

# Grotesque et vertige : l'exemple de Soutine

Autor(en): **lehl, Dominique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 35: **Das Groteske = Le grotesque = The grotesque**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006384>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

*Dominique lehl*

## Grotesque et vertige: L'exemple de Soutine

Soutine et le grotesque: cette association peut sembler hasardeuse, si on se réfère à des peintres comme Ensor ou Kubin, Goya ou Daumier. Le grotesque est un genre complexe, évasif et mobile, à la fois proche et très distinct des modes de la dérision comme le burlesque, la caricature et la satire. Je n'en retiendrai que quelques traits: le mélange, fondamental pour le grotesque, qui n'est pas seulement une alliance entre le comique et le tragique, mais entre divers modes d'expression de la réalité. Le grotesque mêle l'humain et l'animal, le conscient et l'inconscient, et se prête à des explorations souterraines. A côté du mélange, le contraste, toujours actif dans le grotesque, et qui se traduit par exemple dans la définition par deux critiques, Bakhtine et Wolfgang Kayser, de deux grotesques totalement opposés: un grotesque sous le signe du rire, de la prolifération vitale; c'est le grotesque carnavalesque d'un Rabelais, dans la ligne du burlesque et du ludisme. Un grotesque de l'aliénation du réel qui se dilue, se dissout et devient étranger (*unheimlich*); c'est l'apparition de ce que Freud appelle "l'inquiétante étrangeté", "das Unheimliche".

Je voudrais insister sur un aspect moins souligné peut-être, mais qui me paraît essentiel. C'est une dimension qui place le grotesque au plus haut des langages de la dérision, celle de l'intensité. Baudelaire s'y attache dans un article des *Curiosités Esthétiques*: "De l'essence du rire". Evoquant le spectacle d'une pantomime anglaise, il lui semble "que le signe distinctif de ce genre comique était la violence". Le jeu de Pierrot déclenchait "vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible".<sup>1</sup> Dès qu'apparaît la fée

1 Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Pléiade, 1951, pp. 715-716. Toutes les références bibliographiques aux tableaux de Soutine sont empruntées (sauf la première) à *Soutine, catalogue raisonné (Werkverzeichnis)*, (Maurice Tuchman, Esti Dumont, Klaus Perls), Köln,

“le vertige est entré, le vertige circule dans l’air, on respire le vertige, c’est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule. Qu’est-ce que ce vertige, c’est le comique absolu”.<sup>2</sup> “J’appellerai désormais le grotesque comique absolu”.<sup>3</sup> Cette intensité est un trait essentiel du grotesque et lui confère une unité dans les formes contradictoires à travers lesquelles il s’exprime.

Depuis la découverte des “grottesche», c’est à dire de peintures ornementales antiques mises à jour à la Renaissance, le grotesque pictural a beaucoup évolué. Il s’est uni au monstrueux et au fantastique chez un Bosch comme chez un Goya, aux formes les plus aiguës de la caricature chez Callot et Daumier, Rowlandson et Hogarth, a accompagné le maniérisme et le baroque au style duquel on l’a souvent associé, dans la conception de l’espace, dans l’usage des lignes et dans l’alliance entre surcharge et mouvement.

En 1912, à l’époque où Soutine arrive à Paris, le grotesque, à travers l’expressionnisme, a pris le sens nouveau d’une déformation systématique, paradoxalement seule capable de créer des formes nouvelles. Cette déformation violente, proche parfois du vertige, est liée à une critique sociale et à une vision philosophique, dans le désir d’atteindre les limites de la vision intérieure et de construire le mythe de la régénération qui serait la seule réalité. C’est le mythe de la “Wandlung”, de l’homme nouveau. De la révolte on passe à l’extase. Ce grotesque apparaît chez Nolde, membre pour un temps de la Brücke et chez d’autres peintres du mouvement. Il tend à s’effacer à l’époque du Blaue Reiter, mais est très actif chez Kubin, sous une forme mythique et fantastique, tandis qu’Otto Dix et George Grosz, sous

Taschen GMBH, 2001, suivies dans le texte du numéro de la page et de la lettre *T*. Toutes les autres références sont indiquées dans les notes.

2 Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 717.

