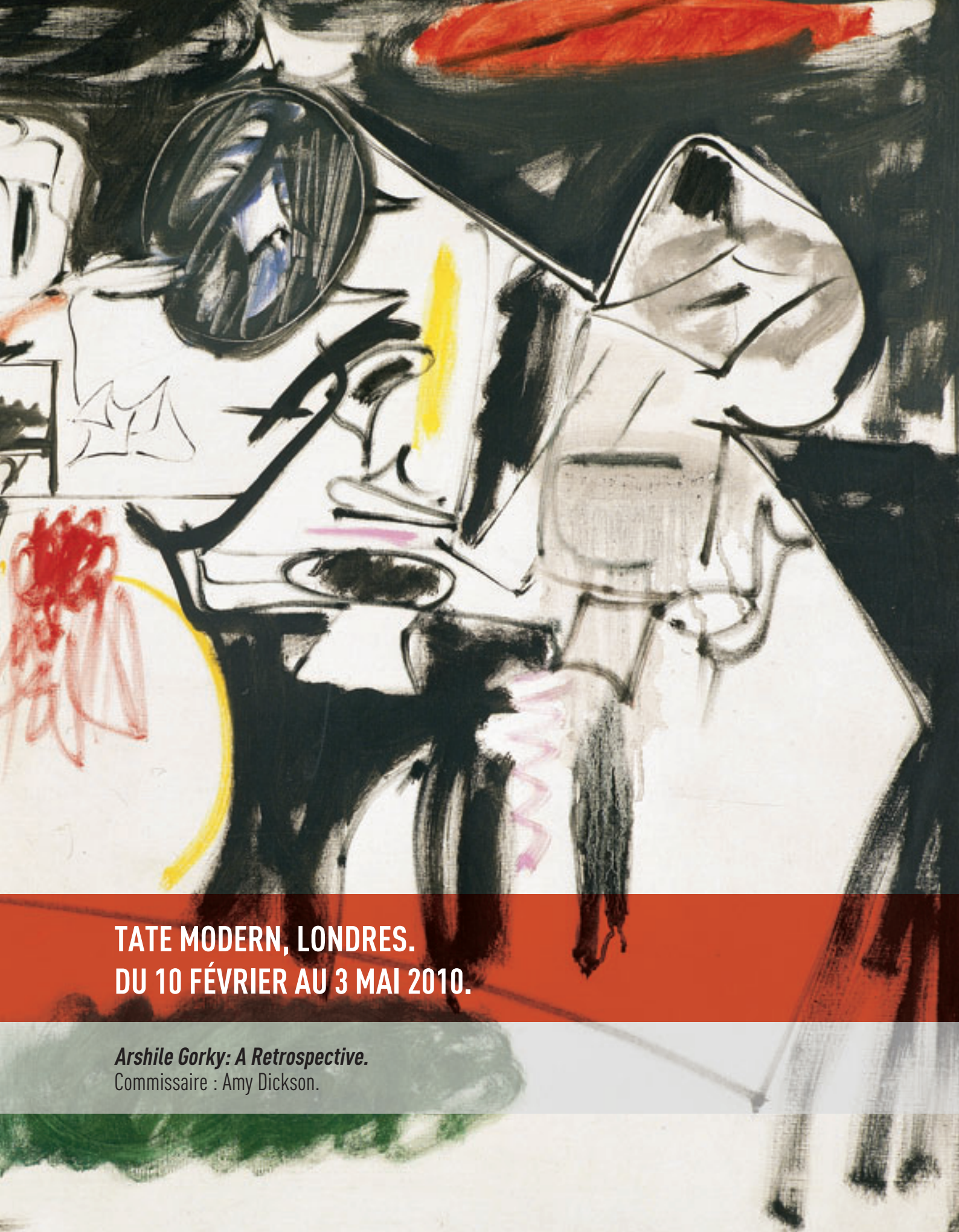


An abstract painting by Arshile Gorky, featuring a central green circular form, dark, expressive brushstrokes, and a palette of black, white, yellow, and red. The composition is dynamic and layered, with various textures and colors blending together.

