

# PHILIP GUSTON

## AFFREUX, SALE ET GÉANT

S'il fallait établir une trilogie du dollar de l'*Action painting*, on pourrait toujours discuter du bon (Rothko ?), de la brute (Pollock ?), mais pas du truand, dont le rôle reviendrait assurément à Guston. Rompant avec l'expressionnisme abstrait américain pour faire du grotesque une souveraineté arbitraire, Philip Guston laisse une œuvre de vieillard indigne, impure, brutale et triviale. La tentation de Venise.

■ PAR EMMANUEL DAYDÉ

---

*Philip Guston et les poètes*  
Gallerie dell'Accademia, Venise  
Du 10 mai au 3 septembre 2017  
Commissariat : Kosme de Barañano

*Philip Guston.*  
*Laughter in the Dark, dessins de 1971 & 1975*  
Galerie Hauser & Wirth, Londres  
Du 19 mai au 29 juillet 2017

---



« Il y a quelque chose d'un peu ridicule et de misérable dans le mythe de l'art abstrait, qui voudrait que la peinture soit autonome et pure et ne renvoie qu'à elle-même, prétendait Philip Guston. La peinture est impure ! Et elle trouve sa continuité dans ses "impuretés" mêmes. » Dernier-né de l'expressionnisme abstrait, cet ami d'enfance de Pollock apporte néanmoins son ultime pièce à la légende de l'école de New York en modelant, au début des années 1950, de dégoulinants champs vaporeux, tracés à coups de brosse courts et violents, qui alternent geste et contre-geste afin de recréer un jeu d'ombre et de lumière, et qui vont s'entassant près du centre de la toile, dans des lumières exsangues où des roses saignants se laissent envahir par des gris amorphes. Leur entrelacement laineux fait parler à leur propos d'impressionnisme abstrait : « Le désir d'expression directe est devenu si fort, déclare alors cet *American Monet*, que même le laps de temps nécessaire pour atteindre la palette posée à côté de moi est devenu trop long. Aussi me suis-je forcé à peindre sans reculer une seule fois pour regarder mes tableaux. » En 1970 pourtant, le gentil Guston rompt brutalement avec une *Action poetry* portée à son zénith et se déclare traître à la cause moderniste en exposant à la galerie Marlborough des peintures figuratives grossières et hirsutes réalisées en cachette depuis 1967. Dans un style enfantin singulièrement proche du *Fritz the cat* de Robert Crumb, il rature d'une manière tranchante et acérée des livres ouverts, des chaussures ferrées et des murs de briques

*Untitled*, 1975, encre sur papier, 61 x 48,3 cm.



*The Studio*. 1969, huile sur toile, 121,9 x 106,7 cm. Collection privée.

peuplés de Klansmen cagoulés... Abandonné par sa galerie et ses collectionneurs, insulté par une critique partisane et aveugle, qui veut pendre haut et court ce « mandarin qui fait semblant d'être un abruti », tout juste capable de délivrer des « Ku Klux Komix », le vieillard indigne, réfugié auprès de la colonie hippie de Woodstock, s'entête dans

son complexe de Portnoy. Préférant la frustration à la satisfaction, pendant à peine plus de dix ans – avant sa mort brutale par infarctus en 1980 à l'âge de 66 ans –, il produit une litanie de chefs-d'œuvre affreux, sales et méchants, dont on n'a peut-être pas encore pris toute la mesure (même si la *Bad painting*, qui fait irruption au début



*Mother and Child.* 1930, huile sur toile, 101,6 x 76,2 cm.  
Collection privée.

*For M.* 1955, huile sur toile, 193,7 x 182,9 cm.  
San Francisco Museum of Modern Art.