3 *Ibid.*, p. 712

le signe du Dadaïsme, livrent de la société de leur temps une image féroce et grotesque et caricaturale.<sup>4</sup>



III. 1

Les œuvres de jeunesse de Soutine entre 1912 et 1918, quand il s'installe à Céret, sont mal connues, mais incontestablement il se rattache aux tendances expressionnistes et apparaît comme un peintre de la déformation systématique. Mais en même temps il se distingue de l'expressionnisme par un style très original et très complexe, où la violence est liée, non pas à l'attaque, mais à la vision et au vertige. C'est cette perspective que je tenterai d'éclairer par une analyse brève de ses sujets préférés: les portraits, les natures mortes, les paysages.

Le critique d'art Thomas Craven, déconcerté devant la création de Soutine, parle de "personnages déformés au-delà des limites de toute raison."<sup>5</sup> En fait,

ce sont des raisons diverses, difficilement détectables, qui poussent Soutine à déformer l'image humaine, avec des in-

4 Sur l'évolution du grotesque dans les arts depuis la Renaissance et sur la nouvelle forme du grotesque dans l'expressionnisme, voir Dominique Iehl, *Le Grotesque* (Que sais-je?), Paris, PUF, 1997.

5 Cité par Alfred Werner, *Chaïm Soutine*, Paris, Editions Cercle d'art, 1986, p. 62.

tensités différentes. Un des portraits les plus apparemment grotesques est l'autoportrait de 1922-1923 (*ill. 1*, cf. Werner, p. 101).

Sous un front bas et étroit, des yeux réduits à deux trous noirs, un nez énorme et tordu, une bouche béante aux lèvres flasques, l'oreille gauche immense et détachée de la tête comme un corps étranger. Cette tête où se mêle grotesquement l'humain et l'animal est celle d'un simple d'esprit, avec une expression à la fois hébétée et hargneuse. Que faut-il en conclure? S'agit-il d'une "haine de soi-même, d'un suicide idéologique"?<sup>6</sup> Cette nuance est présente, mais on peut y voir aussi un défi et une provocation, le désir de montrer au spectateur, obnubilé par les images de l'harmonie traditionnelle, qu'il s'agit là de l'authentique réalité. En ce sens le grotesque apparaît comme une esthétique de la laideur et une forme supérieure de réalisme: réalisme visionnaire, différent des caricatures orientées à travers lesquelles un Daumier ou un Grosz raillent les turpitudes de leur temps. Mais il n'est pas non plus une projection fantastique, mythique ou onirique. La partie inférieure des visages évoque souvent un mufler d'animal par une démesure du nez et de la bouche, accentuée par la torsion d'oreilles étranges et inégales. Mais le reste du visage contredit parfois cet aspect grotesque: ainsi dans deux autres autoportraits de 1917-1918 (*T 537-539*).

Parfois le grotesque est lié à un seul aspect. Certains nez s'allongent et occupent tout l'espace du visage: ainsi dans *L'homme au veston vert* et dans *L'homme au long nez* (*T 576-577*). Dans les cinq tableaux de *L'Homme en prière* (*T 580-585*), les immenses nez créent un effet quasi grotesque, mais l'intention ne semble pas caricaturale. Dans ces visages recueillis dans la prière, le grotesque se marie avec le sacré.

Ailleurs ce sont les mains, épaisses, informes, aux doigts longs et crochus comme ceux de la *Folle* (*T 543*). Ces mains envahissent parfois la toile, ainsi dans *La mère et l'enfant* de 1919 (*T 551*). Ces mains difformes, identiques chez la mère

6 *Ibid.*, p. 100

et l'enfant, se tordent dans un geste impuissant et l'on pourrait y voir la parodie des fines mains des vieilles icônes russes, tendues vers le ciel. Le grotesque, ici, tend vers le tragique.



Ill. 2

Le grotesque des traits et des gestes est soutenu par celui des poses. Beaucoup de corps, notamment de femmes, sont tordus et disloqués, suspendus dans l'espace comme les volailles des natures mortes: ainsi *La fille rouge devant un fauteuil* de 1919 (T 559), avec d'énormes jambes aux bas noirs qui semblent s'affaisser sous un corps inerte malgré l'appui du siège. D'autres corps sont raidis, figés, comme pétrifiés. Parfois ils déroulent d'étonnantes

spirales comme le corps de la *Femme en rouge* de 1923-1924 (T 610), déployée dans un fauteuil suivant des courbes sinueuses qui évoquent un mouvement baroque brutalement ramené au grotesque par la présence au premier plan de mains informes aux doigts crochus.