ARSHILE GORKY, LE DERNIER SURREALISTE ET LE PREMIER EXPRESSIONNISTE ABSTRAIT

PAR MATHILDE ARRIVÉ



**TATE MODERN, LONDRES.
DU 10 FÉVRIER AU 3 MAI 2010.**

Arshile Gorky: A Retrospective.
Commissaire : Amy Dickson.



Bien qu'il soit resté dans l'ombre des grandes figures de proue de la "modernité" artistique américaine que sont Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko ou Barnett Newman, le peintre américain d'origine arménienne Arshile Gorky est un acteur décisif de la scène artistique new-yorkaise des années 1940 qui fonctionne en pivot entre l'art européen d'avant-guerre et l'art américain d'après-guerre.

À l'abord de ce peintre singulier qui se suicida à l'âge de 44 ans, on est d'abord frappé par sa destinée tragique¹. Né en Arménie au bord du lac de Van, Arshile Gorky fuit les persécutions dans son pays et émigre en 1920 aux États-Unis. Là, il troque son véritable nom (Vosdanig Manoog Adoian) pour celui d'un célèbre écrivain russe (Maxim Gorky) et choisit, en guise de prénom, celui du héros homérique². Si Gorky se construit une identité composite à partir de différents récits souvent contradictoires, sa peinture est aussi un savant feuilleté d'images. Identités

multiples, métamorphoses, bricolages – tels sont les ressorts d'une quête identitaire compliquée mais aussi d'une dynamique créative, où une puissante imagination rencontre la nostalgie de l'enfance et la révérence pour les grands maîtres, au profit d'un langage plastique singulier.

En dépit de ses multiples tentatives de réinvention, Gorky ne poursuit pas la stratégie de la table rase chère aux avant-gardes. Face à l'obsession de la nouveauté qui agite ses contemporains, Gorky revendique plutôt l'importance de la tradition et de la mémoire. À cet égard, l'Arménie demeure un paradoxal point de mire, tantôt cauchemardesque (évoqueries du génocide dans *The Vale of the Armenians*, 1944), tantôt utopique, solaire et généreuse (*Cornfield of Health*, 1941). Pétri par ailleurs d'un profond respect pour les "œuvres des musées", considérant l'histoire de l'art comme un processus continu, Arshile Gorky étudie sans relâche l'œuvre de ses maîtres et de ses pairs, basant ses productions sur d'innombrables phénomènes de citations, de variations et de révisions. Si cela lui vaut parfois d'être taxé d'imitation servile par le pape du modernisme, Clement Greenberg³, et déclassé au rang de simple satellite des avant-gardes parisiennes, ces dernières l'aident pourtant à s'affranchir des orthodoxies artistiques américaines d'avant-guerre : le provincialisme et l'art régionaliste d'une part, et le réalisme social et les grandes fresques politiques d'autre part, menées dans le cadre des projets fédéraux du Work Progress Administration que Gorky quitte en 1939.

Si ses premiers portraits témoignent d'un attachement au trait académique (*Portrait of Vartoosh* de 1927 et *The Philosophress* de 1932), d'un certain classicisme, de son admiration pour Paolo Uccello et de l'influence de la statuaire romaine (*The Artist and his Mother*), la fixité solennelle et mélancolique des regards rappelle également le hiératisme des icônes byzantines ou des portraits du Fayoum. La composition planaire de *Portrait of Master Bill* est, quant à elle, un hommage à peine voilé à Paul Cézanne (réitéré dans *Landscape in the Manner of Cezanne* de →

Double page précédente :

The Black Monk ("Last Painting").

1948, huile sur toile, 76 x 102 cm.

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

À gauche :

The Artist and his Mother.

1926-36, huile sur toile, 152 x 127 cm.