des années 1980 avec Jonathan Borofsky, Julian Schnabel et Jean-Michel Basquiat, a su rendre hommage à ce vieux précurseur). Amateur de bandes dessinées, le jeune Philip Goldstein, issu d'une famille de réfugiés juifs ukrainiens – à l'instar du Letton Marcus Rothkowitz, futur Mark Rothko –, se voit offrir dès l'âge de treize ans des cours de dessin par correspondance à la Cleveland School of Cartooning. Renvoyé ensuite du lycée des arts manuels de Los Angeles – en même temps que son condisciple Pollock – pour avoir publié des dessins satiriques, il se passionne en autodidacte pour les villes mortes de Giorgio De Chirico et le Picasso néoclassique silencieux des années 1920. Amoureux invétéré de la peinture italienne de la Renaissance, et frappé par l'étrange aplatissement des volumes pratiqué par Piero della Francesca et Paolo Uccello, il peint de sculpturales toiles métaphysiques telle *Mère et Enfant* en 1930 (que l'Accademia a l'heureuse idée d'accrocher aux côtés d'une *Vierge à l'enfant* de Cosmè Tura). « Je triche sur mes anciennes amours, dirait-il encore en 1975 pour justifier sa toile *Pantheon*. Me voici plus que jamais immergé dans la peinture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Et je remonte au nord, vers Venise, pour me retrouver face à Tiepolo et Tintoret. » Pour l'heure, entre 1935 et 1942, confronté à la misère, aux tensions sociales et au rejet racial, il se jette à corps perdu dans l'aventure des fresques populaires que lui commande le Federal Art Project institué par le New Deal. Inspirées par la peinture murale révolutionnaire des Mexicains Orozco et Siqueiros, ces fresques socialistes et sociales, qu'il réalise à plusieurs mains en Californie ou au Mexique, le rapprochent de l'expressionnisme de Beckmann. C'est alors qu'il expose, en soutien à de jeunes Noirs accusés d'avoir violé deux jeunes filles blanches, *Conspirators*, une toile où apparaissent pour la première fois les hommes cagoulés du Ku Klux Klan occupés à pendre un homme – toile qui sera détruite par la police de Los Angeles sans autre forme de procès. Au retour d'un voyage ébloui en Italie en 1948 (où il dessine le miroitement des villes méditerranéennes), il finit par rejoindre les rangs de l'expressionnisme abstrait à New York. Non pas tant d'ailleurs sous l'influence des poètes que sous celle de ses amis musiciens John Cage et Morton Feldman et des jeux du hasard auxquels ils se livrent avec délice. Guston fera d'ailleurs un gros portrait sanguin et fumant de Feldman en 1978, le compositeur lui dédiant

en retour l'une des pièces méditatives les plus longues de l'histoire de la musique, *For Philip Guston*, un requiem marathonien d'une durée de 4 heures.

À rebours du cri d'extase poussé par Barnett Newman dans son essai *The Sublime is Now* – qui aurait voulu libérer les artistes « des entraves de la mémoire, de la nostalgie, de la légende et du mythe » –, le génial Guston des dernières années, bouleversé par la finitude humaine, confronte ses souvenirs des mauvais jours aux signes impassibles du temps : horloges, fumées de cigarettes, ampoules nues à la lumière défaillante, chaussures cloutées au rebut et quantité de fers à cheval – qui peuvent prendre la forme d'un oméga, la dernière lettre de l'alphabet grec – saturant sa peinture d'espaces bloqués à la perspective écrasée. Entre mémoire du passé et instantanéité de l'instant, peindre devient pour l'artiste « une lutte acharnée entre ce qu'on sait et ce qu'on ne sait pas ». Hanté par le souvenir de son père qu'il retrouve pendu alors qu'il n'avait que 5 ans, troublé par les souffrances de sa femme malade Musa et choqué par les

premières atteintes de la vieillesse, il troque le marxisme viscéral de sa jeunesse pour un existentialisme mordant en rouge et noir. Reconnaisant, comme Michel Foucault, que la philosophie moderne ne nous enseigne plus qu'à nous figurer la mort des autres, il se livre à sa propre autobiographie en se donnant l'allure d'un Concombre masqué du KKK – aussi absurde que le cucurbitacé philosophe de Mandryka – et en portraitisant autrui comme autant de cyclopes à l'œil monstrueusement ouvert sur un monde décrépit : « Je peins ce que je veux voir », dit-il. Après une première crise cardiaque en 1979, le survivant temporaire se représente sous le masque de pierre mortuaire du poète T. S. Eliot, dans de frémissantes pâleurs grises et roses, étendu raide sur son lit de mort, de longues oreilles de Bouddha pendantes, les yeux ouverts et écarquillés vers le néant, comme expirant en un dernier souffle une ligne du poème *East Coker* : « Ma fin est mon commencement. » ■

Pour toutes les œuvres reproduites :  
courtesy the Estate of Philip Guston et Hauser & Wirth.



*Painter's Forms II*. 1978, huile sur toile, 190,5 x 274,3 cm. Modern Art Museum of Fort Worth.