*La femme en rose* de 1924 [ill. 2] trône dans un fauteuil qui suit les torsions de son corps sous une tête insolite et menaçante (T 631).

Dans toutes ces figures, grotesque et vertige sont étroitement unis. Cette alliance est un trait majeur des natures mortes et des paysages.

A la fin des années 20, le grotesque s'atténue dans les figures, privilégiées par Soutine, d'une humanité humble: serviteurs, servantes, filles de ferme, pâtissiers, cuisiniers.

Malgré la sympathie évidente qu'il leur porte, il laisse presque toujours subsister dans ces personnages quelques traits grotesques: nez tordus, oreilles envahissantes dans des faces trop rondes ou trop anguleuses. Ici aussi, le grotesque accompagne le tragique. Il est présent dans la création de Soutine, même à une époque plus tardive. Dans le portrait de *La femme de profil* de 1937 (T 749), le haut du visage traduit une finesse méditative que contredit l'épaisseur traditionnelle du muflé.

Le grotesque reste présent, mais mêlé. Soutine n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, un caricaturiste systématique. Il suffit pour s'en convaincre, d'un regard sur un des rares tableaux qui sont vraiment caricaturaux, *Le philosophe* de 1921 (T 579). Le personnage accroupi sous une avalanche de livres, avec un visage simplifié dominé par un front en sabot, illustre une anomalie, présentée dans un style à la fois drôlatique et expressif. On voit de suite qu'il s'agit d'une exception, d'un exercice dans le style de Daumier, fort distinct du grotesque authentiquement soutinien.

Il semble assez paradoxal d'associer le grotesque aux natures mortes qui, chez un peintre, illustrent surtout le sens de la couleur et de la composition. Mais les objets, et surtout les animaux, exercent sur Soutine une fascination qui le distingue de la tradition. Les natures mortes sont pour lui vivantes et il ne cesse d'associer l'animal et l'objet, la vie et la mort, dans un amalgame grotesque souvent somptueux et parfois terrifiant. Les exemples abondent: Dans *Les harengs et la bouteille de Chianti*, de 1917 (T 361), les harengs, œil noir, bouche béante, étreignent la bouteille et forment avec elle un globe lumineux qui se détache d'un fond noir dans un style à la Goya. Le grotesque est ici proche du fantastique. *La Table* de 1919 (T 367) se plie vers la droite comme si elle voulait chasser les objets posés sur elle, coupe, cafetière, pot, deux bouteilles noires, deux quartiers de viande. L'ensemble est une sarabande grotesque proche du vertige. Même impression dans *Fleurs et poissons* de 1919 (T 369), où on ne distingue plus aucun support et où les objets glissent vers la droite comme emportés par un flot: vase avec ses fleurs, poisson jailli d'un pot rouge et grande fourchette, toutes griffes dehors, agressive et menaçante comme le sont

toujours les fourchettes de Soutine.<sup>7</sup> Le tableau ignore l'horizontale et la verticale, tout file obliquement vers la droite et c'est encore le vertige qui domine.

Vertigineux, en des sens multiples, sont les tableaux des animaux morts. On a souvent évoqué les quatre *Raies* de 1923 et 1924, et souligné à juste titre ce qu'elles apportent de nouveau par rapport à la *Raie* de Chardin qui était pourtant déjà, deux siècles plus tôt, une oeuvre très audacieuse. Cette raie peinte avec une extrême finesse de détails et de couleurs illustre d'abord le talent de Chardin pour scruter le réel, mais il sait aussi prêter à la bouche et aux yeux une inquiétante expression humaine. Cette expression chez Soutine devient l'essentiel, surtout dans la *Raie* de 1922 (T 419). Elle exhibe sous deux yeux noirs et cruels un énorme mufle semblable à celui des portraits humains. L'expression souveraine et diabolique rappelle celle de la *Raie* d'Ensor de 1892, mais avec un grotesque plus accentué encore. Le corps, riche d'étranges couleurs roses et vertes, flotte au-dessus d'objets qui s'entrechoquent.