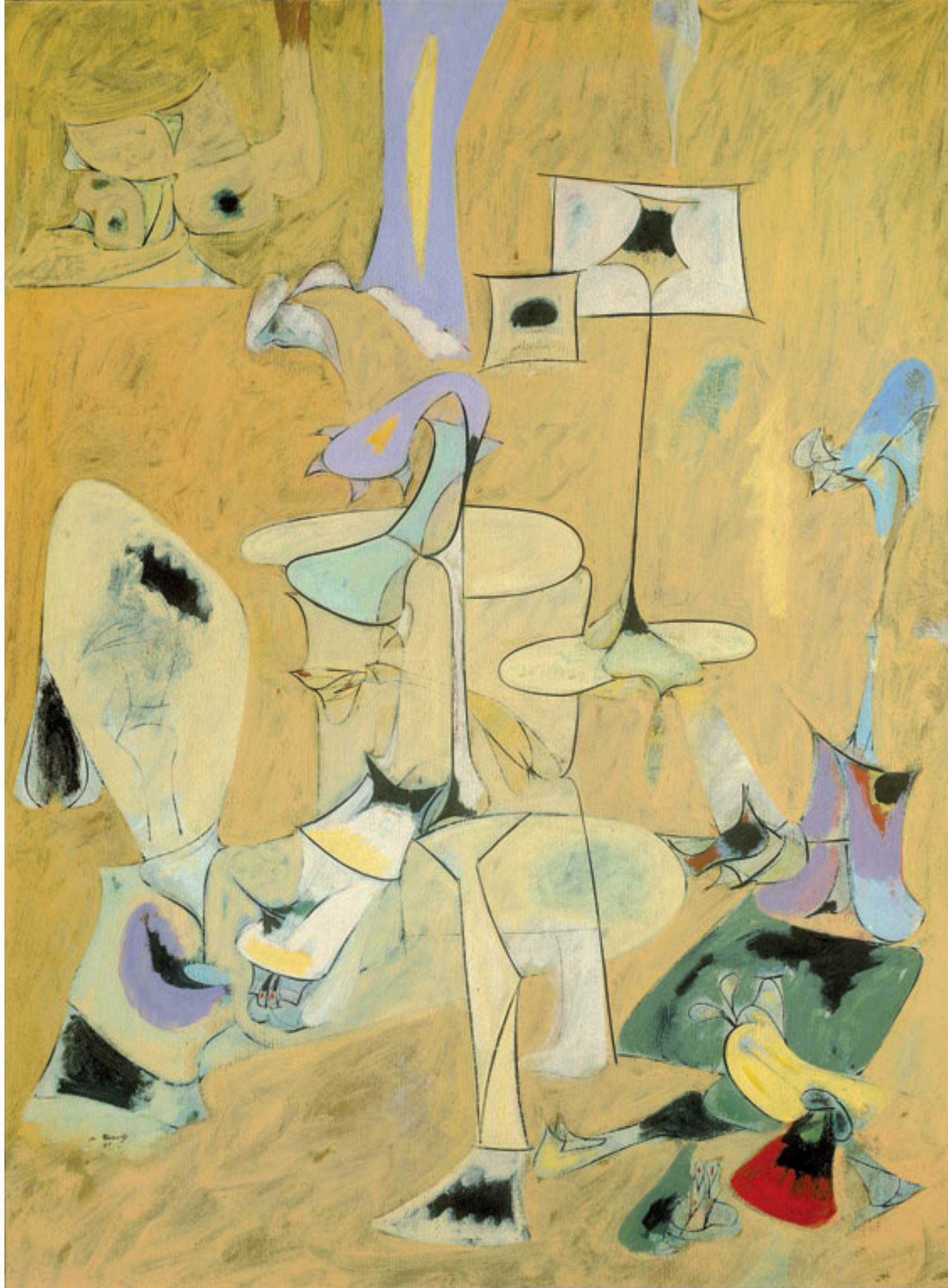
Whitney Museum of American Art, New York.

À droite :

The Betrothal I.

1947, huile sur toile.

Whitney Museum of American Art, New York.





1927), tandis que l'étude à l'encre de chine *Nighttime, Enigma, Nostalgia* (1932) et *Painter and Model* (1931) traduisent plutôt l'influence du Picasso cubiste et celle de George Braque.

Pourtant, même si les variations cubistes de Gorky lui valent le surnom ingrat de "The Picasso of Washington Square", c'est bien le surréalisme qui imprègne le plus son travail, André Breton lui apportant un soutien enthousiaste. Inspiré par les univers oniriques de Fernand Léger, de Max Ernst ou de De Chirico, Gorky contribue à réhabiliter aux États-Unis le potentiel créatif des forces de l'inconscient, du rêve, de l'instinct, de l'imagination et de l'érotisme. Gorky s'approprie le principe de l'écriture automatique et des associations libres qu'il met au service d'une vision lyrique, matérialisée dans des pulsations colorées et une grammaire abstraite complexe, proche de celle d'André Masson et de Roberto Matta, qu'il rencontre en 1939. Dans *Garden in Sochi* (1941), paysage intérieur et hymne nostalgique au jardin perdu de l'enfance, Gorky n'est jamais plus proche du travail de Joan Miró, convoquant des volutes biomorphiques aux couleurs franches. Si le soin de la finition rend la toile presque statique, le peintre s'achemine

vers des compositions plus fluides et dynamiques qui rappellent l'univers de Kandinsky lorsque les formes deviennent plus molles, les huiles plus liquides. Superposant inlassablement des couches de couleur successives, Gorky cherche à donner corps aux processus psychiques eux-mêmes, dans des toiles semi-abstraites où la figure demeure à l'état de spectre, entre effacement et rémanence.

Fort d'une approche antinaturaliste héritée des esthétiques orientales, Gorky imagine des compositions centrifuges, saturées de petites formes – qu'il s'agisse de motifs architecturaux (entrelacs, losanges barrés, cannelures), biomorphiques (phallus, mandibules,

À gauche :

Agony.

1947, huile sur toile, 102 x 128 cm.

The Museum of Modern Art, New York.

À droite :

Drawing (Virginia Landscape).

1943, crayon et cire sur papier, 59 x 74 cm.

Glenstone Foundation Potomac, Maryland, États-Unis.



vulves, orifices, artères, intestins, globe oculaire) ou végétaux (bulbes, racines, nœuds, tiges, filaments). Que l'on y voie un écho aux reliques sacrées, aux frises luxuriantes des tympanes des églises romanes ou aux cadavres exquis surréalistes, ou que l'on préfère y discerner de petits insectes ou des monstres tout droit sortis des toiles de Jérôme Bosch (ou des dessins d'Odilon Redon), les inflexions minuscules de ce bestiaire abstrait s'agencent avec énergie, dans un processus d'auto-engendrement. Contrairement aux formes amples, robustes et épaisses de ses successeurs, Gorky est mû par un réel souci du détail : certains de ses dessins offrent une calligraphie minutieuse, délicate et fragile, ponctuée ici et là de touches jaunes, rosées ou rouges, rappelant les couleurs chatoyantes des façades arméniennes ou les anciennes enluminures que sa mère Shushan l'emmenait voir alors qu'il n'était qu'un très jeune enfant.

Si la peinture de Gorky témoigne d'un puissant ancrage dans une corporéité tantôt organique tantôt érotique, elle semble aussi mûe par la poursuite quasi mystique d'un absolu. En témoigne *Landscape Table* qui offre, dans sa forme en T (comme le pilier d'une basilique arménienne), une métaphore de

la toile ou de l'autel, tandis que la volupté caverneuse, ésotérique et funèbre de *Diary of a Seducer* (1945) rappelle l'univers des cryptes ou des tombes étrusques et leurs évocations de l'Apocalypse ou du Jugement dernier. C'est pourtant une flamboyante agonie (*Agony*, 1947) qu'offre Gorky dans sa dernière toile, dans une image de la passion, où l'imaginaire évangélique de l'immolation et de la résurrection laisse peut-être augurer de la mort prochaine du peintre.