C'est encore le vertige qu'on retrouve, sous une autre forme, dans les nombreuses natures mortes de volailles des années 1923-24. Ces animaux (poulets, dindons, dindes, canards, faisans) sont étalés sur un support ou suspendus par le cou et les pattes. Ces corps grotesques ont un aspect hallucinant, tantôt agités et tournoyant comme des marionnettes, tantôt raides et figés. Parfois ils semblent totalement irréels comme *Les poulets à la nappe blanche* de 1924 (T 485) ou les *Faisans* de la même époque (T 487). Parfois au contraire ils exposent la richesse de leurs formes comme l'étonnante *Dinde pendue* de 1925 (ill. 3; T 441) dont la chair étalée évoque un corps féminin plantureux. Elle trône au centre d'un tourbillon de lignes et de couleurs qui ne réussissent pas à masquer le macabre du bec béant sous un oeil noir. Une autre *Dinde pendue* de 1925 exhibe un vrai corps de

7 Par exemple dans *Nature morte aux harengs*, 1916, (T 351) ou dans *Le lapin aux fourchettes*, 1924, (T 415).



femme qui se détache en ocre et en rose d'un arrière-plan entièrement noir (T 431).



Ill. 3

Dans ces compositions, le grotesque, le macabre et le fantastique sont étroitement mêlés, tandis que d'autres volailles mortes sont, dans le tournoiement de leurs plumes, avant tout l'occasion d'un somptueux déploiement de couleurs étroitement associé au vertige.

Dans les paysages, surtout à la période de Céret, c'est le vertige qui semble l'emporter. Ces paysages, d'apparence anarchique, frappent d'abord par

l'absence de verticale et d'horizontale. Tous les éléments du tableau sont projetés en diagonale dans un mouvement vertigineux qui semble contraire à toute perspective. Le vertige a parfois l'aspect d'une danse: "Tout danse devant mes yeux comme un paysage de Soutine", disait Modigliani.<sup>8</sup>

Plus souvent c'est une tempête qui déferle en une série de vagues vers le haut du tableau. On retrouve, mais plus nettement, les mouvements de torsion, les convulsions, les tourbillons déjà notés dans les portraits. Une des dominantes est la spirale, qu'on pourrait dire baroque, mais d'un baroque qui se détruirait lui-même par son extrême violence. Un autre trait grotesque est le mélange, dans une union intense où le minéral et le végétal se pénètrent, où l'ascension ne se

<sup>8</sup> Alfred Werner, *op. cit.*, p. 50.

distingue pas de la chute, où les rares corps humains sont fondus dans la masse des couleurs. Comme l'écrit Clarisse Nicoïdski, "Soutine met en évidence non la confusion mais la fusion des matières vivantes, des humains, des minéraux, des végétaux ..."<sup>9</sup>

Ces peintures sont souvent chaotiques, au bord de l'effondrement. Mais ce chaos se distingue du chaos expressionniste, par exemple des visions d'un Meidner – qu'on a comparé à Soutine –, qui sont celles d'un monde écrasé où plus rien ne subsiste. Les paysages de Soutine sont la projection véhémement d'un mouvement intérieur et non des reflets d'apocalypse. Le grotesque violent est souvent tempéré par un grotesque plus léger. Maurice Tuchman parle justement d'une "aura mi comique, mi démoniaque, presque grotesque, le monde de la terreur tempéré par l'humour".<sup>10</sup>

Quelques exemples permettent de préciser ces divers aspects. D'abord des images qu'on pourrait dire de pur vertige. Dans *La route de montagne à Cagnes* de 1918 (T 129), la route envahit le paysage, rejette les maisons et les arbres de chaque côté, dans un mélange de torsion et d'ascension. Dans *Les platanes de Céret* de 1920 (T 167), le vertige s'accroît. Les maisons sont emportées dans une ronde et défilent derrière les platanes.

Ce mouvement devient tourbillon dans *Les maisons à Céret* de 1920 (T 177). Les arbres sont entraînés violemment vers la droite du tableau, tandis qu'à gauche les maisons s'arc-boutent sur une hauteur comme pour résister à la force puissante qui les attire à droite. *Le paysage de Céret* de 1920-21 est un fouillis inextricable de lignes échappant à toute figuration (T 195).