Hanté par le passé et habité par les héritages qu'il parvient à investir d'énergies neuves, Arshile Gorky offre des propositions visuelles à la fois étranges et familières. Car si elle est traversée d'inspirations diverses, son œuvre n'est jamais réductible à la somme de ses influences : ses évolutions ne sont pas linéaires, ses inspirations ne sont pas exclusives, son style n'est jamais systématique. C'est toute la genèse de l'expressionnisme abstrait qui est retracée à travers le cheminement artistique et individuel du peintre, de l'appropriation de la grammaire visuelle surréaliste et des leçons du cubisme vers leur reformulation américaine, au nom d'un idiome artistique national original. Dans *Waterfall* (1943), Gorky se →

libère de l'anecdote, du symbole ou des motifs ornementaux au profit du geste et d'une surface *all over*, élaborant une abstraction proprement expressionniste, dans une œuvre pionnière, à la frontière de ce qui deviendra bientôt l'*Action Painting* et la peinture *Color Field*. Si, dans ses derniers travaux, la géométrie cubiste tend à se rompre au profit de compositions sans centre, Gorky maintient cependant toujours les éléments d'une architecture – esquisse d'un arc, d'une coupole ou d'une voûte – dans une œuvre de synthèse et de transition où dialoguent couleur et trait, rêve et réalité, abstraction et figuration, sensualité et spiritualité, fugacité et permanence. ■

1. Son destin est celui d'un grand amoureux et d'un affabulateur invétéré qui se pendit en 1948, alors qu'il est frappé par le cancer et qu'il ne parvient pas à se relever d'un mariage en déroute, d'un incendie qui détruit une grande partie de son travail et d'un accident qui le laisse dans l'impossibilité de peindre.

2. Arshile est la traduction russe d'Achille, tandis que Gorky signifie "l'homme amer".

3. Lors de sa grande exposition à la galerie Julien Levy, Clement Greenberg lui réserva un accueil très défavorable dans un article de *The Nation* daté du 24 mars 1945.

4. Hayden Herrera, *Arshile Gorky, His Life and Work*, New York, Farrar, Straus & Giroux. *The Picasso of Washington Square* est également le titre d'une recension de ce même ouvrage par Andrew Solomon.

l Ci-contre : *Waterfall*. 1943, huile sur toile, 154 x 113 cm. Tate Modern, Londres.

L'ADIEU À ARSHILE GORKY

ANDRÉ BRETON

Que tu étais grand tes bras ouverts
 Ta voix était un nid d'aigle
 Quand tu chantaient sans cape les vieilles chansons russes
 Tu avais reçu en partage la ligne pure
 À ne savoir qu'en faire
 Et le lourd filet que tu ramenaient seul
 Du fond des temps
 À longues brassées mêlait les charmes de la saison et les souvenirs
 Il fallait te voir sur le motif
 Toi et le splendide aveugle qui te doublait
 Le figuratif et le non-figuratif
 C'est toi qui faisais craquer ce pain sec
 Je te revois avec ton bâton de la fable
 Parmi les étoiles et les arbres fleuris
 Je me déchire de ta destinée
 Comme ils se sont acharnés mon vieil Arshile
 Ah il aime le feu où est sa maison qu'on brûle
 Elle et ce qu'il y garde le témoignage de vingt ans d'efforts désintéressés
 En rupture avec tout ce qui se voit aujourd'hui
 Tu m'allèches, maudissons-le disait la cendre à la braise.
 Et comme ce n'était pas assez,
 Ils ont tenu à te mettre de ton propre rouge à l'endroit du soleil de ta personne.
 Puis, comme tu revenais,
 Ils t'ont guetté pour te rompre le cou
 En ce point le plus tendre que tu aimais
 Faire rayonner ta fille-fée
 Pour voir à vous deux plus loin.
 Qui sait s'ils n'avaient pas d'autres tours dans leur sac
 Il ne t'est plus resté
 Qu'à te donner la mort tragique de Gérard de Nerval.
 Que tu es haut
 Dans l'air
 Moins que dans ce que tu nous laisses
 Moins que ton nom
 Pointé sur les grandes tempêtes de mon cœur.