Grotesque et vertige s'associent en un sens différent dans les images où surgissent des nuances nouvelles. Comme les portraits, certains paysages laissent une impression mêlée. Les petites maisons qui s'entrechoquent et se chevauchent

9 Clarisse Nicoïdski, *Soutine ou la profanation*, Paris, Editions Lattes (?), 1993, p. 141.

10 Maurice Tuchman, *op. cit.*, p. 32.

ont parfois l'air de danser la gigue. Tandis que d'autres qui s'étirent en hauteur sont de vrais décors de théâtre. Dans *Les maisons* de 1920-21 et *Les maisons aux toits pointus* [ill. 4] de la même époque, les maisons s'entremêlent en une sarabande grotesque et presque joyeuse. Cet aspect s'accroît dans les paysages de Cagnes. *La route folle à Cagnes* de 1923 (ill. 5; T 235) se tord et s'allonge comme un énorme ver, et au sommet sont perchées quelques maisons dérisoires, penchées sur le vide et comme étonnées d'être encore debout. Dans *Le paysage à Cagnes* ou *Le Village*, de 1923, tout s'entrechoque et s'entrecroise (T 236-237). Mais les maisons peintes avec une grande variété de couleurs bariolées gardent une autonomie et évoquent la fantaisie d'un dessin d'enfant.



III. 4



III. 5

Plus tard Soutine redresse ses maisons et ses arbres, il combine la verticale et l'horizontale mais il conserve toujours une véhémence sensible dans ses paysages de Champigny, tous entraînés dans un remous. Il devient alors le peintre du vent et de l'orage, en un sens à la fois réaliste et abstrait: ainsi dans deux tableaux de 1939, *Arbres à Auxerre* (T 307), *Retour de l'école après l'orage* (T 315).

Il convient, au terme de cette étude, de revenir à l'association du grotesque et du vertige. Baudelaire, qui a été notre point de départ, distinguait le "vertige du comique absolu" d'un grotesque limité qu'il appelle "grotesque significatif". Le grand grotesque pour lui est étranger à toute démonstration et traduit avant tout l'intensité de la vision.

Cela est vrai pour Soutine, dans toutes les formes de sa création. Dans les dernières œuvres, le vertige de la nature se tempère et le grotesque tend à s'effacer sur les visages, mais le dynamisme de la création grotesque reste présent dans des tableaux qui semblent d'abord étrangers au grotesque, comme la série des bœufs écorchés. Le mélange explosif créé par la rencontre de couleurs rutilantes et agressives et de formes puissantes et massives rend inutile l'utilisation d'un décor grotesque comme dans *La figure aux morceaux de viande* de Bacon (1954) où la viande de l'animal a pour rôle de souligner la figure humaine. La réalité vertigineusement grotesque de Soutine est très différente du surréalisme grotesque de Bacon.

Il est difficile de situer Soutine dans la tradition du grotesque moderne. Son grotesque a une valeur ontologique et répond à une exigence extrême. L'homme lui-même était complexe et certainement marqué en profondeur par son enfance misérable et exilée dans le village lituanien de Smilovitchi. Mais il est excessif de faire de lui un obsédé du malheur enfermé dans sa solitude. C'était une nature mobile, riche en contradictions. Monroe Wheeler dit à son propos, à la fin des années 20: "L'expression de son visage variait beaucoup, morose ou suspicieux, timoré ou arrogant, mais parfois aussi chaleureux qu'un enfant".<sup>11</sup> Gerta Groth, son amie, souligne le côté "extrêmement ombrageux et extrêmement diabolique même"<sup>12</sup> de Soutine. Il était en fait très soucieux de son indépendance et, en matière d'art, très conscient de son originalité au point de déchirer ses toiles quand on y décelait une influence étrangère. Sa création est

11 Cité par Alfred Werner, *op. cit.*, p. 60.

12 *Ibid.*, p. 60.

un défi incontestable aux modes d'expression de son temps, mais faut-il y voir, comme Maurice Raynal, critique libéral, un défi au créateur lui-même et "l'expression d'une étrange ébullition de la mentalité juive ... qui a renversé les tables de la loi, libérant une nature débridée qui peut enfin s'adonner à une orgie critique de destruction et reconstruction de la nature – en injuriant [...] très copieusement le créateur"?<sup>13</sup>

*Soutine ou la profanation.* Tel est le titre de l'étude de Clarisse Nicoïdski, qui semble rejoindre le jugement de Raynal et qui pourtant donne à cette fureur déformatrice un sens très différent en affirmant que chaque visage, chaque corps est "grotesquement semblable à ceux du Messie dans la période d'inspiration chrétienne du temps où elle avait accès au mystère".<sup>14</sup> Dans cette optique, le grotesque correspondrait à la hantise d'un modèle idéal dont le peintre ne peut retrouver l'image que déformée et parodiée.

Profanation ou nostalgie? Il y a des traces de ces deux tendances chez Soutine si on fait abstraction de l'allusion, tout à fait hors de propos, à la révolte de la mentalité juive. Si révolte il y a, elle est avant tout personnelle, inscrite dans le tempérament de Chaïm Soutine, dont le style se distingue fort de celui des peintres juifs de l'époque, comme Kikoïne, son compagnon depuis l'enfance.<sup>15</sup>

En fait le problème n'est pas là. Certains portraits, surtout de femmes, ont un aspect diabolique souvent présent dans les natures mortes. Le côté démoniaque est lié à l'acharnement du peintre à découvrir le secret de ces visages et de ces corps. La quête opiniâtre du réel et de son mystère est sans doute le trait essentiel de l'art de Soutine qui fait confiance à son propre pouvoir créateur mais semble mal à

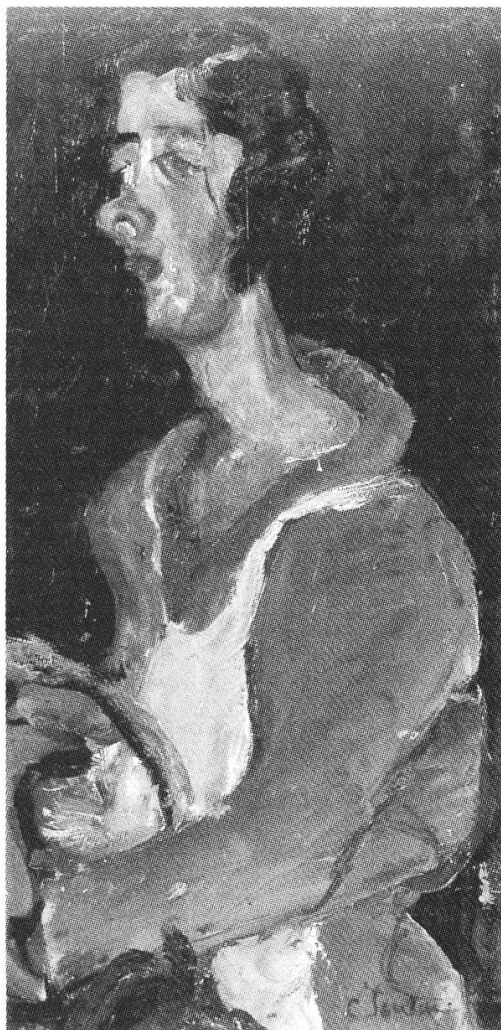
13 *Ibid.*, p. 32.

14 Clarisse Nicoïdski, *op. cit.*, p. 213.

15 Kikoïne, qui avait débuté à Vilna avec Soutine, l'a retrouvé à Paris. Ses tableaux sont d'un style très différent de celui de Soutine, avec une couleur poétique dépourvue de toute violence. Les représentants de ce que l'on a appelé l'Ecole juive de Paris offrent l'exemple d'une grande diversité.

l'aise dans le système de construction et de déconstruction qui marque beaucoup de ses contemporains.

Son grotesque est lié à un double vertige. Tout d'abord au vertige selon Baudelaire, c'est à dire à la puissance de la vision déformante, mais aussi, en un sens très différent, à une tension proche du malaise, dans l'effort jamais relâché pour



Ill. 5

découvrir les visages du monde. Il ne s'agit ni de profanation ni de mystique, mais d'un corps à corps permanent avec toutes les formes de la réalité. La vision grotesque, ou à la limite du grotesque, en est la première conséquence. Mais cette vision n'est jamais systématique. Dans beaucoup de ses portraits, le grotesque est inséparable du tragique, et ce qu'il traduit finalement c'est, plus encore que la laideur, la misère profonde des êtres. Cet aspect est plus net à la fin des années 20, par exemple dans le portrait du *Groom* en 1925 (T 645), *Les Enfants de cœur* en 1927-1928 (T 650-653); dans *Le Chasseur* de 1928 (T 677), dans divers visages de femmes surtout d'humble condition, comme dans *La cuisinière* (ill. 5; T 744), *La femme de chambre*, de 1930 (T 717), et plus tard dans les

visages d'enfant comme celui de *La Pauvrette* de 1937 (T 758), avec des yeux profonds et tristes qui animent un visage peu flatté mais très expressif.

Ce changement est sans doute en relation avec la vie de l'artiste de plus en plus marqué par la maladie, mais il apparaît surtout comme la conséquence de son inlassable quête

du réel. Il ne s'agit pas de renonciation mais de la transcription dans un style moins convulsé de toutes les expériences qu'il avait tirées de sa pratique du grotesque. Ici on découvre une nouvelle forme de l'originalité de Soutine, qui, parti du grotesque comme vertige de déformation, en arrive au grotesque comme école de formation et source possible d'une nouvelle vision du réel.

En cela il se distingue des expressionnistes qui déformaient la réalité pour la détruire ou la reconstruire. Son grotesque est riche de possibilités contradictoires et ne peut se réduire à une catégorie. Il diffère du grotesque truculent et vital de Bakhtine comme du grotesque de l'effondrement et de la dissolution selon Wolfgang Kayser.<sup>16</sup> Le terme de pathétique qu'on lui a appliqué n'épuise nullement son art. L'humour qu'on lui a dénié est source de ludisme dans certains tableaux apparemment naïfs, mais est plus souvent présent sous forme d'humour sarcastique et macabre. Il est parfois tenté, à la limite de la dislocation, par une forme d'abstraction ou plus rarement de fantastique. On l'a comparé, à juste titre, à l'expressionnisme abstrait, mais les vieilles femmes qu'il peint se distinguent fort des idoles recomposées que sont les femmes de De Kooning.<sup>17</sup> Le grotesque, dans son association avec le vertige, confère à son œuvre une ambiguïté mais aussi un dynamisme nouveau. Un Picasso tourne autour du réel et le domine en le recomposant. Chez Soutine, c'est le réel qui tourne autour du peintre qui s'efforce inlassablement de saisir la figure de ce mouvement. Ce

16 Le grotesque, chez Soutine, se distingue certes par son dynamisme, mais ce dynamisme n'est pas, comme pour Bakhtine, une prolifération joyeuse, ancrée dans le corporel. Les corps de Soutine sont à la fois tragiques et grotesques. Il se distingue du burlesque et se rapproche plutôt parfois d'une forme supérieure de caricature. Par contre les formes de son vertige contribuent elles aussi au dynamisme de la vision grotesque et ne signifient pas une aliénation et une perte du réel comme pour Wolfgang Kayser.

17 Sur les rapports incertains entre Soutine et l'expressionnisme abstrait, voir Alfred Werner, *op. cit.*, p. 62.

combat explique pour une grande part sa place parmi les artistes de son temps.



## Abstract

Anlass zu diesem Referat ist eine baudelairesche Analyse des "echten" Grotesken, das in seiner höchsten Form sich zum Schwindel steigert und von jeder beschränkten, "demonstrativen" Form der Komik unterscheidet. Im Lichte dieser Allianz erscheint Soutine als ein Künstler, der die vom Expressionismus stammende Kunst der systematischen Deformation in einem entscheidenden Sinne erweitert und bereichert. Der Schwindel in den Landschaften verbindet sich mit der Verzerrung menschlicher Formen zu einer visionären Dynamik, der die traditionellen Interpretationen des "vitalen" Grotesken (Bachtin) und des Grotesken der Entfremdung (Wolfgang Kayser) nicht gerecht werden können. Soutines Kunst, die Vision und Realität, Tragisches und Groteskes untrennbar verbindet, bedeutet eine für seine Zeit zwischen Van Gogh und den abstrakten Expressionisten entscheidende, durchaus originelle Schöpfung.